

de amorul pentru Zoe și de ambiția politică; Arzăreanu însă este un om lipsit de orice scrupul, pentru care soția e un simplu mijloc de înlăturare a dificultăților în afaceri.

Personajele lui Caragiale sînt comice în esența lor, sînt caricaturi. Peste aceasta, se adaugă comicul de limbaj, care — dintr-o dată — le face grotești. Astfel, ceea ce este odios în fapta lor se pierde, la o privire fugară, sub grotescul mișcării interioare și exterioare: înainte de a ne revolta, ridem cu hohote. La Rebreanu, comicul de limbaj nu există. Personajele sînt văzute cu un ochi serios; mișcarea lor nu depășește măsura; ea nu se înscrie în comic, ci în dramatic, poate în tragic. Caragiale s-a detașat de lumea personajelor sale, a redus-o la dimensiunea meschină a unui *moft*, iar acest fapt constituie prima luare de poziție critică, oarecum anterioară realizării artistice. Rebreanu se află foarte aproape de eroii săi, pe care îi tratează ca oameni, pe care îi ia în serios, revoltat de monstruozițea lor. Comicul apare doar din cînd în cînd, atunci cînd procedeele acestor eroi, mereu spontane, devin mecanice.

Pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R. regia artistică a lui Marin Iorda a scos în evidență identitatea de substanță dintre cele două piese, ceea ce — artistic vorbind — nu este de loc neindicat. Mijloacele de care regizorul s-a servit au fost cele tradiționale: personajele au fost puse să se autoridiculizeze prin gest, să ofere spectatorului contraste care declanșează risul (momentul cel mai elocvent este ședința din actul II). Că aceste procedee au fost, totodată, concesiile făcute aceluia public care preferă dialecticii interioare, mișcarea exterioară a personajului — este adevărat. Că o altă linie de interpretare decît aceasta ar fi fost la fel de valabilă — este de asemenea adevărat. (Spectacolul prezentat de echipa de amatori a sindicatului C.F.R. din Cluj, în regia

sobră și inteligentă a actriței Viorica Dumitriu, n-a fost de loc caragialesc.) Meritul principal al regiei este acela de a fi realizat o distribuție potrivită, în așa fel încît apariția fizică a interpretului sugerează caracterul personajului, îl tipizează, iar faptul acesta constituie încă o apropiere de Caragiale.

N. N. Matei, în Flancu, și C. Cristel în Hurmuz (acesta din urmă jucînd prea mult „la public”) ni s-au părut cei mai conturați ca siluetă morală, în sensul că au marcat o singură linie fundamentală: primul, interesul acaparator; al doilea, culanța politică. La fel de integrate rolului, deși nu la fel de delimitate, au fost interpretările lui Minel Klepper (Jean Arzăreanu), Ion Aurel Manolescu (Albeanu) și Ernest Maștei (Tudor Popescu). Distonant față de celelalte personaje, prin constanța și dezinteresul amoros, șeful gării (Paul Ioachim) a constituit o apariție sprîntenă de provincial berbant, încît dacă — măcar uneori — ceilalți eroi din *Plicul* au profil interior de arčeleni, Gheorghe Galan pare, în mod categoric, transferat de la Caracal. Mai puțin prezenți în rol ni s-au părut Lulu Nicolau (Victoria) și Moscu Alcalay (Inspectorul Mînta). Predecesor literar al faimosului și nefericitului acar Păun, odăiașul Ion Taman a găsit în Alexandru Vasiliu un interpret onest: linia simplității sale naive a avut precizie.

În pofida acestei distribuții adecvate, spectacolul nu aduce atmosfera imediat următoare primului război mondial, deficiență întărită și de costume (Elena Barlo), care sînt prea apropiate de noi.

Caragialesc atît prin substanța universului satirizat, cit și prin modul de interpretare, *Plicul*, la Teatrul Muncitoresc C.F.R., este un spectacol corect tocmai pentru că se hrănește, cu moderație, din tradiția scenică romînească.

