

fora dramatică cu care intruchipează personajul său de stăpîn, de brută neiertătoare, de exponent al puterii și distrugerii împotrivilor, pune în permanentă evidență explicația dramelor fără ieșire care au loc înăuntrul acestui univers devorator. Exersat cu strălucire în dramaturgia lui Williams (amintiți-vă creația lui Florin Piersic în Val Xavier!) Florin Piersic aduce cu el în scenă toată povara trecutului personajului său, — Chance Wayne. — povară grea, făcută din prăbușiri amare și dezgustătoare compromisiuri. Cîțiva ani despart pe adolescentul înflăcărat și pur, strivit și izgonit în lume pentru vina de a fi iubit, de tinărul care cutează să se întoarcă pentru a-și înfrunța destinul, dar care între timp, pentru a forța ușile închise pentru el, a coborît toate treptele descompunerii umane. Chipul lui poartă acum zîmbetul inconștient și sfidător al băiatului frumos care nu se are de vînzare decît pe sine, dar o adîncă, iremediabilă tristețe i se citește în priviri. Cîtă duioșie blindă au ochii lui, cînd o zărește pe Celesta Finley, dragostea sa definitiv pierdută, simbolul tinereții sale nimicite, și ce monstruoasă dezlănțuire de fiară încolțită, gata la rîndul ei să sfîșie, cînd vrea să-și smulgă partea de pradă! (Totuși, mă întreb, ce se întîmplă cu glasul acestui excelent actor? Și ce se poate întreprinde pentru a-l menaja; pentru a-l ajuta să-și redobîndească întreaga lui capacitate?). Rolul Alexandrei del Lago a fost, cu un gest de mare inspirație, încredințat artistei Carmen Stănescu. Interpreta realizează cu strălucire portretul moral al acestei ființe prăbușite, cu un înalt grad de uzură morală, în egală măsură victimă și monstru. Scenele răvășitoare ale trezirii din beția drogului, ale încercării disperate de a smulge existenței totul pentru sine, de a-și compune o lume de năluci și amăgiri, sînt jucate de actriță cu subtile mijloace și stăpînită discreție. Iar rafinamentul interpretării sale atinge culmi înalte în scena în care Alexandra del Lago, realizînd posibilitatea unei integrări în lumea din care fugise înspăimîntată de spectrul căderii definitive, redevine monstrul calculat, rece, lucid, feroce în stare de orice pentru a-și atinge țelul.

Din restul interpretărilor, am reținut (într-o ordine absolut întîmplătoare) pe Ilina Tomoroveanu în rolul gingașei, resemnatei, îndureratei Celesta Finley, pe artista emerită Tanți Coccoa în blînda matusă Nonnie, pe Valeria Gagealov, cu excepția unor inutile îngroșări, Lazăr Vrabie și Damian Crîșmaru, interpretul lui Tom Finley-jr., ultimul realizînd un moment de mare tensiune dramatică în scena asprei, tăioasei explicații pe care o are cu Chance Wayne.

Adăugînd lui Mihai Berechet și meritul de a-și fi ales cea mai fericită distribuție și de a se fi încredințat capacității lor creatoare, remarc inexplicabila neglijare a ritmului acestui spectacol care curge ca un fluviu leneș printr-un nesfîrșit deșert încins, ca și stîngăcia rezolvării scenelor de mai amplă

participare. Sînt și lucruri supărătoare în spectacol, de pildă, actul din sala de recepție a hotelului are trimiteri la „modul de viață american” de o rizibilă stîngăcie, după cum finalul cu ultima replică a lui Chance Wayne („Nu vă cer milă...”) adresată sălii, este o eroare. Nu numai frumoase în sine, ci și funcționale sînt decorurile și costumele Elenei Pătrășcanu-Veakis. În schimb, muzica lui Edmond Deda, neinspirată, e în contrast cu dramatismul spectacolului.

