

Heena Cernat (Ludmila),
Marga Anghelescu (Vassa),
Teodora Mazanitis-Fugaru
(Natalia) și Corado Ne-
greanu (Prohor)



Teatrul Giulești

VASSA JELEZNOVA

de Maxim Gorki

N-am ascultat vreodată piesele lui Gorki fără să fim adinec tulburați și emoționați de ceea ce e viu și actual în substanța lor. Am rețrăit această emoție la Teatrul Giulești unde s-a reluat *Vassa Jeleznova*.

Imagine sumbră și cutremurătoare a societății burgheze, încă puternică dar zguduită de sfîșieri interioare care merg pînă la falsificarea celor mai omenești sentimente, pînă la descompunerea raporturilor dintre părinți și copii, dintre frate și soră, *Vassa Jeleznova* se redescoperă exemplar, pătrunsă și ordonată de adevărul ideologic al clasei muncitoare, de perspectiva idealului umanist revoluționar pe care-l proclamă personajul ce deține funcția de exemplu: Rașel.

Noua versiune scenică se distinge prin forța cu care impune sensul metaforic al textului gorkian, punctîndu-se semnificația socială a conflictului angajat între Rașel și personajul-simbol al lumii burgheze: Vassa. Desenul regizoral structurează și evidențiază cu fermitate esența contradicției dintre ipostazele antagonice ale trecutului și viitorului.

O caracteristică meritorie a spectacolului, pus în scenă de Geta Vlad este realismul robust, densitatea vieții create pe scenă și dimensiunea ei tragică. Simplitatea austeră a montării nu evită exploziile de energie, momentele de înclătșare violentă pe care le include drama cumplită a destrămării Jeleznovilor. Spectacolul realizează autentic și convingător atmosfera înăbușitoare, climatul de ticăloșie și josnicie sufletească, coșmarul de putredă strălucire al lumii burgheze. Realizarea conturului scenic dilatat, supradimensionat al personajelor (ridicate la valoarea de simbol) și al faptelor (ridicate la rang de istorie) nu anulează firescul vieții scenice, precizia nuanțelor psihologice, țesătura complexă de reacții și raporturi umane.

Cadrul scenic, foarte frumos și simplu, concentrează asupra actorilor întreaga atenție a publicului. Decorul Sandei Mușatescu, de o convenționalitate neostentativă, conferă spectacolului o măreție sumbră, o lăudabilă notă de eleganță și modernitate: e conceput într-o gamă de vișiniu, compus din uriașe panouri cu tapet înflorat singeriu care încadrează geometric cîteva elemente de mobilier masiv, strict necesare jocului.

Meritul principal al regiei îl constituie valorificarea cu maturitate profesională, cu vigoare și rigoare stilistică a posibilităților trupei giuleștene.

Întîietatea realizării actricești trebuie recunoscută Margăi Anghelescu. Interpreta Vasei deschide, printr-un joc plin de forță

și temperament — printre-o trăire autentică și o meticuloasă cizelare a personajului —, o perspectivă nouă și interesantă asupra acestui prototip feminin care concentrează în el și puterea și agonia unei clase. Eroina Margăi Anghelescu nu acționează sub impulsul unei singure trăsături de caracter, a rapacității și a obsesiei de a acumula și de a menține prin orice mijloace averea Harpovilor și a Jeleznoivilor; ea se arată cuprinsă și de amărăciune și de îndoială și de zburciumul maternității ratate. Inflexibilitatea dictatorială, dogmatică, monstruoasă, proprie naturii intime a personajului s-a întregit astfel și cu alte fațete în stare să confere personajului viabilitate și putere de convingere. O solidă și foarte interesantă compoziție realizează Corado Negreanu în rolul lui Prohor Harpov. Actorul dezvoltă spectaculos și cu risipă de amănunte (ce-i drept, uneori, cu prea multă risipă) chintesența viciului, a ticăloșiei și brutalității, ascunde într-o bonomie agresivă, imaginea complexă a desfruiului, a cinismului și a senilității dizgrațioase.

