

naje, justificind în același timp momentul surpriză pe care îl trăiește Karel.

Deși ritmul imprimat spectacolului arată că regizorul a izbutit să se apropie de factura piesei, totuși armonizarea mijloacelor scenice cu textul dramatic rămîne deficitară. Ca gen, reportajul dramatic solicită o mai variată folosire a paletii de culori regizorale, mai multă vioiciune și inventivitate, calități de care direcția de scenă pare a se fi ferit.

Pe aceeași linie pot fi menționate decorurile (Adalbert Wilke), care nu reușesc să aibă o funcție de caracterizare. Îndesebi, decorurile compartimentelor de clasa întâi și a doua nu au nimic comun cu specificul unui tren „expres”.

Regretăm că nu toți interpreții au fost în măsură să dea viață acestei puneri în scenă. Unii dintre ei dau impresia că execută mecanic o mișcare sau spun automat o replică străină, rămînînd indiferenți la ceea ce textul pretinde. Sigur, aceasta nu constituie regula generală a spectacolului. Ana Colda (Katherin) și Zizi Bărbulescu (Karel) au dat nu numai vibrație interioară temei fizice puse de regizor, dar au și realizat momente pline de intensitate dramatică. Ana Colda, mai ales, este de remarcat prin discreția și simplitatea cu care își execută trecerile de la o stare la alta. În tabloul 2, într-o atitudine aproape complet lipsită de mișcare, doar printr-o gamă foarte variată de tonuri, reușește să treacă de la sentimentele cele mai gingașe de dragoste la o stare de frămîntare intelectuală intensă, dar exprimată deosebit de firesc. S-ar putea obiecta că afectivitatea actriței nu participă deopotrivă și la momentele „agitatorice”, la replicile cu caracter politic; că textele care dezvăluie credința politică a personajului sînt debitate dur și retoric. De asemenea, actrița evită lupta interioară în momentul în care descoperă fapta criminală a lui Pavel, hotărîrea ei de a rupe cu acesta exprimîndu-se prea brusc, prea direct, cu o anume

lipsă de umanitate. Or, dragostea pasionată a Katherinei față de soțul ei trebuia să constituie o considerabilă dificultate sufletească pe care actrița nu a exprimat-o în joc.

Zizi Bărbulescu dovedește temperament actoricesc, mai ales în izbucnirile de ură împotriva lui Wolfgang Eckert. Dar și ea comite aceeași greșală ca și Ana Colda: devine rece, de îndată ce manifestările de ură, deplasîndu-se de pe terenul relațiilor interindividuale, capătă semnificație socială. În același timp, Zizi Bărbulescu nu reușește să se mențină pe tot parcursul rolului la aceeași intensitate dramatică: spre sfîrșit, ea pare a-și fi epuizat mijloacele, forța sa temperamentală scade.

Ion Pavlescu, în James Stevens, și C. Adamovici, în Wolfgang Eckert, ilustrează de asemenea prin mijloace, poate uneori cam convenționale, fondul sufletesc al personajelor pe care le interpretează. În interpretarea lui Adamovici, amestecul de orgoliu și cruzime, de bruschetă și lașitate al personajului dă, pînă la urmă, o imagine de-a dreptul fioroasă. În ultima parte a rolului însă, pierzînd partida, el cedează în chip nejustificat, lăsîndu-se parcă intimidat, renunțînd la cruzimea sa, care — totuși — acuma, era singura atitudine firească pe linia caracterului său.

Cît despre Elena Antonescu, ea realizează cu căldură rolul Anei Voicșek. Gh. Iordănescu, în Georg Mehring, impune oarecum prin masivitate, dar nu izbutește totuși să ne facă să simțim forța de convingere a personajului pe care-l interpretează. Replica lui este adesea lipsită de participare sufletească, de credință în adevărurile rostite.

Cu toate lipsurile, generate mai ales de o interpretare pe alocuri insuficientă, spectacolul reușește să comunice în parte ideile autorului. Aceasta se datorește faptului că spectacolul *Trenul poate fi oprit* este, mai ales, spectacolul regizorului.

**Livia MARIN**

## Să nu anticipăm!

Psihologic vorbind, orice piesă de teatru censemnează mișcarea unor personaje între două praguri sufletești. Progresivă sau regresivă, ca realizare etică, această mișcare este, din punct de vedere dramatic, o evoluție, în sensul că furnizează neconținut elemente noi. Orice inversiune în suita emoțională dă impresia neverosimilului. A oferi dintru început datele psihologice la care trebuie să se ajungă abia la sfîrșitul piesei

înseamnă a anula evoluția interioară a personajului, a „bate pasul pe loc”. Nu se poate interpreta patima cotropitoare, în același timp iubire și sensualitate, a lui Othello, din primele scene ale tragediei shakespeareiene, cu neliniștea ucigașă, iscată și hrănită de viermele geloziei, din final. O asemenea *anticipare* produce un *decalc* între datele conștiinței (logica sentimentelor)

și cele ale realității (logica faptelor), tulburând autenticitatea spectacolului.

*Povestea unei iubiri* de Konstantin Simonov este drama lui Alexei Stepanovici Markov și a soției sale Katea, care se îndoiesc, fiecare, de dragostea, de *capacitatea de a iubi* a celuilalt. Deosebiți ca fire și ca temperament, ca preocupări și preferințe, puștiți suflește de moartea copilului, șocați în chip diferit de prezența stăruitoare și seducătoare a lui Vaganov, adoratorul Katei, — soții se vor despărți, cu toată opunerea bătrînului prieten și profesor Golub : Alexei pleacă pe front, Katea rămîne să studieze. Faptul acesta se dovedește salutar, căci despărțarea fizică le va da certitudinea apropierii sufletești.

