

înțe care se refuză compromisurilor (actul I), sau replicând cu vigoare reținută, dar cu multă franchețe la meschinăria menșevicului Vorobiev (actul II). Nicolae Floca, în rolul acestuia, a concretizat cu măiestrie atributele acelei categorii de intelectuali mic-burghezi, care arborează false idei filozofico-patriotice, și a redat astfel convingător, chipul acestor oameni, incapabili de a-și înțelege vremea. Actorul a folosit o gestică bogată și dezordonată, un timbru vocal ascuțit și dur, potrivit dezvăuirii unui retorism sec, de bravadă. Am apreciat în continuare la George Podhorski patetismul vibrant cu care și-a exprimat profesiunea de credință în fața detașamentului revoluționar al lui Bocearev și Kuprianov, roluri cărora actorii Eugen Stoicescu și Constantin Babiș nu le-au dat greutatea proprie revoluționarilor de profesie, diminuând prin superficialitate și exteriorizare, importanța lor în economia dramei. Mai aproape de text, de rol, s-a dovedit Livia Baba, care — în ciuda unei măști neadecvate — l-a secundat pe Polejaiev cu discreția cuvenită, mai ales în momentele de tandrețe și duioșie; am fi dorit-o însă mai activă și mai fermă în comportarea ei față de Vorobiev, sau de grupul studenților; de aceea, deseori, și mai ales în actul IV, Podhorski a rămas în ansamblul interpreților un bun solist, lipsit însă în creșterea sa treptată de un acompaniament susținut, care să confere momentului final (convorbirea telefonică cu Lenin, în urma căreia Polejaiev se hotărăște să lupte neprecupețit cu „armele sale” împotriva vrăjmașilor revoluției), caracterul eroic și mobilizator.

Lângă demonstrativele „atitudini” de suprafață ale lui Eugen Stoicescu și Constantin Babiș, putem adăuga întregul grup al studenților, solidari numai în mișcare, dar crispați în debitarea textului — e drept, a unui text nu prea bogat. Deși cu numai două replici și o foarte scurtă apariție, re-

cușiterul-actor Jean Gavrilăscu a dat un meritos exemplu colegilor săi, creionând veridic portretul credinciosului portar. Dar dacă deficiențele sus-amintite pot fi înlăturate în viitoarele spectacole, nu aceeași speranță se mai poate nutri față de erorile decorului conceput de scenograful Constantin Piliuță. Acest decor, realizat de altfel cu un remarcabil simț al culorii, s-a voit funcțional și chiar simbolic (poate prin limbajul culorii?!), dar n-a reușit să fie decit foarte convențional, lipsit de atmosferă, stingher, cu totul neadecvat unei piese revoluționare.

În urma celui de al doilea spectacol al primei sale stagiuni, spectacol care justifică speranțe în legătură cu munca viitoare a colectivului teatrului — evident, un merit important îl are aici bagheta experimentată a maestrului Val Mugur —, se pot face o serie de afirmații pozitive îndreptățite, dar se pot pune și o serie de întrebări la fel de îndreptățite. Trebuie amintit însă că neobositul colectiv botoșănean, deși la numai câteva luni de la înființarea lui, face, alternativ cu reprezentațiile de la sediu, un turneu în cuprinsul regiunii Suceava, unde a dat până acum numeroase spectacole în diverse centre sătești. Astfel, teatrul a trecut cu succes examenul de început, fapt pentru care trebuie felicitat; de asemenea, trebuie remarcate dorința nețărmurită și ambiția cu care teatrul dorește să-și realizeze repertoriul acestei prime stagiuni (*Mincinosul*, *Mașinka*, *Crîngul de călini* și *Furtună în munți*).

Considerînd depășite greutatele inerente oricărui început — și cele două spectacole vorbesc tocmai despre această depășire — credem că pentru progresul noului teatru sînt necesare o atenție mai stăruitoare și un sprijin din partea cadrelor noastre artistice, maturizate. Teatrul de Stat din Botoșani le așteaptă!

Emil Rîman

CONSECINȚELE MUNCII CAPRICIOASE

Teatrul de Stat Reșița : *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki

Faptul că un autor creează mai multe variante ale aceleiași opere e un semn de vie preocupare față de problema dezbătută cîndva, e un indiciu de efervescentă creație, de autonemulțumire. E ceea ce a făcut Gorki cu *Vassa Jeleznova*. Piesa are două variante. Prima e scrisă în anul 1910 și a doua, fundamental diferită, e creată

în 1935. Scriind o nouă *Vassa Jeleznova*, Alexei Maximovici a răspuns nu unei exigențe formale, ci dorinței de a realiza o operă în care să zugrăvească decadența completă a burgheziei. Căci *Vassa Jeleznova* e un fragment al vastei fresce sociale gorkiene, o întregire a perspectivei deschisă de

piesa *Cei din urmă*, în care evocă amurgul moșierimii ruse.

