

VACLAV HAVEL

**președintele Republicii Cehe,
autor dramatic**

mesaj internațional



RĂZBOIUL FĂRĂ ARME

Pentru prima oară în istoria omului, pe planeta noastră se întinde o civilizație globală și unică. Orice eveniment ar avea loc și oriunde s-ar petrece, el va avea consecințe favorabile sau nefaste pretutindeni și pentru toată lumea. Bineînțeles, această civilizație cuprinde un mare număr de națiuni și de etnii, cu obiceiuri și tradiții diferite, o mulțime de ansambluri culturale mari sau mici, multe universuri religioase, mai multe tipuri de culturi politice diferite. În același timp, apare evident că, cu cât aceste comunități multiple se apropie mai mult unele de altele și cu cât sunt ele silite să accepte un comportament și valori unice, cu atât devine manifestă nevoia lor de a-și întări apărarea propriei identități naționale, rasiale, culturale sau a propriilor valori tradiționale în general. Multe conflicte amenințătoare din lumea de azi se pot explica tocmai prin acest fenomen: cu cât suntem mai apropiați unui de alții, cu atât mai limpede observăm deosebirile dintre noi. În același timp, trăim fenomenul prăbușirii diferitelor sisteme politice artificiale. Fie că acestea au provenit din colonialism sau din bipolaritate, lumea e pe cale de a deveni cu adevărat multiculturală și multipolară și caută o ordine nouă, justă și potrivită epocii sale.

Consecința acestor fapte este tensiunea dramatică din lumea de azi. În multe locuri de pe planeta noastră, oamenii se opun conviețuirii unora cu ceilalți și, totuși, singura noastră speranță nu este decât să se ajungă la o astfel de conviețuire.

Este falsă ideea că televiziunea, filmul, magnetoscoapele și alte produse moderne ar pune sub semnul întrebării importanța teatrului. Aș spune că, dimpotrivă, teatrul – mai bine decât orice alt mijloc de expresie – ne ajută să dezvăluim în mod convingător tot ceea ce e sumbru și amenințător, dar și tot ceea ce e luminos și dătător de speranță.

Pentru că, în cadrul civilizației dezumanizante și tehnice de azi, teatrul este una dintre insulele importante de autenticitate omenească. El este tocmai ceea ce trebuie apărat și cultivat cu strășnicie, pentru ca această lume să nu sfârșească rău. De fapt, această lume de megamașini și megabirocrații anonime are neapărat nevoie de întoarcerea la o subiectivitate umană de neînlocuit, are nevoie de o personalitate umană concretă, de conștiința umană concretă. Numai omul, cu responsabilitatea sa reînnoită și cu conștiința concordanțelor, care-i este proprie, poate ține piept primejdiilor ce amenință lumea, și nici o rețea de

computere, fie ele cele mai sofisticate, nu poate să i se substituie. Speranța lumii se bazează pe reabilitarea ființei umane.

Într-adevăr, teatrul nu e numai o formă de expresie printre altele. El este singura expresie prin care omul se adresează unui alt om, în fiecare zi, acum și mereu. De aceea, teatrul nu este numai un loc în care se povestesc întâmplări. El este un loc de întâlniri între oameni, un spațiu al unei existențe umane autentice, care se depășește pentru a aduce mărturie despre lume, despre sine însăși; este un loc al unui dialog viu, unic și inimitabil, care vorbește despre societate și despre tragediile ei, despre om, despre iubirea sa, despre răul său și despre ura sa. Teatrul e un focar spiritual al comunității umane, punctul de cristalizare a vieții ei spirituale, e un spațiu al libertății și al consimțirii ei.

Cred cu tărie că, în civilizația tehnică globală, formată din atâtea culturi particulare și amenințate de conflicte, teatrul este un ziditor de speranță și o lupă prin care se întrevede viitorul. Nu pentru că ar arăta lumea mai bună decât este ea în realitate, ci pentru că redă speranța de a asista la renașterea omenirii. Pentru că, dacă teatrul este locul de comunicare liberă între oameni liberi despre misterul lumii, el arată calea ce duce la toleranță, la respectul reciproc, la respectul față de miracolul ființei.

