

Liuviu Ciulei s-a străduit să dea o linie ascendentă rolului — întrebându-și mai curajos resursele expresive —, cel de al doilea și-a limitat personajul la datele primei apariții (poate cu excepția scenei de dragoste, actul II), date absolut necesare, dar nu suficiente pentru caracterizarea succesivă a lui Rank, înfățișat de autor în trei ipostaze diferite. Oricum, acești doi actori au realizat creațiile cele mai valoroase ale spectacolului.

O linie monocordă a imprimat și Teodora Anca rolului ei (doamna Linde), subliniind-o printr-o prea rigidă expresie tragică. Desigur, personajul nu are exuberanța Norei, totuși el suportă, și cere chiar, o mai mare variație de tonuri și de atitudini.

Cu tot efortul scenografei Marga Ene-Bogdan de a crea un cadru funcțional acțiunii, decorurile nu au exploatat pe deplin spațiul, am putea spune, minuscul al scenei de la Studioul „Nottara”. (Ne referim,

în speță, la căile de acces ale personajelor). Stilistic, decoratoarea s-a orientat spre tradiție.

Spectacolul *Nora*, pus în scenă cu decență, fără flagrante erori de gust, cu momente de calitate, a demonstrat totuși că o piesă (clasică sau contemporană) nu poate fi jucată în mod viabil numai pe baza descifrării juste a esenței personajelor și că, odată stabilită, aceasta trebuie să fie continuu alimentată cu toate elementele expresive pe care le oferă izvorul viu și bogat al artei scenice. Chemată să coordoneze și să pună în valoare aceste exigențe este, în primul rînd, regia. Încă de la acest început de drum, D. D. Neleanu are avantajul de a se convinge prin experiență personală de un atare adevăr.

La tot ce s-a spus, mai trebuie adăugat că includerea *Norei* în repertoriul Studioului „Nottara” constituie un omagiu adus dramaturgului norvegian, de la a cărui moarte se implinesc 50 de ani.

Florian POTRA

○ temă majoră, o realizare minoră

Să fie adevărat că fiecare text dramatic își află regia artistică pe care o merită? Există, oare, între piesă și concepția regizorală, o atît de strînsă interdependență, încît calitățile și lipsurile cunosoc o strictă determinare paralelă? Spectacolul piesei „Zorile Parisului” de Tudor Șoimaru stîrnește asemenea întrebări și îndeamnă a li se da un răspuns afirmativ. Acordul dintre text și viziunea artistică — adică, ecoul în efecte teatrale al cascadei de situații pur scenice ale piesei; rezolvarea suitei de tablouri expozițive asupra Comunei din Paris în elementele materiale ale montării; în fine, interpretarea personajelor pe linia mișcării exterioare și a culorii intenționate de autor — este atît de apropiat, încît meritele și slăbiciunile spectacolului se desmint parcă, acuzîndu-se reciproc.

Să limpezim puțin afirmația aceasta, care poate părea prețioasă, dacă nu paradoxală.

Tudor Șoimaru a dovedit că posedă o anumită tehnică dramatică: nici o clipă desfășurarea faptelor, fără a fi ascendentă, nu lincezește; o undă de luminoasă vioiciune, de freacă tineresc, care parcă și presimte efemera existență, străbate piesa de la început pînă la sfîrșit; veștile cad una după alta; veselie alternează cu îngrijorarea, melodia armonicii se frînge sub rîpăiala de gloanțe; dansul sfîrșește în

pornirea pe baricade, comentariul colectiv răsună ca un ecou sacadat al vestitorului. Regia artistică a lui Dem. Gh. Loghin a fructificat la maximum toate virtualitățile teatrale ale unor asemenea situații. Vestitorul primejdiei, Langlet, cade totdeauna în mijlocul unei veselii exuberante sau al romanței, anunșînd apropierea dușmanului; bucuria trece brusc în spaimă; bărbații apucă arma, oarecum înainte de a lăsa mina tovarășei de dans; mulțimea freacă la fiecare veste nouă. Dar, după cum tablourile piesei formează o suită, care, nemaiputîndu-și frîna dezlîntuirea, nu izbutește să fixeze adîncimea unui caracter, a unei situații, ci rămîne la o desfășurare expozițivă, tot așa stările sufletești ale interpreților, în general, nu se comunică publicului: bucuria, ca și teama rămîn nude, superficiale; veștile nu cutremură, tocmai pentru că reacția comunarșilor față de ele este stereotipă, aproape mecanică; ritmul spectacolului — lipsit de o gradație care să îmbrățișeze întreaga piesă, ca o unitate emoțională care se rezolvă abia în final — se pierde.

Așadar, calitățile pur scenice ale piesei au fost epuizate; în felul acesta, însă, capacitatea regizorală de a se mula cu fidelitate pe text a ajuns să-și piardă inițiativa creatoare.