Virgil Munteanu

TEATRUL DE COMEDIE

MUTTER COURAGE

de Bertolt Brecht

„Inter arma silent musae“... Și totuși, ca să nu vorbim de uriașa dezvoltare a căilor ferate și de impulsul dat aviației de primul război mondial, sau de industria maselor plastice, de antibiotice, de tranzistori, de laseri, sau de energia nucleară, țîșnite, toate, ca o binemeritată revanșă a omului sapiens împotriva bestialității, de pe singeroasa rampă de lansare a celui de-al doilea război mondial, totuși, și artele zise „liberale” au fost nu puțin fecundate de zăngănitul armelor. De la marile scene de bătălii datorate unui Tucidide, Tit Liviu sau Tacit, de la comentariile lui Cezar la războiul cu galii, istoria literaturii cunoaște însemnările mareșalului de Montluc sau paginile în care hatmanul Ion Neculce consemnează bătălia de la Stă-nilești, iar ultimul război mondial proliferează o monstruoasă producție de opere literare, dramaturgice, cinematografice, inspirate, toate, din acel eveniment așa-zis inhibitoriu al muzelor. În lungul șir de opere de acest gen, o etapă importantă e marcată de conflagrația dintre 1914 și 1918: alături de reportaje senzationale ale unor gazetari ca Barbusse, Remarque sau Dorgelés, apar scriitori de mîna întii, ca Hemingway sau Camil Petrescu — altmînteri toți părtași nemijlociți ai marilor bătălii — pentru care războiul nu e decît un pretext de clarificare a unui zbucium interior sau un fundal pe care se consumă o experiență de viață.

Scrisă în 1938, cînd al doilea război mondial bătea la ușă, *Mutter Courage* participă deopotrivă la ambele categorii: personaj



Marcela Rusu (Anna Fierling)

principal, ca în „Focul” și celelalte asemenea. Războiul își dezvăluie singur, pe scenă, hidoșenia — hecatombe, riuri de sânge și noroi — constituindu-se astfel el însuși în argument antimilitarist; pe de altă parte, complexitatea problemelor de meditație asupra unor destine desfășurate pe acest sumbru fundal, o înalță până aproape de marile capodopere ale literaturii universale. ducându-ne cu gândul departe înapoi până la *Perșii* lui Eschil. Și este, poate, aici, în îmbinarea dintre tratarea aparent facil senzatională (nu lipsește, din *Mutter Courage*, nici „cîrligul” cu mereu garantat succes la public al unui personaj infirm) și gravitatea problemelor de fond, una din trăsăturile proprii dramaturgului german. Inseși „song”-urile care întrerup periodic acțiunea se apropie, prin aceeași gravitate, mai mult de intervențiile corului antic decât de, știu eu, cupletele genului operetistic.

Abordînd, astăzi, *Mutter Courage*, Lucian Giurghescu și-a asumat o sarcină mult mai dificilă decât a primilor ei realizatori. Replici ca: „zicem că facem război sfînt, dar în realitate jefuim, incendiem ca în orice război”, sau „blestemat fie războiul”, aveau o colosală încărcătură emoțională, atît în 1938 sau în 1941, cînd a avut loc premiera mondială a piesei, cît și în 1949, anul premierei berlineze, cînd în Europa mai stăruiau încă, grele ca un cosmar, ecourile tunului, iar opinia publică abia lua cunoștință de mirșăviile mai puțin zgomotoase, dar la fel de cutremurătoare, petrecute în lagărele de concentrare. Astăzi, atît ca rezultat al numeroaselor opere literare pomenite mai sus și care au saturat oarecum receptivitatea artistică a spectatorului, cît și a orientării generale, internaționale, spre statornică înstăpînire a păcii, forța de șoc a unor asemenea replici e evident mult atenuată, chiar dacă, dezgustătoare abcese pe trupul omenirii civilizate, unele focare de război există încă. Ceea ce însă, de la vechii greci și pînă astăzi, rămîne mereu actual și de un pasionant interes e drama Omului, înfruntarea lui cu istoria, măsura înțelegerii ei, felul în care o determină sau se lasă determinat de ea, în speță drama Annei Fierling și a copiilor ei. E ceea ce a înțeles regizorul, și n-ar fi fost rău dacă ar fi iluminat și mai stăruitor acest aspect al dramei, fie și cu prețul unor și mai îndrăznețe renunțări la unele lungimi ale textului original, operație care ar fi făcut totodată ca actul de cultură ce îl constituie vizionarea unei piese de teatru să nu înlăture unul din scopurile esențiale ale artei, care e acela de a desfăta.

