

aparent convențională are de fapt calitatea de a abstrage din personajul real pe care-l reprezintă cele mai caracteristice însușiri ale acestuia.

Obrazov, în cunoscuta sa carte despre teatrul de păpuși, „Profesiunea mea”, arată că Stanislavski indică necesitatea găsirii „grăuntelui” specific unui personaj. Prin „grăunte” se înțelegea trăsătura dominantă a personajului, exprimată în construcție, gest și acțiune. Tocmai acest grăunte a lipsit măștilor din „Străjerul mării”, iar absența lui a coborât și din acest punct de vedere valoarea artistică a spectacolului.

Păstrind proporțiile, ne reamintim cum Sofocle indica în „Poetica”, tratatul său despre legile scenice, că eroul pe scenă (care avea în teatrul antic ca și păpușa o mască imobilă) atunci când i se reclamă acțiuni de mare pasiune să-și consume drama în culise. Aceasta, pentru că altfel e rizibil ca un personaj însuflețit de o stare sufletească sau alta, să privească publicul mereu cu aceeași expresie incremenită.

Peste veacuri, observația lui Sofocle se arată valabilă și în raport cu masca păpușii. E supărător să vezi un personaj cum este Ileana, circulând în scenă, schimbând sentimente și trăiri sufletești, dar neschimbându-și fața. Numai măiestria artistică poate înlătura acest convențional. Este ceea ce și cerem de la colectivul de interpreți ai piesei lui M. Stoian.

Amintim că Stanislavski fiind o dată întrebat cum trebuie realizat un spectacol pentru copii a răspuns: „Ca și unul pentru oameni mari, numai că ceva mai bine”.

Teatrul „Tândărică” va mai prezenta și alte piese cu eroi contemporani. Experiența primului spectacol a fost utilă. El este o demonstrație și, în același timp, o invitație făcută autorilor de piese pentru teatrele de păpuși.

Copiii au înțeles și ei că pe scenă pot apare și altfel de eroi decât „clasicii” pisoi și ursuleți, că pot apare copii ca și ei, care, chiar dacă sint confecționați din lemn, poartă cu ei gânduri și prezintă fapte luate din viață și închinare vieții.

AI, POPOVICI

„Gîndirea științifică” n-a fost descoperită

Din păcate, lucrările dramatice ale celui mai mare, celui mai bun poet al epocii sovietice n-au apărut pînă acum pe scenele noastre. Această lacună a fost în parte remediată, datorită inițiativei slujitorilor teatrului la microfon, care, în decursul unui an, au prezentat două piese de Maiakovski. După „Baia”, ascultătorii au avut prilejul să ia contact, în frumoasa traducere și adaptare radiofonică a lui Cicerone Theodorescu, cu o altă piesă mgiakovskiană, „Ploșnița”, care pune o serie de probleme foarte interesante, atît sub raportul conținutului ei de idei, cît și sub acela al compoziției sale artistice.

Referindu-se la miezul ideologic al comediei satirice „Ploșnița”, Maiakovski arată că el s-a orientat în direcția „demascării spiritului filistin din contemporaneitate”.

Autorul își centrează piesa pe un personaj, care prin întreaga sa evoluție ilustrează în mod artistic teza caracterului nociv al concepțiilor mic-burgheze, filistine, despre viață. Încă înainte de a începe desfășurarea acțiunii, eroul principal este astfel caracterizat în lista personajelor: „Prisipkin — Pierre Scripkin, fost muncitor, fost membru de partid, actualmente mire”. Biografia lui Prisipkin, enunțată laconic aici, sugerează drumul parcurs de acest personaj, care se decla-

sează, se desprinde de clasa sa, sub influența nefastă a ideologiei mic-burgheze.

Prisipkin hotărăște să se căsătorească cu „o fiică a Nep-ului” (cum o definește în piesă Lăcătușul), Elzevira Davidovna Renaissance, casierită la o frizerie, al cărei patron este tatăl ei. „Fostul muncitor” nu face această căsătorie din dragoste, ci fiindcă este interesat materialicește, fiindcă astfel „capătă multe obligații ale împrumutului de stat” (cum arată Baian).