Ștefan Aug. DOINAȘ

A iubi teatrul

Cuvintele, în istoria lor frămîntată ca și a oamenilor, suferă uneori modificări de sens atît de radicale, încît înseamnă astăzi noțiuni cu totul altele decît în limba și pe timpul cînd s-au născut. Bunăoară, *clasă*, care pentru noi indică o treaptă socială sau o ierarhie oarecare, vine de la semnificația originară — latinească — de trîmbiță, iar în evul mediu

definea o flotă de corăbii; a *fresco* desemna modest un procedeu de pictor, acum încadrează marile narațiuni figurative, e-pice sau chiar teatrale. O soartă nu prea diferită a avut-o și noțiunea de amator. Pentru oricine, azi, ea opune pur și simplu omului de meserie, profesionistului, pe cel care nu e de meserie, pe cel care nu cuprinde „ex professo” o anumită în-

deletnicire. Dar inițial, prin amator (cu accentul pe penultima silabă) se înțelegea un iubitor, un dăruit cu pasiune activității îndrăgite. Limitându-ne la teatrul, amatorii au întreținut, singuri, perioade întregi, focul Thaliei. Comediile și dramele pastorale ale Renașterii au fost „lanșate” de asemenea amatori: studenți, profesori, literați, artiști (nu actori); chiar și începuturile teatrului românesc sînt strîns legate de entuziasmul unor îndrăgostiți ai verbului dialogal. Istoria limbii e uneori malițioasă: odată cu accentele, deplasează și sensul.

Am făcut această introducere filologică, neîngăduit de lungă într-o cronică, numai pentru a reda mai clar ideea că interpretării *Jocului de-a vacanța*, comedia lui Mihail Sebastian, au restituit integral sensul de odinioară al amatorismului. Organizații în cercul de teatru al Casei de Cultură a Sindicatelor din București, ei n-au fost diletanți, ci pasionați iubitori de teatru. Și, în același timp, înțelegători ai teatrului, fiindcă a iubi înseamnă și a înțelege.

Dacă am spune că spectacolul lor a avut omogenitatea, cursul firesc, acuratețea oricărei montări în teatru de stat, s-ar putea să se înțeleagă că acești amatori au făcut efortul de a-și egala colegii profesioniști în însușirea migăloasă a mijloacelor specifice de expresie. Ceea ce ar fi inexact: nici unul n-a absolvit Institutul de artă dramatică și n-a parcurs programa de studii. Toți au altă profesiune decît cea de actor, sînt funcționari, muncitori, studenți; și apoi, aproape toți sînt foarte tineri.

Marea forță care le-a scurtat drumul spre fericita lor artă a fost dragostea de teatru. Ea a suplinat și exercițiile de dicțiune, și pe cele de mișcare, ea a fost dascălul lor de artă actoricească. Un admirabil dascăl! Ceea ce nu înseamnă ciuși de puțin că n-a fost loc, aici, și pentru darurile, pentru înclinațiile personale ale pasionaților. Dar ea, dragostea, i-a luminat dinăuntru, le-a dat scînteie și vibrație, așa cum frumusețea sufletească dă armonie și puritate chipului uman.

Sensibilitate și înțelegere — acestea au fost căile de acces spre reușita spectacolului lor. În fond, acestea sînt condiții care stau și la temelia teatrului profesionist. Dar în cazul din urmă, uneori sensibilitatea și înțelegerea originare se pierd îndărătul exhibițiilor rutiniere, încărătul unor deprinderi automatizate. La amatorii noștri, aceste calități au apărut în starea lor genuină, au strălucit proaspete și viguroase.