Cei doisprezece ani, cîți se petrec de la prima ridicare de cortină și pînă la ultima lăsare a ei, s-au scurs peste Marcela Rusu — Anna Fierling pe cît de subtil pe atît de tulburător. „Jocul începe încet, ca un cînt”... În primul tablou, vivandiera își prezintă într-un chip cinic, vecin cu frivolitatea, copiii ce poartă numele a trei tați — sau



*Dumitru Rucăreanu
(Eilif) și
Constantin
Băltărețu
(Plutonierul)*



Sanda Toma (Katrin)

poate numai a trei bărbați care i-au crescut. Urmează pierderea lui Schweizerkas, pierdere de care se recunoaște vinovată (și poate că, rodindu-se spectacolul, apreciața actriță va găsi în bogatul ei registru vocal un ton mai puțin alb pentru a rosti replica: „M-am tocmît prea mult”), brutalizarea Katrinei, care fi clatină însăși credința în binefacerile războiului și, în sfârșit, pierderea acesteia. Anna Fierling — Marcela Rusu pleacă, singură, mai departe în negustoria ei, aparent la fel de cinică, dar „quantum mutata ab illa” de cea de la început, cu o statură frântă, cu ce glas frânt, ce frântă ea însăși, ea care n-a înțeles nimic din tot ce s-a întâmplat și care, precum autorul voiește, ne lasă, mărînimoasă, nouă, spectatorilor, deliciul sau chinul de a înțelege tot.

Făptura mutei Katrin și-a găsit în Sanda Toma o interpretă pe cât de sobră, evitînd cu grijă și cu bun gust facilitățile de succes care o pîneau, pe atât de convingătoare. Remarcabilă va rămîne, în tabloul final, efigia statuară a celei care, lipsită de glas, iscă, știînd că va plăti-o cu viața, larma primejdiei.

Inteligentă, nuanțată, și adesea plină de spirit, creația lui Cornel Vulpe în Predicatorul. O apariție masivă și impunătoare. Mircea Albulescu (Bucătarul) și, seducătoare ca de obicei, Stela Popescu (Yvette). Nu mai cităm alte nume, spre a nu împrăstia meritul întregii echipe, unde fiecare și-a aflat locul potrivit.

Inspirată, muzica lui Paul Urmuzescu (și, rar lucru, fără cusur sonorizarea), deși „song”-urile au fost — dar asta nu-i culpa lui — cum spuneam, prea numeroase și împovărînd citeodată acțiunea, în loc s-o susțină.

Elocvent în sordidul și dezolarea lui, decorul lui I. Popescu Udriște.

O vorbă despre „versiunea scenică” semnată de Mircea Șeptilici și Lucian Giurchescu, deși nu înțelegem de ce s-a ocolit frumoasa versiune Tudor Arghezi.

În general, un spectacol realizat la un nivel de înalt profesionalism.