Această căsătorie, ale cărei perspective inițiază firul acțiunii, aruncă o lumină edificatoare asupra personajului principal, în momentul în care el este în pragul degenerării definitive. Oamenii sănătoși moralicește, cu care a trăit alături, își dau seama că Scripkin (care consideră că numele său de altădată — Prisipkin — a devenit vulgar) s-a transformat, ajungînd robul diverselor prejudecăți mic-burgheze. Cu foarte mult bun simț și umor, Flăcăul din cămin face următoarea reflecție, în raport cu „actualul mire”: „...el e un Macdonald. Nu-i vorba de cravată, ci de aceea că nu cravata-i legată de el, ci el de cravată”.

De altfel, Prisipkin nici nu încearcă să-și ascundă noile tendințe, cu care este pe deplin împăcat. El își expune, într-o convorbire cu același Flăcău, crezul său

filistin, arivist, egoist: „Pentru ce am luptat eu? Pentru o viață bună. Iată că o am în mină: și nevastă, și casă, și maniere elegante. Cine a luptat are dreptul să se odihnească lângă o apă liniștită...” Această „apă liniștită”, visată de Scripkin, aduce semnificația mlaștinii mic-burgeze, în care este dispus să se tirască, abandonând orice ideal nobil în viață.

Pentru a completa portretul moral al acestui personaj, autorul ne amintește de o dragoste adevărată, care l-a mințat pe Prisipkin alături de muncitoarea Zoia Bezreznina. El abandonează cu ușurință această legătură, care se pune în calea dorinței sale de a parveni în limitele bunăstării mic-burgeze. Fosta lui prietenă este pradă unei mari suferințe, care o împinge la o tentativă de sinucidere. Lăcătușul îi impută lui Prisipkin această ticăloșie: „Din cauza ta, jigodie păroasă, s-a omorât o asemenea femeie). Și, imediat după aceea, în asentiment cu ceilalți tineri din cămin, el îi strigă: „Afară!..”, considerând că „fostul muncitor” nu mai are ce căuta între tovarășii săi de altădată.

Aici, intervine prima izolare socială a lui Prisipkin, sancțiune extrem de gravă, care condamnă întreaga sa comportare nedemnă. Prin această primă eliminare a personajului principal din rîndul oamenilor adevărați, Maiakovski urmărește un dublu țel. Pe de o parte, autorul vrea să arate că Prisipkin nu este reprezentantul unui mare număr de muncitori care renunță la cinste și luptă; el păstrează elemente caracteristice, constituind însă aproape o excepție, repudiată în mod prompt de absoluta majoritate a oamenilor cinstiți. Pe de altă parte, Maiakovski se străduiește prin această primă izolare să creeze temeiul solid al întregii demonstrații ulterioare, în urma căreia, Prisipkin apare ca un caz cu totul neobișnuit, excepțional, unic, în lumea viitorului.

Tocmai din aceste motive, cea de a doua parte a piesei (cinci tablouri din nouă), care își situează acțiunea cu cincizeci de ani mai târziu, în 1979, apare ca o consecință firească, necesară a celei dintii.

Motivarea acestui salt cu jumătate de veac este găsită de autor nu numai în mod teoretic, ci, după cum este firesc, și în desfășurarea logică a acțiunii.

După ce s-au terminat pregătirile pentru „nunta roșie” (?) a lui Prisipkin cu Elzevira, ea are în cele din urmă loc, oferindu-i lui Maiakovski ocazia să folosească niște situații admirabile de comedie, care împlinesc, alături de caracterele comice și replicile comice, stilul specific al piesei. În finalul acestei ridicule ceremonii nupțiale (tabloul III), se iscă în rîndurile

participanților din „lumea bună...”, care au izbutit să se îmbete pînă la neștire, o bătaie zdravănă. De aici, ia naștere un incendiu care mistuie frizeria lui Renaissance — unde se desfășoară nunta —, făcînd să piară în flăcări toți oaspeții.

Valorificînd elementul surpriză, foarte propriu în economia unei comedii, Maiakovski ridică cortina în tabloul V asupra societății din 1979. Se dovedește că Prisipkin — singurul supraviețuitor — a stat cinci decenii congelat, după declararea incendiului care a avut loc în 1929. Aflăm de la un Orator că: „Institutul (e vorba de „Institutul de înviere a vieților ome-nești” — n.n.) consideră posibilă învierea individului care a înghețat cu cincizeci de ani în urmă”. Și Prisipkin este trezit din nou la viață...