Lectura piesei a fost făcută cu o parti-

culară atenție pentru tot ce constituia semnificație și farmec. Etapele de creație au avut un curs organic, de la descifrarea logică a repicii pînă la efortul de transfigurare poetică. Spunem lucrul acesta, la prima vedere banal, tocmai pentru a distinge capacitatea intelectuală și sensibilă a interpreților. Am ascultat în *Jocul de-a vacanța*, frazări logice, pozate exact pe sensul cuvintelor. Meșteșugul și rutina îl fac uneori pe actorul de profesie să-și mecanizeze rostirea cuvîntului, cîștigîndu-î excesiv pentru o sonoritate despărțită de înțeles. Feriți de viciele posibile ale meseriei, amatorii au căutat întii să înțeleagă pe îndelete sensurile textului și deabia apoi să le dea forma scenică. Ei au pus accentele acolo unde se cuvenea, s-au oprit în pauză atunci cînd o cerea suspensia firească a ideii sau a sentimentului, au avut modulații mai înalte sau mai scăzute după cum oscila intensitatea dialogului. Pașii înțelegerii lor i-au dus pînă aproape de izvorul gîndirii și sensibilității autorului.

În aparență facilă — însuși titlul vorbește de un joc — comedia lui Sebastian oferă un conținut dramatic delicat și subtil. Și era firesc să pretindă, ca orice materie fragilă, mai multă grijă, mai multă atenție, știindu-se că orice tratare aspră îi poate nimici substanța de molecule fine. Mihail Sebastian și-a demonstrat și în *Jocul de-a vacanța* marea lui înțelegere și iubire de oameni. Și totodată, duioasa toleranță față de slăbiciunile lor care, după expresia poetului Argezi, vreau să spună și dragoste și sentiment. Sufocați de aerul greu al vieții citadine (comedia e din 1938), oamenii caută evadarea, care aici nu înseamnă numaidecît o fugă din societate, cit, mai ales, tentativa de a-și regăsi propria omenie. În „jocul” propus de Ștefan Valeriu și acceptat apoi de toți pensionarii vîlei, se încearcă — pentru o lună — ieșirea din timp, timpul reprezentînd tocmai conținutul unei vieți sufocante. Dar e o iluzie. Timpul și spațiul social fac parte din însăși structura oamenilor și „jocul” se destramă repede, înainte de termen, fiindcă oamenii nu pot trăi nici măcar în suspensia abstractă a unei scurte vacanțe de vară. Fantezia, jocul liber al imaginației — prin noutatea, prin misterul lor — cuceresc la început; citva timp, ele se substituie dorului anteic de pămînt, sensului pentru concret — am spune, sentimentului istoric. Personajele plutesc departe, pe nava de miraj a „comandantului” Bogoiu, dar în curînd viața — chiar viața de care au fugit — îi cheamă înapoi la ea. Vacanța va rămîne un vis, un

joc de fericire și toți se vor întoarce la inerția cotidiană. Nimic din visul acesta — nimic decît amintirea — nu-i va putea însoți: însăși dragostea nu va putea trece pragul „jocului” din care s-a născut. Îi e dat și ei să rămână acolo, între brazii vacanței de o vară.

Singura care își dă seama integral de imposibilitatea interferenței dintre vis și realitate este Corina, fermecătoarea creație a lui Sebastian, uimitoarea interpretă din spectacolul amatorilor. Aceasta din urmă a acoperit toate valențele personajului: simplitatea și candoarea unei existențe curate, căldura ce alimentează raporturile cu celelalte personaje, modestia, farmecul, pudoarea și sensul unei poezii pline de omenie. Corina, așa cum am văzut-o, îndreptățește iubirea pasionată a lui Ștefan, entuziasmul juvenil al lui Jeff, simpatia discretă a lui Bogoiu, a acestui Bogoiu admirabil întruchipat de un tânăr (22 de ani!) cu intuiția profundă a lirismului amar ce-i străbate personajul.