Vă invit pe toți, oameni de teatru, să vă gândiți în aceste clipe la colegii voștri din Sarajevo. Ei fac ceea ce spun eu aici: prin libertatea de spirit, cultivând dialogul, creând spațiul unei comunicări concrete între oameni, ei luptă împotriva îngrozitorului război care face ravagii în țara lor. Purificatorii etnici și violatorii aruncă lumea înapoi, spre trecutul ei cel mai întunecat. Oamenii de teatru, care dialoghează cu spectatorii lor despre dramele lumii de azi și despre dramele sufletelor, arată viitorul. Paralel cu războiul pe care ni-l arată televiziunea, are loc un alt război la Sarajevo. Un război fără arme, între cei care-i urăsc și-i ucid pe alții pentru că sunt diferiți, și oamenii de teatru care subliniază natura unică a ființei umane și fac posibil dialogul. Oamenii de teatru trebuie să iasă învingători din acest război. Pentru că ei arată viitorul ca pe un dialog senin între indivizi și societăți, asupra misterului lumii și al ființei.

Acești oameni de teatru slujesc pacea și ne amintesc că teatrul are un sens.

ÎNTÂLNIRILE A DOUĂ SPIRITE ESENȚIALE

Întâmplările au coincis aproape. Două dintre marile spirite românești ale acestui sfârșit de mileniu s-au întâlnit, s-au întâlnit din nou, de această dată în pace. În pace și onor. Sunt spirite în ambele înțelesuri ale cuvântului, în cel fundamental și în cel derivat, metaforic, figurativ. În Franța se stinge, la optzeci și șase de ani, **Eugen Ionescu**, celebrat de o lume întreagă, în România, numai în România, se aniversa o sută de ani de la nașterea lui **Camil Petrescu**.

Prima lor întâlnire a fost ca o ciocnire între doi nori imenși, unul cu sarcină electrică pozitivă, celălalt cu sarcină electrică negativă. S-au produs descărcări, tunete, fulgere, trăsnete. În „Nu”, Eugen Ionescu experimentase un joc al inteligenței – așa îl numea – prin care demonta și pulveriza, între altele, un roman al lui Camil Petrescu, unul dintre marile romane ale prozei românești interbelice. Camil Petrescu, scriitor de profunzime și inteligență, n-a înțeles jocul sau nu l-a agreat. La urma urmei, cărui creator poate să-i placă un astfel de joc, oricât de inteligent, când obiectul jocului este creația proprie? Se spune că, după plecarea lui Eugen Ionescu în Franța, Camil Petrescu ar fi exclamat: „De frica mea a fugit!”. În felul ăsta, oral, și-a răzbunat el orgoliul lezată.

Este evident că Eugen Ionescu, scriind „Nu”, nu și-a urât obiectul jocului, așa cum nu i-a disprețuit pe Camil Petrescu sau pe Tudor Arghezi. Spiritul său contestatar-jucăuș-filosofic era mai presus de fanatism, de judecăți și sentimente categorice, totale, definitive. Dar, dincolo de dispoziția ludică, ce presupunea pentru el clătinarea valorilor recunoscute, era și altceva în acel gest al lui Eugen Ionescu: privirea din partea opusă a unui paradox existențial. Camil Petrescu ne-a arătat în mai toată opera sa **relativul absolutului**, de unde și sfârșirea tragică. Eugen Ionescu, uitându-se din partea cealaltă, a constatat **absolutul relativului** și, firește, de aici, altă sfârșiere tragică. Care e deosebirea? Deosebirea este că, fire patetică și încrâncenată, Camil Petrescu a văzut doar dimensiunea gravă a incompatibilității, în timp ce Eugen Ionescu a fost sensibil deopotrivă la comicul grotesc al incongruenței. Camil Petrescu vedea platonician, Eugen Ionescu – einsteinian.