Împietrit în ură și dispreț, subliniind de sub frumusețea și farmecul fapturii sale o ciudată înclinație spre viciu și descompunere morală, chipul Nataliei s-a conturat convinsgător în interpretarea Teodorei Mazanitis-Fugaru. Ileana Cernat, interpreta Ludmillei, a scos la iveală cu sensibilitate și grație resursele de iubire și de atașament ale acestei ființe neajutorate și săracă cu dubul. Evidențierea cu prea multă ostentație de către Lucia Cristian a trăsăturilor „negative“ ale Anei, a îndepărtat personajul de adevăr, de reala importanță și semnificație pe care o poartă acesta în relația stăpîn-slugă.

Acordînd importanța cuvenită personajelor chemate să întregescă prin scurte apariții imaginea întregului, actorii: Cornel Dumitraș, Iarodara Nigrim, Constantin Gheorghiu, Simion Negrilă, Mircea Cruceanu, Ion Colomieț, Ileana Codarcea, au reușit să distingă cu precizie și personalitate trăsătura esențială a fiecărui caracter în parte.

În cel mai important, dar și cel mai dificil rol — prin liniaritatea sa — Dana Comnea (Rașel) s-a folosit cu măiestrie de frumusețea, de sinceritatea, de căldura sufletească ce-i sînt caracteristice. Dana Comnea (Rașel) a avut fermitate, patos, intransigență și dramatism reținut. Totuși, unele atitudini prea statuare și prea solemne, unele replici spuse prea apăsător, cu un pronunțat ton didacticist, au atras atenția într-un mod prea forțat asupra valorilor de simbol ale acestui personaj.

Sîntem convinși că spectacolul giuleștean va cîștiga de-a lungul viitoarelor reprezentații în armonie și omogenitate, în vibrație, realizatorii lui putîndu-se bucura pe deplin — așa cum merită — de răsplata unei munci serioase și responsabile.

V. D.

Teatrul Mic DUPĂ CĂDERE de Arthur Miller

Rareori, hazardul își dă mîna cu logica pentru a deschide celui ce se inițiază în opera unui artist cea mai potrivită cale de acces spre inima acesteia. Căci opera își are arhitectura ei, în care te poți uneori rătăci ca într-un labirint — dacă, de pildă, încerci să pătrunzi dinspre acoperiș sau să te cațări pe o scăriță lăturalnică, ducînd nicăieri. Poate că apropierea pare forțată, dar un drum „bun“ urmează legile gîndirii matematice, care impun o anumită ordine a raționamentelor. Cu Arthur Miller am avut noroc: teatrul — în speță, Teatrul Mic, cu concursul statornic și inspirat al traducătorului Radu Nichita — ne-a dat „firul Ariadnei“.

Într-adevăr: dacă n-am fi trecut, succesiv, prin alte cîteva etape (printre care *Incident la Vichy*, *În amintirea a două dimineți de luni*, *Prețul*), probabil că n-am putea să asimilăm astăzi prea ușor o dramă în același timp atît de eliptică și de densă cum e *După cădere*. Așa însă, avînd la îndemînă elementele fundamentale, refacem „legăturile“ și nu riscăm să pierdem prea mult din prețioasa substanță dramatică. Ar fi fost păcat să irosim o asemenea experiență; pentru că, nefiind, în mod cert, cea mai împlinită, cea mai „artistică“ piesă a lui Miller (oare nu rămîne *Vrăjitoarele din Salem* titulara încontestabilă a acestui loc?), *După cădere* reprezintă, cred, pragul absolut al coborîrii scriitorului în „înfernul“ conștiinței moderne. E o confesiune istovitoare, stufoasă, fragmentată, urmînd aparentul arbitrar al fluxului memoriei; obsesiile, regretele, amintirea suferințelor revin din întunericul trecutului, aduse la suprafață de „contacte“ fulgerătoare, scurt-circuite ale gîndului și emoției.

Toate scrierile lui Arthur Miller sînt drama *de conștiință*; *După cădere* e chiar drama *conștiinței*. Nu e un simplu joc de cuvinte; personajul tragic e însăși conștiința torturată, acest complicat și fragil produs al evoluției speciei și al succesiunii civilizațiilor, în care se repercutază seismele istoriei, erupțiile și furtunile vieții sociale, iar cele mai slabe unde ale mișcărilor sufletești capătă ecou; suprasolicitată, ea poate exploda în haos, îmbolnăvînd omul de o boală fără leac. Quentin, erou și povestitor, e într-atît „o conștiință în sine și pentru sine“, încît pare o ipostază dramatică, o personificare a