Personajul principal apare stupefiat în rîndul unor oameni care gîndesc și acționează cu totul altfel decît el. Călătoria sa în viitor este plină de surprize, care-i contrazic înțelegerea despre viață. Se pune problema: de ce a apelat Maiakovski la această transferare a eroului său în viitor? Răspunsul este aproape același ca și în cazul pieselor maiakovskiene: „Misterul buf” și „Baia”, unde lucrurile se petreceau în sens invers, delegații viitorului descinzînd în prezent. În toate aceste situații, autorul intenționează o reliefare mai puternică a conflictului dintre vechi și nou, o confruntare zguduitoare între pozițiile contradictorii ale vremii. Fără îndoială că există posibilitatea dezvoltării luptei dintre rămășițele vechiului și noului și în interiorul unui individ, și între oamenii aceleiași epoci. Maiakovski a preferat însă să sublinieze această bătălie de mari proporții, slujindu-se de o convenție ingenioasă, care-i înlesnește descifrarea realității a unui conflict esențial al contemporaneității.

Situațiile și personajele din 1979 reprezintă un termen al antitezei, pe care autorul vrea să o stabilească între tarele morale, modulul de viață mic-burgez și adevărul eticii comuniste, întrucîmpate de „oamenii viitorului” din piesă. Pe această linie, autorul se străduiește, în cea de a doua parte a lucrării, să-l pună față în față pe Scripkin cu personajele lumii de mine, pentru a-i demonstra infirmitatea morală.

Explicîndu-și intențiile, Maiakovski spune în legătură cu „Ploșnița”: „Comedia este îndreptată pe o linie... Prisipkin va fi considerat, peste cincizeci de ani, fiară”.

Autorul își aduce personajul pînă la dimensiunile fiarei, pentru a adînci contrastul în raport cu oamenii adevărați. Și, în acest caz, ca și în celelalte piese, scriitorul dovedește o mare măiestrie în utilizarea hi-

perbolei satirice, care întărește esența realității, demascatoarea a lucrării.

Directorul grădinii zoologice îl definește pe Prisipkin, susținând că acesta este om numai în aparență: „După indiciile de mimetism exterior — bătăături, vestimente și altele —, venerabilul profesor a raportat în mod eronat mamișorul dezghețat, la „homo sapiens” și la specia lui superioară, la clasa muncitoare”. Continuând, el arată că, în fond, este vorba despre un animal: „...m-am convins de îndată că avem de-a face cu un groaznic simulant, cu înfățișare omenească, și că acesta este cel mai uimitor parazit”. La sfârșitul demonstrației, directorul face asociația intimă dintre Prisipkin (devenit o nouă specie animală, „mic-burghezus vulgaris”) și ploșnița — lucru care justifică în mare măsură și titlul piesei —, analizându-le asemănările izbitoare: „„Ploșnița normalia” îngrășându-se și îmbătându-se de singe pe corpul unui om, cade sub pat. „Mic-burghezus vulgaris”, îngrășându-se și îmbătându-se pe corpul întregii omeniri, cade pe pat. Asta-i toată deosebirea».

Consecințele determinării calității de parazit a lui Prisipkin pot fi urmărite în închiderea lui într-o cușcă, care îl desparte de oameni. Această de-a doua izolare a personajului, după aceea din cămin în prima parte a piesei, aduce un verdict definitiv împotriva lui.

Maiakovski nu se mulțumește să-și condamne fără drept de apel „eroul”. El încearcă să tragă o concluzie mai largă, îndemnând la cea mai mare combativitate împotriva retrogradului și arătând dificultățile legate de această luptă. Apreciind cu ochii celor din 1979 situația din 1929, autorul pune personajele viitorului să vorbească în numele oamenilor cinstiți din contemporaneitate, stigmatizând rămășițele vechiului, pe toți prisipkinii. Președintele sovietului orașenesc se pronunță, în tabloul IX, tocmai în acest sens, referindu-se și la Scripkin și la ploșnița, care s-au trezit la viață după cincizeci de ani: „Cazurile regretabile din orașul nostru, care au fost rezultatul admiterii imprudente a existenței în el a doi paraziti, cazurile acestea sînt, prin puterile mele și prin puterile medicinei mondiale, eliminate. Totuși, aceste cazuri, în care li-cărește o slabă amintire a trecutului, subliniază grozăvia vremii pe care au înfruntat-o forța și greutatea luptei culturale a omenirii muncitoare”.