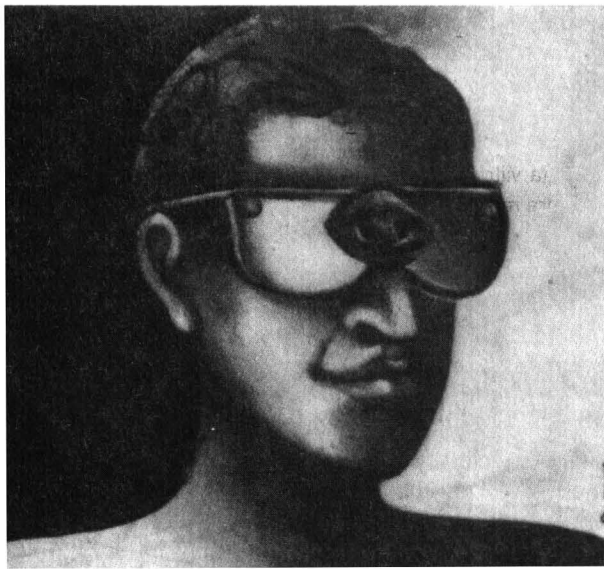
Drama personajelor lui Camil Petrescu este că au văzut idei, că s-au lăsat vrăjite de jocul ideilor și, în acest fel, și-au pierdut simțul relativului, implicit simțul realului. Ele nu pot concepe un compromis, un cerc pătrat, o muscă în farfuria cu mâncare, un ministru al Justiției asasin, un surâs ambiguu al iubitei, când, în realitate, existența se compune din compromisuri, cercuri pătrate, muște în mâncare, surâsuri ambigue și – perioada fascistă și cea comunistă o demonstrează fără echivoc – miniștri (de toate felurile) asasini. Inadecvarea la realitate îi dezarmează pe văzătorii de idei, absolutul decăzut în relativitate le distruge sistemul de valori și, în cele din urmă, le pulverizează personalitatea. Nimeni nu s-a gândit vreodată să ancoreze în Steaua polară, spune un personaj cu picioarele pe pământ dintr-o dramă camilpetresciană. Ei bine, ei, acești vrăjiți ai ideilor, acești oameni-idee s-au gândit, iar eșecul i-a aruncat în plină tragedie.

În tabăra cealaltă, Eugen Ionescu a văzut cu totul invers: absolutizarea relativului, automatizarea, ideologizarea și fanatizarea individului, a colectivităților, clișeul înălțat la rang de lege, egoismul pustitor, egoismul sacralizat. Eugen Ionescu vorbește despre „sistemologia ideologică ce absolutizează relativul, dorind să creeze din subiectivitate o realitate obiectivă”. Această lume a cercurilor pătrate, a oamenilor-rinoceri, a eu-lui anulându-l pe noi și a lui noi sugrumându-l pe eu, a obiectelor invadând viața nu este mai puțin tragică decât lumea amăgiților de idei. Eugen Ionescu are simțul relativului, al realului și, ca și Caragiale, al monstruosului. Tragismul său capătă nu o dată mișcare comică și expresie grotescă.

Și acum – paradoxul. Cu cât personajele lui Camil Petrescu sunt mai ne-realiste (în sensul că sunt abstrase realității), cu atât mai realiste sunt piesele sale. În schimb, personajele realiste ale lui Eugen Ionescu acționează în piese ne-realiste, absurde. Din aceste contraste rezultă drama, și într-un caz și în celălalt, dar și potențialul comic.