Punînd în scenă o asemenea piesă, în care nu faptele, ci stările sufletești se află pe primul plan, regia trebuia să înlătorească monotonia spectacolului, orientînd interpretii spre un joc fin, de nuanțe sufletești, în care discreția să vibreze de un reținut patos interior, în care fiecare cuvînt și gest să se

repercuteze, să încerce o rezonanță dramatică. Ochiul spectatorului trebuia „apropiat” de toată această urzeală gingașă, aproape invizibilă, pentru ca — însușindu-și o acuitate deosebită pentru detaliul psihologic — să devină sensibil la asemenea „drame surde” ale conștiinței. O atare „apropiere” este rezultatul exclusiv al unei interpretări care a îndeplinit condiția sincerității.

Din păcate, pe scena Teatrului Național din Craiova, regia artistică a lui Constantin Sirbu nu a sesizat cu claritate pragul psihologic de la care personajele trebuiau să urce, permițînd unora din interpretii principali o gravă abatere de la linia evolutivă a piesei : anticiparea situației finale.

În rolul lui Markov, Constantin Sassu nu pare convins, în primele două acte, de drama sa. O anumită oboseală în gradarea nuanțelor, precum și o exprimare exterioră lasă impresia că interpretul nu *ia de la capăt* situația sa psihologică, parcurgînd-o treaptă de treaptă, ci *așteaptă* clipele ultime, ale reconcilierii între soți.

#### Scenă din „Povestea unei iubiri”



Aceeași impresie se degajă din jocul Angelei Birsan (Katea), care în fața celor doi bărbați, trece cu multă ușurință, aproape cu indiferență, peste momentele de dureroasă frământare sufletească.

Rezultatele negative ale unei asemenea anticipări s-au observat însă, îndeosebi, la Vaganov. Personajul este un tânăr fermecător, atent și instruit, care își dezvăluie treptat vacuitatea interioară. În interpretarea lui Iancu Goanță, personajul este anti-patic de la prima intrare în scenă: afectarea, afișarea superiorității, privirea strecurată pe sub pleoape, fața crispată, evitarea sistematică a privirii interlocutorului etc., toate acestea au dat, dintru început, personajul în totalitatea lui. În felul acesta, ezitarea Katei între cei doi bărbați, între cele două iubiri, a părut o dramă falsă, o pseudodilemă, întrucât nici o clipă iubirea lui Vaganov n-a dat impresia sincerității.

În rolul bătrînului Golub, Ovidiu Rocoș a realizat mult mai bine momentele dramatice decît pe cele comice, unde ironia sa a avut un ton sec, lipsit de haz. Atunci cînd „își dă drumul”, definind personajul prin ceea ce, dincolo de ironie și sfătoșenie, acesta are propriu: prin dragostea de oameni și prin intransigența morală, — interpretul a dat rolului său volum și adîncime.

În general, spectacolul crește nemăsurat de mult în actul ultim, deosebit de dramatic, datorită faptului că interpreții sînt „ajunși din urmă” de personajele pe care le interpretează: Golub este emoționant evo-

cînd clipele grele cînd soții Markov s-au ajutat și s-au jertfit reciproc; Vaganov își justifică, prin cîteva mărunte fapte meschine, masca pe care o poartă; Alexei își regăsește vioiciunea sufletească, iar Katea, zimbetul.

Din restul distribuției, am remarcat apariția degajată a lui George Bulandra în rolul fotoreporterului.

Episodul de pe front, de la mijlocul actului III, a constituit un intermezzo melodramatic lipsit de culoare și sunet.

Un moment revelator, în sens pozitiv, pentru posibilitățile regiei, îl constituie scena în care, aplecat să-și desfacă rucksacul, Golub află de la Markov despre moartea copilului acestuia: emoția bătrînului se traduce în înfrigurarea mărunță a miinilor, care sugerează cutremurul interior. Iată felul în care trebuia rezolvat întregul spectacol. Gestul lui Golub, subliniind suferința lui Markov, materializează șocul sufletesc, făcîndu-l vizibil publicului din sală. Căci nu expunerea lui Markov trebuie îngroșată melodramatic, ci reacția lui Golub trebuie să-i sublinieze gravitatea. Drama personajului, aici Markov, discretă în propria sa expresie verbală, crește astfel prin expresia globală a partenerului. În lipsa unui egal limbaj literar dramatic (primele acte ale piesei lui Simonov au mai cu seamă un caracter expositiv), spectacolul pretindea un limbaj regizoral metaforic, menit să materializeze pe scenă mișcarea sufletească.

Stefan Aug. DOINAȘ

# clar...

PREZENTAREA AUTORULUI. — Dat ceea ce spune Shaw despre lumea contemporană lui e atît de complet, încît opera lui pare „un adevărat manual de sociologie și filozofie realistă a vieții”. Nimic nu a scăpat ochiului său: imoralismul nepăsător (*Profesiunea doamnei Warren*),

snobismul pretențios (*Pygmalion*), afacerismul crud (*Maior Barbara*, *Casele doamnei Sartorius*), erotica maladivă (*Cuceritorul*) etc.

În general, în fiecare piesă Shaw a răsturnat „o căruță cu mere” — înțelegînd prin ciudatele poame ficțiunile care conduc pe oamenii lumii capitaliste. În oricare din piesele lui, se poate vedea, ca într-o oglindă, chipul caricatural al societății burgheze.

(Pavel Bellu, în programul *Pygmalion*, Teatrul Național, Cluj)