Toată înlăntuirea de fapte, toate personajele și situațiile care au apărut în această piesă urmăreau un țel fundamental: demascarea pînă la capăt a filistinului, explicarea genezei și nocivității lui, solicitarea

celeui mari mari atenții în lupta împotriva primejdiei sociale pe care o reprezintă.

Această idee esențială a operei lui Maiakovski a fost, în parte, urmărită de regizorul artistic al piesei „Ploșnița”, Paul Stratilat. El a izbutit, de asemenea, cu concursul întregului colectiv actoresc, să realizeze o unitate a spectacolului, un ritm corespunzător, sugerind în bună măsură, cu mijloacele proprii teatrului la microfon, atmosfera lucrării lui Maiakovski.

Pe linia unei juste înțelegeri a personajului, interpretul lui Prisipkin, Ion Lucian, și-a compus rolul, pedalînd pe ridicolul acestei figuri, valorificînd o serie de trăsături negative ale „fostului muncitor”. Am avut impresia însă că actorul s-a lăsat ispitit citeodată de unele efecte comice de suprafață, uitînd substanța principală a „eroului”, care trebuia să apară ca „un groaznic simulant, cu înfățișare omenească.”

De altfel, această insuficiență adîncire a sensurilor piesei s-a făcut simțită și în tratarea altor situații și personaje din „Ploșnița”. Maiakovski introduce, în general, în comediiile sale satirice elemente pozitive, care subliniază, în confruntarea lor cu vechiul, caracterul dăunător al pozițiilor retrograde. Și în „Ploșnița”, colocatarii lui Prisipkin, Zoia Beriozkina, oamenii viitorului — Directorul grădinii zoologice, Președintele ș.a. — aduc un suflu cu totul deosebit de acela al lui Pierre Scripkin, situîndu-se la antipodul lui. Cu toată nuanțarea inteligentă a unor roluri de relativ mică întindere, înzestrații actori Benedict Dabija, Olga Tudorache, Sandu Sticlaru, Victor Moldovan n-au izbutit să transmită, alături de vorbele lor de duh, și tonalitatea viguroasă, convingătoare, a aceluia care — cei dintii — îl demască pe Prisipkin. Tot așa, muncitoarea Zoia Beriozkina (Ana Barcan), rănită în dragostea ei cinstită pentru „fostul membru de partid”, trebuia să păstreze — în conformitate cu ansamblul profilului ei psihic și cu interpretarea valabilă din a doua parte a spectacolului — o oarecare demnitate, sobrietate, contrare tonului prea înlăcrimat, foarte umil, adoptat de actriță în prima parte a piesei.

Palida subliniere a termenilor pozitivi ai antitezei, care stă la baza piesei lui Maiakovski, a scăzut și din intensitatea tratării personajelor negative. Geniul rău al lui Prisipkin este Oleg Baian, (care face parte „din rîndurile proprietarilor”, cum indică autorul în lista personajelor). Acest individ, care deține un rol însemnat în economia piesei, apare ca un fel de ideolog al filistinismului, ca un teoretician oportunista, care propagă unirea „prin legăturile lui Hime-neu, a muncii anonime dar mărețe, cu capitalul răsturnat dar fermecător”. Baian

(Nicolae Gârdescu) trebuia să aibă în spectacol o anumită greutate, pentru a ne convinge asupra caracterului său nefast. Interpretul a adoptat însă, pe alocuri, o manieră de tratare facilă a personajului, ceea ce a dus, în parte, la pierderea marii lui semnificații.

Atenuarea caracteristicilor pregnante ale elementelor pozitive și ale unor „eroi” negativi — foarte marcate în textul maiakovskian — a dus în spectacol la o oarecare tocire a ascuțimilor puternicului conflict din „Ploșnița”.

Regizorul artistic nu și-a oprit, din păcate, suficient atenția asupra unor cuvinte deosebit de interesante, pronunțate în „Ploșnița” de Președinte: „...noi nu avem

nimic împotriva spectacolului care, fiind ferece ca aspect exterior, ascund... o adâncă gândire științifică”.