Și, totuși, adversitatea celor două moduri de a privi raportul dintre absolut și relativ este mai puțin tranșantă decât am lăsat să se înțeleagă. În fond, și în dramaturgia lui Camil Petrescu și în cea a lui Eugen Ionescu este vizibilă falia uriașă dintre individ și lume, o comunicare defectuoasă, nu o necomunicare. (Camil Petrescu nu-și pune problema, iar Eugen Ionescu nu crede în lipsa de comunicare: „Dacă aș fi crezut în lipsa de comunicare la modul absolut, n-aș mai fi scris niciodată. Prin definiție autorul este cel care crede în expresie”.) La urma urmei, este vorba de eternul conflict între individ și colectivitate, între nevoia de libertate a omului și presiunea socială asupra lui, care acționează constrângător, adeseori sufocant. La Camil Petrescu eliberarea se produce prin sinucidere (poetul Ladima, ziaristul Gelu Ruscanu), la Eugen Ionescu prin renunțarea la efortul de a gândi și prin repetarea automată a unor sloganuri. Eugen Ionescu spune despre personajele sale: „Personajele mele nu gândesc. Sunt despărțite de propria lor viață. Trăiesc într-o lume a impersonalului, într-o lume a colectivității, într-o societate colectivă, care nu poate fi interpretată strict ca societate colectivă comunistă; deoarece societatea burgheză capitalistă este și ea colectivă”.

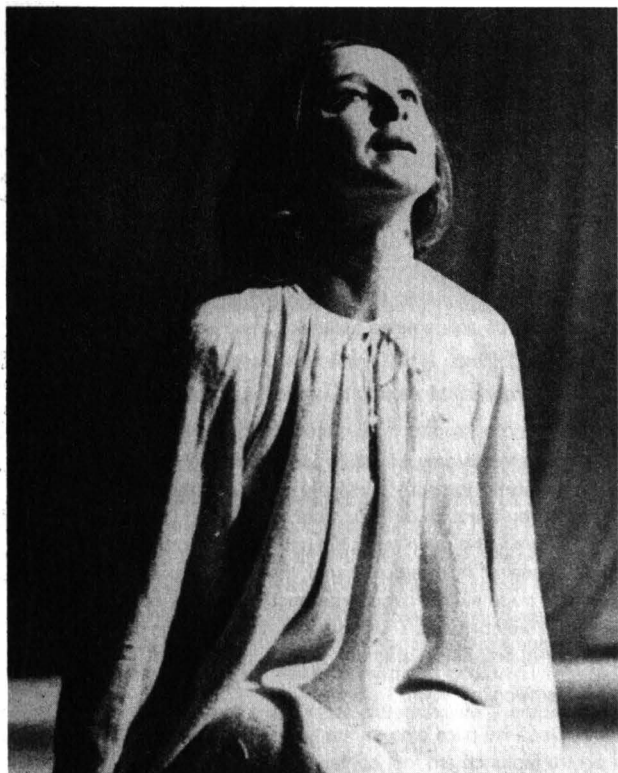
Dacă există o problematică asemănătoare a celor două tipuri de personaje, camilpetresciene și eugenionesciene, asta se datorează faptului că amândoi scriitorii au apăsă pe resortul dramatic fundamental, descoperit încă de grecii antici și constând în lupta dintre om și oameni, dintre om și zei, dintre mecanismul-om și mecanismul-lume. Ceea ce îi deosebește sunt unghiurile opuse de abordare a conflictului, temperamentele neasemănătoare, limbajele diferite, ba chiar și limbile diferite în care au scris. Dincolo, însă, de aceste mari deosebiri dintre ei, Camil Petrescu și Eugen Ionescu sunt doi dramaturgi **esențiali**.



LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ:

„Oamenii au ajuns să iubească puterea...”

Când cunoști strălucita carieră a unui actor aproape de la primele roluri, când i-ai urmărit – fascinat – creațiile scenice în unele dintre cele mai importante spectacole, nu numai ale sale, ci și ale vieții teatrale românești din ultimele trei decenii, pare a nu fi chiar atât de greu să te oprești la câteva întrebări esențiale privind viața și profesiunea actorului. Totul depinde însă de personalitatea acestuia. De pildă, când doamna Leopoldina Bălănuță te primește în locuința-i din str. Grigore Mora nr. 33, nu altfel decât cu o extraordinară franchețe omenească, în fața căreia devii tu însuși tentat să-ți dezlegi sufletul, întrebările strict „profesionale” trec automat pe un plan secundar, așteptând cumînți să le vină, poate, rândul. E mult mai importantă discuția ca atare, vizând nu doar condiția teatrului, ci și a culturii și a vieții noastre sociale în general.