Între cele două variante ale piesei există deosebiri nete, care, cunoscute, demonstrează profunda clarificare ideologică intervenită în conștiința dramaturgului. În prima versiune Jeleznovii posedau doar o fabrică de cărămidă, și Prohor e acela pe care Vassa vrea să-l otrăvească. Nu reușește, dar în urma unui atac de cord, Prohor se stinge. Această formă, evident, nu reprezenta o deosebită semnificație socială, avînd un caracter mai mult consemnativ, pasiv. A doua variantă însă, în care Vassa își omoară soțul pentru a salva prosperitatea societății de navigație pe care o conduce, și în care apare un personaj cu conținut revoluționar — Rașel, devine un adevărat manifest anticapitalist, un act de acuzare contra societății Jeleznovilor. Prin cuvintele sale, Rașel, reprezentanta mișcării revoluționare, înarmată cu ideologia clasei muncitoare, delimitează hotarul dintre cele două lumi, arătînd cu claritate căile pe care vor merge de acum înainte. Clasa burgheză nu va putea opri rostogolirea ei tot mai accentuată, iar clasa muncitoare, în mod firesc, va ocupa locul la cîrmă.

În versiunea scenică reșițeană a *Vassei Jeleznova* a predominat atenția față de detaliul semnificativ, au existat scene lucrate cu mare minuțiozitate, fragmente de rol colorate de fantezie în nuanțe neașteptat de sugestive, dar impresia de ansamblu creată de spectacol e aceea a unui mare tablou, în care pictorul, capricios, a lăsat neterminate și uneori chiar neschițate, multe elemente de bază ale compoziției.

Printre fragmentele care au trădat predilecția pentru meticuloasă cizelare e scena dansului din actul III. Măștile interpreților exprimă vidul sufletesc al personajelor, care, în dorința de a se amuza, recurg la cele mai sinistre preocupări. Prin mișcarea rigidă, prin gesturile solemne care acompaniază „divertismentul funebru” al lui Prohor și al fiicelor Vassei, sub privirile reprobatore și disprețuitoare ale Rașelei, scena dobîndește ample virtuți demascatoare.

În interpretarea actorilor întîlnim, de asemenea, lucruri remarcabile. De pildă, momentul în care Vassa face pomelnicul chinurilor îndurate pe vremuri din partea căpitanului Jeleznov. Eugenia Voinescu găsește tonurile potrivite, care să exprime durerea simțită de această femeie orgolioasă în clipa cînd soțul ei a silit-o — în văzul musafirilor — să-i lîngă cizmele pătate cu frișcă. În vocea actriței se îmbină amarăciunea și disprețul, ura și bucuria de a se fi putut răzbuna, în sfîrșit, pe acel care a umilit-o. Prohor Hrapov, în interpretarea lui Ion Negrea, izbutește un expresiv moment

atunci cînd propune Rașelei să-și răpească copilul din mîinile Vassei. În această scenă în care firea de intrigant a lui Hrapov devine vizibilă, Ion Negrea demonstrează că are o paletă interpretativă în care, în afară de alb și negru, există și culor., și chiar nuanțe. Ileana Stana-Ionescu în Națasa, deosebi în duelul cu mama sa, prin întransigența și fermitatea cu care răspunde, exteriorizează natura înrăită a fiicei mai mari a Vassei. Lucia Georgian, interpreta Anei, în scenele cînd ascultă aevăzută de celelalte personaje ceea ce vorbesc acestea, sugerează caracterul josnic al docilei slujnice a Vassei. Eugen Tudoran, jucîndu-l pe episodul Evgheni Melnikov, se impune atenției prin fizionomia de infatuat țifnos pe care o creează.