Acțiunea piesei se petrece în Parisul anului 1871 și cuprinde momente din cele 71

de zile ale Comunei. Galeria bogată a personajelor și consemnarea cât mai completă a evenimentelor umplu o serie de 11 tablouri; un interior modest, o grădină de vară, sala cu coloane a primăriei din Paris, saloanul unei aristocrate, sala comună a unui han, cabinetul lui Thiers, iată locurile de desfășurare a dramei. Toate acestea au fost realizate prin mijloace și stiluri diferite. În tabloul I, plafonul ridicat al odăii descoperă priveliștea cu turlă a Parisului; în tabloul II, fundalul este același, deși punctul de vedere s-a deplasat. Interiorul Margueritei de Valdy este realizat cu ajutorul unor perdele; aproape la fel, cabinetul lui Thiers, unde vedem și câteva elemente de decor (pe perețele din fund, oribiul basorelief care reproduce statuia ecvestră a lui Ludovic al XIV-lea din parcul Versailles jignește ochiul!); în schimb, sala hanului are o pastă aproape naturalistă.

Disponibilitatea pictorului scenograf (M. Rubingher) de a prinde în diverse elemente plastice însăși diversitatea scenei istorice se realizează în dauna unui stil unitar al spectacolului. Credem că nu trebuia lătrat pe contraste de stil, ci pe contraste de elemente ale aceluiași stil. În sensul acesta, de pildă, decorurile nu izbutesc să sugereze nimic din fastul și luxura palatului Versailles în particular, nici a claselor dominante, în general.

Interpretarea a mers mină în mină cu autorul, spre exteriorizare, mobilitate și culoare. Personajele, îndeosebi cele tinere, trăiesc prin scurte izbucniri entuziaste, prin câteva momente pasionale. Revelația compozitorului Clément o constituie scena mută din tabloul II, când își ascultă românta, pe care interpretul (I. Tăranu) a valorificat-o cu mijloace sobre; după cum marea scenă a lui Flourens este cea din tabloul IV, în care Al. Critico a fost simplu și impresionant; ceea ce Clément spune după, iar Flourens înainte de aceasta, nu dezvăluie nimic din personaj. Că autorul a folosit metoda investigației de o clipă în adâncime și că interpretarea „l-a simțit” și l-a urmat, o dovedește momentul în care Nathalie se cutremură la gândul morții fraierului ei (tabloul III) — a cărui justificare ni se pare indoielnică, întrucât scena se va repeta, dar pe care Victoria Mierlescu l-a realizat. Personajul Denise a fost construit la fel: episodul când mărturisește că a ucis un om este singurul impresionant din rolul Lucreției Racoviță. Ce să mai spunem despre madame Blanche (Elena Aramă), care trăiește numai prin fișpătul din tabloul VII, când află moartea lui Sicre? Pentru celelalte personaje, autorul a folosit o metodă, s-ar putea spune descriptivă; a cuprins suptafata mișcărilor lor sufletești, atent la



Scenă din actul I, tabloul II, „Zorile Parisului“

amănuntul semnificativ, dar fără a cobori în adâncime. Este foarte firesc atunci ca singurele personaje mai vii să fie tinerii, care — mișcați pe cele două direcții: a iubirii și eroismului, însă văzute din afară, — se inserează, prin însăși simplitatea lor, în straturile pe care autorul a izbutit să le cuprindă. Jeannot, adolescentul în care înmugurește dragostea pentru femeie și visul fetei mărețe; Julot, care descoperă cu emoție rădăcinile sociale ale creației artistice; Rose, deopotrivă solicitată de entuziasmul pentru om și pentru faptă, sint trei personaje vii, convingătoare. Interpretii (Ion Ciprian, Florin Vasiliu și, mai puțin, Aurelia Sorescu) au realizat cele mai valabile figuri ale spectacolului. Apariția unui personaj ca René, care marchează o oarecare evoluție, urmărită pe parcurs, pare un accident în această piesă.

Rămânând la litera textului, neavând curajul de a o depăși, regia artistică și-a asumat un risc tocmai prin refuzul de a risca. Pentru că „Zorile Parisului” nu pun numai problema raportului dintre piesă și spectacol, ci și aceea a raportului dintre piesă și realitatea pe care o oglindește. Si aceasta este problema cea mare.

Piesa lui Tudor Șoimaru înfățișează zilele Comunei din Paris, prima formă politică, istoricește vorbind, a dictaturii proletarietului, realizată în condițiile luptei împotriva burgheziei franceze, care pactizase cu inamicul. Expresie a înaltei conștiințe de clasă a muncitorilor francezi, Comuna din Paris este intruchiparea de o clipă a unui mare vis social. Prăbusirea ei a fost determinată, lăsând la o parte greșelile co-