Leopoldina Bălănuță – Irina din Matca de Marin Sorescu la Teatrul Mic (regia: Dinu Cernescu)

■ ...Eu nu cred că o societate în care se spune că economia de piață începe să funcționeze pe criterii normale poate să aducă în stare de batjocură truda unui creator. Nu cred. Având acces la informații, poți totuși să compari și nu se poate trage decât trista concluzie că se face totul pentru compromiterea ideii de economie de piață și de regândire, de reșezare a pilonilor edificiului social pe criterii „normale”.

Creatorii trudes. Dar cine apreciază? Cine are cântarul? Cine face prețul? Cred că aici e problema de fond. Când atâtea legi, care ar fi atât de necesare în clipa de față, inclusiv legea sponsorizării, nu funcționează, e aproape normal ca în final lucrurile să fie hibride, lăsate la jumătatea drumului sau compromise din capul locului.

Nu se pot aplica principii noi pe structuri vechi. Și structurile nu pot fi doar restaurate, ci trebuie schimbate.

Ar trebui să nu se mai mimeze nici pluripartitismul, nici formele democratice de societate, ci să se recunoască, fățiș, ceea ce este: partid unic de guvernământ, liber ales, care are toate pozițiile-cheie din acest stat. Măcar am ști o treabă. Am ști și cine ne conduce, și

pe cine trebuie să tragem la răspundere când lucrurile nu merg cum trebuie. Altfel, se repetă greșeala care ne-a sufocat decenii de-a rândul. Sunt două politici: una pentru exterior și alta pentru interior. Iar diferența dintre ele începe să fie mai flagrantă acum decât în trecut.

Tac. Tăcem împreună. Sunt prea multe evidențe, la tot pasul, pentru a mai încerca măcar să nuanțezi lucrurile. Din bibliotecă ne privesc fotografii din spectacole. Poldi e alături de Rauțchi, de Rebengiuc, de Vasile Nițulescu, de George Constantin. Două fotografii sunt din *Oameni sărmani* după Dostoievski, în regia lui Ion Barna. L-am cunoscut, i-am fost redactor la câteva montări proprii și transmisii TV. Așa încât întrebarea mea sună astfel:

□ Cum vă explicați că sunt uitați complet oameni care au însemnat ceva, nu numai în teatrul TV, ci și în cultura acestei țări, cum au fost Ion Barna și Petre Sava Băleanu, ca să amintim doar doi regizori?

■ Un neam care își permite asemenea neglijențe riscă să fie el însuși neglijat de toate celelalte neamuri de pe planeta asta. Pentru că funcționează această păgubitoare impresie, că numai cei care trăim momentul de acum suntem mari și tari și avem virtuți. De fapt, lucrurile se petrec ca și în existența unui om. El nu poate trăi decât dacă are trecut, prezent și viitor. A exclude din ecuație unul din termeni devine până la urmă o cumplită infirmitate.

Oamenii de care ați pomenit sunt tocmai aceia care aveau cultul respectului față de trecut, considerând că numai așa se poate edifica viitorul. Și sunt tocmai aceia care își dădeau seama ce i se întâmplă acestei nații: i se amintește forțat un anumit trecut, i se flutură în zare un viitor de obicei „foarte luminos”, dar e constant văduvit de prezent. Iar ei tocmai prezentul voiau să-l facă foarte viu și foarte acut, pentru a avea dreptul să devină amintire. Și cărămidă pentru viitor. Neglijența este atât de desăvârșită, încât cred că foarte puține dintre peliculele realizate de ei ar mai putea fi date pe post. Erau spirite foarte luminate și chiar se poate spune despre ei că făceau parte din galeria spiritului european.