Dar, deschizînd capitolul slăbiciunilor, constatăm că *Vassa Jeleznova* a fost lipsită de aspectul metaforic propriu textului gorkian. Intenția autorului, de a oglindi prin destinul familiei Jeleznovilor, ca într-o picătură de rouă, destinul unei întregi clase sociale, a fost trădată parțial de colectiv. Grijă de a reflecta continua dezagregare a societății burgheze a trecut pe un plan secundar. Ciocnirea dintre personaje a avut caracterul unei furtuni într-un pahar cu apă. Conflictul n-a cunoscut acele momente de supremă intensitate create de autor — înfruntarea Vassa-Rașel — și a fost lăsat să evolueze stăruitor la înălțimea unei dispute „caldute”. Pe deasupra, regizorul Eugen Vancea a ales calea creării unor tipuri simplificate, eroii acționînd sub impulsul unei singure trăsături de caracter, cu vagi și timide încercări de a lumina din cînd în cînd și alte fațete, care alcătuiesc complexa personalitate a personajelor gorkiene. Pe acest drum s-au ivit unele mici biruințe — spectatorii au știut imediat ce valoare au personajele care se înfruntă, dar au așteptat zadarnic clipa în care să le vadă evoluînd de la nivelul de cromolitografie spre acela de portret psihologic. Fiindcă interpreții au înmămurit într-o mască unică, prea puțin variabilă de-a lungul reprezentației.

Astfel, Eugenia Voinescu a fost aproape tot timpul o femeie care, sub veșmintele bonomiei, ascunde o răutate searbădă, lipsită de acele alternanțe puternice de tonuri, grație cărora faptul de a-și impune tuturor voința să pară firesc, să convingă. Cu rare excepții, replicile ei sfîrșeau într-un registru cantabil, creînd impresia de monotonie și gol sufletesc. Actrița a căutat să suplinească absența unei ținute, capabilă să inspire respectul, printr-un mers sigur, ferm, dar care, din păcate, nu făcea decît să amplifice iluzia de rigiditate a personajului. Prea puțin din indoiala și nesiguranța industriasei, din fer-



Scenă din actul III

mitatea și zbuciumul ei interior, a reușit să reflecte prin jocul ei. Lucrul e cu atât mai curios, cu cât actrița, uneori (am amintit o asemenea scenă), izbuteste să dovedească unele calități remarcabile, îndeosebi în ceea ce privește nuanțarea cuvintelor și — într-o oarecare măsură — evidențierea ideii importante dintr-o replică. Ajungem astfel la deducția că dacă actrița ar fi fost mai mult sprijinită de regizor în munca de valorificare a ideilor piesei, dacă ar fi fost ea însăși mai atentă la felul în care joacă, ar fi putut obține un rezultat demn de aplauze, cu atât mai mult cu cât interpretarea sa se deosebește, în datele ei esențiale, de creația Luciei Sturdza Bulandra. Artista poporului a dăruit acestui rol o demnitate și o inflexibilitate dogmatică apropiate naturii intime a personajului. Aviditatea cupidă a Vasei, firea ei de dictator, hotărârile implacabile pe care le lua au conturat un personaj complex, ceea ce nu se poate spune despre Vassa Eugeniei Voinescu.

Ion Negrea a compus în așa fel ținuta lui Prohor, încât acesta a părut mai degrabă avocatul Dragomirescu din *Citadela sfărmată*, decît eroul lui Gorki. Accente numeroase de ramolism, marcate cu obstinație prin ticuri și mișcări din arsenalul caduc

al teatrului de „meșteșug”, o perseverență ciudată în a-și menține aceeași expresie mată a ochilor — prvirile sale parcă spuneau că în interiorul său nu se petrece nimic notabil — au simplificat inadmisibil o fizionomie bogată și expresivă. Fratele Vasei — așa cum l-a imaginat Ion Negrea — nu invită la repulsie și dispreț, ci în cel mai bun caz la un zîmbet ușor. Căci, după cum l-a jucat Negrea, personajul este mult prea împins spre latura grotescă. Fără să vreau, îmi amintesc imaginea altui Hrapov. E vorba de creația lui Șt. Ciubotărașu. În interpretarea sa, cinismul și răutatea, disprețul și venalitatea, prostia și senilitatea agresivă se contopeau într-o expresie de rară plasticitate. Simțeam că acolo, în scenă, s-a intrupat un rău social a cărui dispariție e imperios necesară. Acest Hrapov devenea un tip primejdos, o chințesă a viciului și brutalității. Alăturînd cele două imagini, creația lui Ciubotărașu pare portretul unui fin psiholog, în vreme ce jocul lui Negrea seamănă cu un contur inabil schițat.

O mască oarecum mai potrivită a adoptat Ileana Stana-Ionescu în rolul Natașei. O impasibilitate dură a feței, tăiată parcă în cremene, pe care nu se citește nimic, rămînînd de nepătruns tot timpul. Nici un

mușchi nu tresare pe acest obraz, nici o scinteie de viață nu licărește în privirile ei, nici un zîmbet nu înflorește pe buzele palide, arse de febră lăuntrică. Dar prea puțin din clocotul interior al Natașei, prea puțin din problemele care o frământă răzbat de sub această mască de piatră în jocul tinerei actrițe reșițene.