mise de capii Comunei, de condițiile politico-sociale care i-au depășit. Aceste zile frământate și eroice au devenit în piesa lui Șoimaru repetate porniri și întoarceri de pe baricade, cintece și dansuri punctate de rafale și canonade. Solidaritatea cetățenească dintre muncitorii și artiștii Comunei s-a exprimat în jurul unor mese, într-o grădină de vară. Solidaritatea internațională a reprezentanților diferitelor popoare cu poporul Parisului s-a rezolvat într-o enumerare a pozițiilor de luptă. Faimoasele fraze ale timpului, greșelile politice săvârșite de comunarzi sint dezbătute strălucit sau monotone, ca o lecție bine învățată, care nu izbuteste să umple declarația printr-o trăire autentică. Figurile principalilor comunarzi (Delescluze, Flourens, Courbet, Clément) sint aduse ca panouri la un miting și trec pe dinaintea noastră, fără a ni se dezvălui în profunzime. Articolele din „Cri du Peuple” se parcurg în fugă ca niște afixe, după cum romanța și cîntecul revoluționar dau suprafața emoțională justă, dar împiedică accesul la zbulucium interior al personajelor. Expresia urii de clasă rămîne simplă invectivă împotriva lui Thiers. Personajele negative (Thiers, Favre, Sicre, Waysset, Lagarde, Margueritte de Valdy) sint creionate la modul caricatural, tocmai pentru că autorul a fost preocupat de o singură latură a caracterului lor. Lipsa esențială a piesei lui Tudor Șoimaru o constituie, deci, absența unor caractere vii, a unor figuri reprezentative și, în același timp, valabile artisticeste. Dacă omul viu, de fiecare zi, al Comunei din Paris ar fi fost prezent pe scenă, odată cu el ar fi fost de față epocă, problemele și atmosfera Parisului, căci umanul dă dimensiune istoriei. În lipsa omului concret, piesa nu are profunzimea și măreția pe care le merita tema aleasă. Urmărind să realizeze o frescă a epocii, cu accent pe dinamica exterioară și pe expresie, în dauna adincirii caracterelor, autorul nu

a oferit o imagine concludentă a Comunei, tocmai pentru că a pornit de la eveniment, nu de la semnificația lui. Fuga după culoare a dus la convențional; preferința pentru efecte teatrale, la melodramatic. Viziunea vieții pariziene din acele timpuri este cenușie, cromolitografică, impresie pe care regia artistică n-a izbutit s-o elimine, cu toate îmbunătățirile aduse de la un spectacol la altul; drama comunarșilor nu este prezentă pe scenă, iar specificul parizian lasă de dorit (în cîntece s-a pus accentul pe melodie, nu pe cuvînt; costumul Rosaliei Bordat subliniază prin vulgaritate elementele de vodevil, existente nemotivai în spectacol).

Desigur, în spectacolele care au urmat premierei, au fost eliminate o serie de deficiențe ale textului și reprezentației. Unele contradicții ale lui Delescluze au fost rezolvate de autor; înadvertențele din atitudinea Rosei (tablourile V și VI), comentariile colective, panica lui Waysset, dialogul Durand-Dupont și mișcarea în prim plan a rănitului (tabloul final), iată cîteva aspecte din spectacol care au fost ameliorate. Cu toate acestea, tablourile ultime au rămas încă agitate și superficiale: unele replici se pierd în vacarmul general, tăcerile par nefirești. Totul se aprinde și se stinge cu repeziciune, asemenea unui foc de artificii. Suflul revoluționar este abia sugerat în pauzele cu cortina lăsată, cînd muzica (Paul Urmuzescu și D. Capoianu), trecînd de la romanșos la eroic, promite o clipă spectacolul măreției; dar cortina se ridică, iar promisiunea nu se realizează.

Adus în scenă fără nici o motivare, Nicolas Peuple dă întrebării nefirești a unui inamic muribund („Cine ești tu, bestie?”), o replică de mare efect, însă cel puțin retorică („Sînt Domnul Popor!”) — iată scena finală care, ca un orizont suprem, închide în sine intențiile, metodele și realizările piesei, divulgîndu-le.

Ștefan Aug. DOINAȘ

○ simplă față sovietică

Toate eroinele dramaturgului sovietic Alexei Arbutov, autorul piesei „Ani de pribegie” (Galina, Liusea, Olga și Zoica Tolokonțeva), sint legate afectiv, pe întregul parcurs al piesei, de personajul fermecător, adesea derutant dar ușor de pătruns și debordînd de poezia densă a adevărului, care este Alexandr Vedernikov.

Trei din aceste femei care-l iubesc au dreptul să-i spună lui Vedernikov pe nume, scurt: Șura, sau chiar Șurenka.

Ultima dintre ele, Zoica, mica sanitară, nu-l are și nu-l va căpăta nicicînd. Chiar în clipa morții sale, aflîndu-se în brațele lui Vedernikov, Zoica își va lua rămas bun de la el, spunîndu-i și acum respectuos, candid și cuminte: Alexandr Nikolaevici! Astfel trebuie să-și ia rămas bun de la un prieten mare și bun, dar mai ales cîstint, care n-a mințit-o niciodată, nu s-a jucat cu sentimentele ei, a prețuit-o ca om și care tocmai pe ea a ales-o pentru a-și pu-