□ Ați lucrat cu mari regizori, ca Radu Penciulescu, Crin Teodorescu...

■ ...Ion Cojar, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Andrei Șerban, Cristian Hadjicula...

□ ...ce a u însemnat ei în viața dumneavoastră profesională?

■ Cei mai mulți dintre ei au însemnat prezența în existența mea a unor oameni cu totul remarcabili. Și fiecare în parte – o părticică din alcătuirea mea, în primul rând ca om și apoi ca artist.

□ Ați putea sau ați dori să-i caracterizați succint pe fiecare?

■ Sigur că fiecare poate fi caracterizat, dar toți au ceva comun: o natură nobilă. Nu exagerez. Naturi princiare prin felul lor de a exista în lume. Într-un fel, și-au câștigat dreptul să fie exemple





umane. Pe o rază mare în jurul lor nu încăpea nimic derizoriu, vulgar, contrafăcut. Un soi de verticalitate exemplară i-a caracterizat pe toți. Discreție, delicatețe și, până la urmă, un mare talent și o mare vocație a trudei cu ei înșiși și cu cei din jur.

☐ *Vă ascult și aproape nu-mi vine să cred că, după atâția ani de când vă cunosc, abia sunt la primul interviu cu dumneavoastră, iar nu la al cincilea, cum poate ar fi trebuit.*

■ Poate că n-ar fi fost rău. Sunt anumite lucruri – chiar în lumea teatrului – care ar trebui să fie mult mai prezente, pentru a face posibilă acea formă de solidaritate umană capabilă să contracareze cealaltă formă de solidaritate, ticăloasă și nocivă. De ea ne izbim la tot pasul și în forme din ce în ce mai îngrijorătoare și mai agresive.

Uite, eu nu pot să uit că primul spectacol cu o operă remarcabilă a lui Marin Sorescu a fost făcut de Andrei Șerban, împreună cu un mare actor, George Constantin, și o mare scenografă, Florica Mălureanu. E vorba de Iona, pe care l-am văzut într-o seară de Paști. Impresia a fost atât de puternică încât, după decenii, nu pot să-l uit. Ei bine, ce cataclisme umane s-au produs în aceste decenii care au trecut, de fac posibil faptul ca Andrei Șerban să fie debarcat din fruntea Teatrului Național tocmai de Marin Sorescu?

☐ *Sunt și alte numiri care au intrigat nu numai presa, ci și o bună parte a oamenilor de cultură. Dumneavoastră însă ați jucat în Matca, pe scena Teatrului Mic, apoi la Televiziune și știți ce partitură extraordinară oferea acest text pentru o actriță.*

■ Tocmai de aceea sunt consternată să văd că același om poate face lucruri atât de diferite. Când ești un mare scriitor, un mare poet și un mare dramaturg, nu poți să nu ai propria-ți scară de valori. Cum s-o lași contrazisă de atâtea fapte voite sau acceptate?

☐ *Poate vă va răspunde domnul Marin Sorescu. Eu aș vrea să ne întoarcem puțin la strălucita pleiadă de actori care v-au fost parteneri pe scenă. I-aș aminti pe Victor Rebengiuc, George Constantin, Gh. Ionescu-Gion, Vasile Nițulescu, Constantin Rauțchi, Gheorghe Cozorici... Ce ați apreciat mai mult la acești parteneri?*

■ Tot relația omenească, fără de care nu e posibil miracolul teatral. Fiecare în parte mi-a rămas prieten, în primul rând.

☐ *Totuși, din punct de vedere strict profesional, ce calități primează?*

■ În primul rând cele omenești, pentru că devin, printr-o metamorfoză posibilă numai în marile acte de creație, virtuți extraordinare. De pildă, faptul că în viață te poți uita în ochii unui om pentru a-i spune ceva și ești sigur că el te înțelege. Ei bine, pe scenă, acest fapt, această capacitate devine de zece ori mai mare. Ce mai apreciez la partenerii mei? Migala, truda, alungarea oricărei tentații de superficialitate. Toți au avut această înclinație de a fi înălăuntrul fenomenului artistic, nu la suprafața lui, chiar dacă era poate de mai mare efect.