Radu Albala

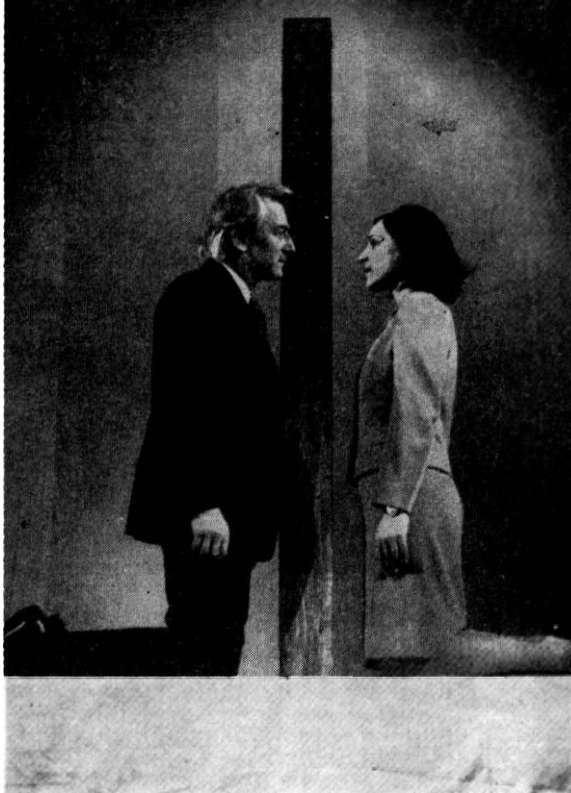
TEATRUL „C.I. NOTTARA”

VINOVALUL

de Ion Băieșu

La întrebarea : „care este elementul de esență determinant pentru personalitatea de scriitor a lui Ion Băieșu ?” mi-ar fi foarte greu să răspund. Chiar dacă definiția ar circumscrie manifestarea acestei personalități doar pe terenul dramaturgiei : de o parte sînt *Iertarea* și *Vinovatul*, de cealaltă — restul, și între ele se află o falie adîncă. Nu fiindcă primele ar fi drame iar celelalte comedii, ei fiindcă disjunția e fundamentală, ca și cum scrierile ar aparține unor autori deosebiți — prin concepție, prin orizont, prin mijloace. Pînă într-atît de deosebiți, încît refuză să se ia unul pe altul în serios...

Vinovatul (despre care s-a mai scris în revista noastră, cu prilejul premierei de la Arad) amintește de *Iertarea* în primul rînd printr-un fond comun. Cele două personaje sînt legate prin aceeași relație de culpabilitate de tip tragic ; de astă dată, bărbatul e cel ce a săvîrșit cîndva o crimă pentru care n-a fost pedepsit prin verdict social, femeia — cea direct lovită — asumîndu-și misiunea de a-l urmări și pedepsi. De la actul concret din care emană relația crește, ajungînd să acopere cu umbra ei existențele întregi. Crima a distrus, de fapt, trei vieți, nici *vinovatul* și nici călăul nu mai pot evada din perimetrul obsesiei, în care s-au învîrtit unul în jurul celuilalt vreme de 20 de ani. Noaptea deznodămîntului, noaptea judecății, a sentinței, noaptea care precede împlinirea termenului de prescripție scoate la iveală neașteptata ambiguitate morală a unei relații aparent atît de clare. În plan ideal, preceptul conform căruia orice *vinovăție* trebuie ispășită, cel răspunzător pentru nefericirea altuia neavînd dreptul la fericire, e de necontestat ; dar abstracția nu se transcrie perfect în adevăr de viață, realitatea a deplasat



Mircea Anghelescu (El) și Cristina Tacoi (Ea)

contururile precise, a amestecat laolaltă ceea ce fusese despărțit. *Vinovatul* a plătit cu douăzeci de ani de spaimă și de umilințe, e achitat, trăiește din efort și onestitate ; în vreme ce în firea femeii care se simte îndreptățită să judece și să condamne ideea fixă a acționat ca o otrăvă. Pînda inumană, lovitura aplicată cu cruzime în ultima clipă dinaintea eliberării de coșmar, răceala implacabilă cu care împinge la sinucidere, alterează elanul justițiar, acuzînd pe acuzatoare.

Această distribuie a sarcinii dramatice, dubla mișcare a polilor conflictului reprezentată, în mod special pentru o piesă scurtă, o excepțională investiție de idei. Există un nivel al înfruntării conceptelor, în absoluta lor puritate : *vinovăție* și *ispășire*, a fi liber și a răspunde, demnitate și fericire ; dar există și nivelul *existenței trăite*, la care totul e „împur”, din cauza interferențelor dintre situații, stări, sentimente, gesturi. Ion Băieșu a gândit subtil condiționarea reciprocă