Poezia și umorul din care răsar ideile autorului și-au găsit o potrivită echilibrare ritmică, ceea ce a dus la graduala integrare în atmosfera de fantezie a actului II și III. Desigur că, în sensul acesta, interpretii datorează mult regizorului Nicolae Moldovan, singurul profesionist al echipei. Toți împreună, ei au justificat entuziasmul unei serii de artă, în care — ștergindu-se limitele vechii prejudecăți asupra teatrului amator — ne-au pus în nemijlocită legătură cu lumea de gingașă omenie a eroilor lui Sebastian.

Iată, așa cum s-au aliniat după ultimul act în fața cortinei, protagoniștii acestui frumos *Joc de-a vacanța*, autentici iubitori de teatru: *Graziella Trandafirescu* (Corina), *Gheorghe Dinică* (Bogoiu), *Dan Herdan* (Ștefan Valeriu), *Nicolae Mălai* (Jeff), *Liliana Iamandi* (Agnes), *Nicolae Drăghia* (un călător), *Adriana Piteșteanu* (nevasta călătorului), *Constantin Florescu* (un mecanic), *David Reitman* (maiorul), *Pușa Protopopescu* (Doamna Vintilă).

Florian POTRA

Cînd se cochetează cu vulgaritatea...

Tema vulgarității, predominantă în *Gaițele*, nu constituie o predilecție, și cu atît mai puțin un stil al dramaturgiei lui Al. Kirîțescu. Ca și Caragiale, Kirîțescu rămîne, pînă la urmă, un însingurat, un trist, aș zice: un amărît contemplator al propriilor sale creaturi. În această dedublare se ascunde, totuși, secretul artistic al *Gaițelor*: autorul supune mucegaiul levantin al burgheziei, unui examen extrem de sever și serios, unei judecăți morale necruțătoare, din care se naște o comedie, o frescă aproape caricaturală a unei societăți surprinse într-o agonică convulsie. Astfel, vulgaritatea devine patină, condiment: colorează și definește psihologic eroii; în dialog, ea servește poantele, hrănește risul sălii, animă vociferarea de pe scenă.

Dar utilizarea acestui mijloc teatral implică un mare pericol. Vulgaritatea e pîdită din două părți: în primul rînd, procedeul riscă să devină, din mijloc dramatic, un scop teatral (și moral, în același timp), iar în cazul acesta, viscul și mucegaiul social ating șiucid însăși rădăcina umanitară a concepției artistice; în al doilea rînd, profitînd de jocul total al actorilor, de prea sincera lor simpatie pentru eroul interpretat, vulgaritatea poate intercepta aplauzele, deci aderența publicului.

În primul caz, o piesă despre vulgaritate devine ea însăși o piesă vulgară; în al doilea caz, o serioasă și conștientă interpretare a vulgarității devine o estradică și miticească apoteozare a ei. Și într-un caz și în altul, intervine o îndepărtare de la semnificația socială a piesei; și într-un caz și în altul, se falsifică intenția inițială a autorului.

(Cele de mai sus se referă, în primul rînd, la regizor și actori; dar se referă, indirect, și la publicul nostru. În fața suveranității depline a acestui public, se închină și regizorul, și actorul, și criticul de artă. Foarte bine fac, atîta timp cît publicul reprezintă factorul social pe care îl servesc. Dar foarte rău fac, atunci cînd se coboară la nivelul acelor elemente din public care imprimă un ton de vulgaritate sălii întregi, care inițiază aplauze și chicoteli atunci cînd, de pildă, în *Gaițele* actorul pronunță „crace” sau „pagubă-n ciuperca”).

În interpretarea pe care a încercat-o colectivul teatral din Orașul Stalin (regia: Mihai Pascal), fără ca spectacolul să manifeste raclele de mai sus, am avut totuși impresia că a scăpat de ele numai și numai printr-un noroc. Fluidul zgometos și aspru al „gaițelor” a cochetat, rînd pe rînd, și cu revuisticul, și cu bulevar-