☐ *Ați fost și profesoară de teatru?*

■ Am fost de două ori, dar nu mai pot, pentru că îmi ocupă mult prea mult timp. E o meserie care cere exclusivism, ca să te poți ocupa cum trebuie de creșterea studenților tăi. Căci trebuie să-i urmărești în tot ceea ce ține de devenirea lor. Cere timp. Până acolo încât trebuie să te duci cu ei și la expoziții, și în sălile de concert. Adică să nu se mărginească totul la orele de curs. Să-ți permiți răgazul să-i primești la tine în casă, să te duci la ei în casă. Așa văd eu treaba și așa am și făcut-o, deși am plătit-o cu un preț atât de

scump, încât efectiv am ajuns în spital. Fizic am obosit foarte rău, chiar dacă sufletește a fost pentru mine un mare câștig. Îmi place foarte mult să trăiesc între oameni tineri. Și știți de ce? Pentru că prețuiesc la ei faptul că nu vor să ne semene întru totul. Asta, ca formă superioară de respect din partea lor, față de noi.

☐ *Un capitol aparte din viața dumneavoastră îl reprezintă poezia, recitalurile de poezie, în special din Eminescu și din Nichita Stănescu. Poate deveni poezia starea existențială a unui actor?*

■ Întrebarea dumneavoastră conține și răspunsul. Spectacolele de poezie (impropriu le-aș numi spectacole) fac parte din existența mea artistică numai în măsura în care ele – „întâmplător” – au avut totuși loc pe scenă. Altfel, apropierea mea de poezie este o necesitate a ființei mele celei mai profunde. A fost forma mea de rugă. Eu, în gândul meu, spun poezia ca pe o rugăciune. Și când mi-e greu, mă duc spre poezie. O spun în gând ca pe o rugă și îi resimt efectul binefăcător. Poate e impropriu spus, dar e și o terapie. Faptul că îmi permit să o spun în public nu este determinat de vreo urmă de orgoliu, ci numai de credința că, dacă mie îmi face bine, de ce n-ar face și altora? De ce n-aș întinde atunci o mână, cu tandrețe, să-l invit pe semenul meu s-o ascultăm împreună? E ca și cum aș asculta-o și eu din nou, nu aș rosti-o. Țin minte foarte multe situații în care, în felul acesta, miracolul s-a produs. Și nu de puține ori am simțit că solidaritatea sufletelor alese este posibilă ascultând împreună poezie.

☐ *Ce reprezintă pentru dumneavoastră Eminescu și Nichita Stănescu?*

■ Mi-e foarte greu să explic „ce reprezintă”. Cum să vă spun? Toate versurile lor sunt gândurile mele, numai că eu n-am fost înzestrată cu harul de a le da chip prin cuvânt. Dacă v-aș spune acum că am luat-o puțin razna și nu mai pot suporta lumea asta atât de ticăloșită ar fi, desigur, banal. Eminescu spune altfel: „Și în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit, / Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit... / Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun? / Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!”.

☐ *Iar Nichita?*

■ Dacă îmi pare bine că am apărut pe lume în acest timp este și pentru faptul că am fost contemporană cu el. E mai bine să spun că *sunt* contemporană cu El. Pentru că nu pot vorbi la trecut despre Domnia-Sa.

☐ *Care vers din Nichita vă obsedează?*


■ În legătură cu același lucru, Nichita spune: „Sunt bolnav / Mă doare o rană, / Călcăt-n copite de caii fugind”. Și mai spune: „Sunt bolnav de întreg universul”... Dar ce-mi stăruie obsesiv în minte este ultima lui poezie publicată: „Să ningă peste noi cu miei doar astăzi / Să ningă inima din noi / Noi niciodată nu am fost noroi / O spun și mieii care ning pe noi.” Copiii Revoluției au scris poezia asta pe zidurile Universității. Imaginile actuale, după patru ani, sunt incompatibile, pe retina mea, cu imaginile de atunci. Cum au avut ei puterea să scrie asta și să moară, iar noi să trecem cu buldozerele nepăsării peste tot?