Din pricină că „gândirea științifică” a autorului n-a fost descoperită destul de profund, admirabila inițiativă a teatrului radiofonic de a face cunoscută publicului nostru dramaturgia maiakovskiană n-a însemnat, de data aceasta, o izbândă deplină. Pe baza unei munci aplicate însă și a unor premise existente în forma actuală a emisiunii, sîntem încredințați că slujitorii teatrului la microfon pot să ne ofere în curînd o versiune îmbunătățită a „Ploșniței”, care să păstreze toate valențele excepționale ale piesei lui Maiakovski.

H. DEL.

clar...

PROBLEMA CONSTRUCȚIEI DRAMATICE — Că între planul comic și planul grav al dramei nu există legătură organică se poate vedea dintr-un simplu exemplu. Finalul piesei se consumă precipitat în tabloul al III-lea: publicul înțelegînd acest lucru, s-a precipitat, la rîndul lui, la garderobă. Stupoare! Mai este un tablou, lung, ocupat în proporție de cincizeci la sută de un quiproquo lipsit de orice legătură cu subiectul piesei și care îndepărtează fără nici un rost, finalul. Nu mă pot îndoi că ceea ce l-a determinat pe autor să adauge acest tablou a fost intercalarea intermediului comic, căci dacă el a urmărit să ne dea o apoteoză a spiritului militar de sacrificiu, atunci trebuia să lucreze asupra acestei intenții mai îndelung. Așa cum e, finalul e lipsit de grandoare și nici nu e de mirare, căci opera lui Tăutu înclină mai mult spre sentimental și duios, decît spre pateticul solemn.

(Radu Popescu, în cronică la „Zbor de noapte” — Teatrul Armatei. „Contemporanul”, nr. 491 din 2.III.1956).

ANALIZA SPECTACOLULUI — „Nora” este interpretată la Studioul actorului de film „C. Nottara” de un grup de actori tineri. Regia aparține și ea unui tinăr (D. D. Neleanu). Nu este un spectacol de „creații” actricești care să sugrume înțelesurile întregi ale dramei. În trecut, pe scenele noastre, Ibsen era, deseori, jucat pentru ambiția realizării unui excelent Rank,

unei admirabile Hedda Gabler, unui emoționant Oswald etc. La Studioul „Nottara” se joacă însă, în primul rînd, piesa lui Ibsen, pentru ceea ce aduce ea prețios, iar vechile tipicuri de interpretare ale unor actori sînt, în general, înfrînte. Regia n-a apăsător nici un moment pe acordurile melodramatice ale piesei, interesînd eforturile actorilor în deslușirea dezbaterii ideologice care stă în miezul conflictului.

Discreția și firescul cu care evoluează în scenă personajele încărcate de dramatism, pregătesc cu savantă meticulozitate scenele de aprigă dispută între Nora și Helmer. În realizarea Norei, actrița Corina Constantinescu, cit și regia nu au marcat însă etapele succesive ale „deșteptării” eroinei pînă pe pragul ultimei scene. De aceea, trecerea interpretei de la ușurința „veveriței” la adîncă sobrietate a Norei în final apare bruscă și surprinzătoare. Corina Constantinescu a găsit adeseori drumul spre sufletul Norei, dar n-a dăruit îndeajuns farmec personajului în primele acte ale piesei. În scena plecării, interpreta Norei a realizat însă o emoționantă trăire a acestui moment decisiv pentru eroină. Aci, actrița și-a regăsit pe deplin posibilitățile puse la grea încercare în restul spectacolului.

(Vic Mindra, în cronică la „Nora” — Studioul „C. Nottara”. „Gazeta Literară”, nr. 101 din 16.II.1956).

ATENȚIE PENTRU SCENOGRAFIE — În ceea ce privește decorurile, cel mai nimerit este acela al actului I, atît în ansamblu cît și în amănunt. Nu același lucru se poate spune despre decorul actului al II-lea (interiorul chiaburului Eftimie). Pretențiile citadine ale chiaburului au reușit să se exteriorizeze în mobilier, dar tablourile (în ulei) te fac să-l bănuiești pe Eftimie un amator de pictură, ceea ce e inadecvat. Mai reușit decît de-