Lucia Georgian, interpreta Anei, redă firea de reptilă a personajului recurgînd uneori la îngroșări supărătoare. Excesul de detalii naturaliste sfîrșește prin a denătura personajul, răpindu-î chiar din capacitatea de a convinge; Ana devine dizgrațioasă, fără subtilitate.

Însă gravul punct critic al spectacolului îl prilejuiește interpreta Rașelei — Maria D. Magda. Aceasta, abandonînd intențiile autorului și ale regiei, a nesocotit aproape complet însemnătatea pe care o are pre-

zența sa în această piesă — aceea de a contracara grupul Jeleznovilor și de a oferi o perspectivă largă asupra viitorului, Maria D. Magda a fost o Rașel sceptică și îndolentă, care pronunță replicile de condamnare a societății capitaliste cu o voce invadată de resentimentele unei mic-burgeze, căreia îi pare rău că asistă la crepusculul dominației Jeleznovilor.

La aceste slăbiciuni s-a aliat și scenografia lui Al. Olian, care a contribuit prin meticulozitatea reconstituirii interiorului din casa Vassei la crearea unui decor naturalist, avînd neajunsul de a îngreua jocul actorilor. Unele implicații de simbol — situarea biroului Vassei Jeleznova pe o înălțime de unde putea domina pe toți interpreții — s-au pierdut din cauza supraîncărcării spațiului scenic cu elemente de prisos.

E. N.

VARIETATE DE TIPURI, DAR ȘI UNITATE DE STIL

Teatrul de Stat din Pitești : Egor Bulciiov și alții de M. Gorki

Gorki a urmărit aspectele de viață ale negustorimii într-un ciclu de piese (din păcate, neîncheiat), care începe cu *Egor Bulciiov și alții* și continuă cu *Dostigaev și alții*. Egor Bulciiov, Dostigaev și toți acei „alții”, de care vorbește scriitorul, fac parte din lumea atît de complexă și variată a negustorimii din preajma Marii Revoluții. De unde vin, ce fac și încotro se îndreaptă ei, iată atîtea întrebări pe care autorul le pune și le rezolvă în opera sa.

Este interesant de cercetat corespondența lui Gorki, unde, printre altele, se află o scrisoare a lui Alexei Tolstoi, care după ce a asistat la spectacolul cu piesa *Egor Bulciiov și alții* îi scrie: „E uimitor că, după ce ai parcurs un asemenea drum, ai ajuns la o asemenea artă proaspătă și tinără”, în timp ce, într-o altă scrisoare, Nemirovici-Dancenko, mărturisindu-și admirația pentru piesă, afirmă: „Personajele parcă s turnate în bronz”.

Desigur că, date fiind înalta calitate artistică a piesei și adîncia ei semnificație ideologică, inițiativa Teatrului de Stat din Pitești de a o înscrie în repertoriu și de a o reprezenta în cinstea Lunii Prieteniei Romino-Sovietice este cit se poate de meritorie.

Rămîne să vedem dacă regizorul și interpreții au reușit să-și sculpteze tot în bronz creațiile.

Tînărul regizor Ovidiu Georgescu s-a străduit să deslușească, împreună cu întreg colectivul de actori, semnificația piesei — în general — și a fiecărui rol în parte. Într-adevăr, ei au reușit cu succes să prezinte publicului întreaga galerie de tipuri pe care Gorki le aduce în piesă, și uneori să distingă nuanțele atît de subtile ale fiecărui personaj. Vom analiza modul în care interpreții și-au apropiat rolurile, dar înainte de aceasta, trebuie să ne mărturisim uimirea în fața unui aspect cu totul ciudat al spectacolului. Dacă într-adevăr personajele au fost redată în lumina peisajului lor moral și social, dacă varietatea de tipuri a apărut oit se poate de evidentă, în schimb o sudură artistică între toți pionii acestei societăți, pe care Gorki o situează pe aceeași tablă de șah, nu s-a realizat. Dimpotrivă. Lipsa de omogenitate a stilurilor a copleșit spectacolul, întunecînd în bună măsură valoarea fiecărei creații în parte. Dacă Gorki a luat din lumea negustorilor acelei vremi tot soiul de tipuri, cum ar fi de pildă fătarnica și ticăloasa stareță Melania, falsul și snobul Zvonțov, meschinul Baskan etc., el a avut