Răspunsurile actriței sunt urmate de pauze lungi, de tăcere. Căci e greu să spargi placa de marmură a unor astfel de răspunsuri cu alte și alte întrebări, de care, desigur, nu duci lipsă. Începi să te întrebi doar la ce folosesc...

☐ *Ce credeți că a adus totuși această „perioadă de trecere” pentru teatrul românesc, pentru dumneavoastră personal?*

■ „Perioadă de trecere” – spre ce? Știm într-adevăr spre ce ne îndreptăm? Făptuim noi tot ceea ce trebuie făptuit ca să aflăm



 **Medeea din O trilogie antică la TNB (regia: Andrei Șerban)**

răspunsul? Nu cumva o lungim la nesfârșit, într-o confortabilă stare de incertitudine?

☐ *Ce simte un actor când asistă la continua și progresiva degradare a teatrului în care și-a zidit viața?*

■ E ca și cum ar asista la degradarea și dărâmarea casei în care stă și chiar a propriei ființe. Ce putem face? Doar să dăm, eventual, interviuri! Și asta, numai din convingerea că o deznădejde, o mare durere mărturisită mai pot face posibilă speranța. Deși... Oamenii au ajuns să iubească mai mult puterea în sine, decât ceea ce-ar avea fiecare de făcut pe lumea asta. E maladia societății noastre și nu știu cum și dacă o să-i găsim undeva leacul.

☐ *Cât de întâmplătoare – și cât de determinante – credeți că sunt întâlnirile din lumea teatrului?*

■ Din păcate sunt întâmplătoare, dar sunt foarte importante. În ultimul timp, de pildă, cea mai importantă pentru mine a fost, cum vă spuneam, întâlnirea cu Andrei Șerban. Sigur că, din păcate, a venit prea târziu. Mi-ar fi fost foarte necesară, ca exercițiu al profesiei, cel puțin cu zece ani în urmă. Căci Andrei are un mod unic de abordare a acestei profesii, iar perioada de repetiții a fost cu totul deosebită față de tot ce am trăit până acum. O repetiție la un rol nu este numai pentru rolul respectiv. El îți impune un exercițiu permanent, necesar profesiei în totalitatea ei.

☐ *Sunt convins că nu se poate să nu vă preocupe dramaturgia românească și incertitudinile prin care i-e dat să treacă. Dacă ar fi să jucați într-o piesă românească scrisă în 1994, în ce gen de piesă v-ar plăcea să jucați?*

■ Aveți de-a face cu un actor care și-a făcut profesia pe dramaturgie românească, în cea mai mare parte. De cele mai multe ori, această dramaturgie a fost socotită o corvoadă. Iar cei „pătați”, în categoria cărora mă aflu, erau sistematic împovărați cu aceste „penitențe” pe care ei, factorii de decizie, le credeau, cinic, chiar așa, penitențe. Ei sunt cei care aveau un dispreț suveran pentru tot ceea ce, cu adevărat, ar fi grăit ceva despre nația asta. Eu n-am socotit nicodată dramaturgia românească o penitență. Dimpotrivă, o socotesc, cu mândrie, cartea mea de vizită. Dar, din păcate, dacă

până în '89 am avut texte care meritau tot efortul meu, din '89 parcă nu mai este același lucru. Am citit – e adevărat – câteva texte remarcabile, dar doar câteva. Cele mai multe, însă, voit sau nevoit, eludează tocmai problemele stringente ale clipei pe care o trăim, probleme cu care, zilnic, ne trezim în minte, și care, când punem capul pe pernă, nu ne lasă să dormim. Îi asigur pe dramaturgii români că, atunci când voi găsi un text bun, vor găsi în mine un prieten, mai ales că statutul meu a rămas același. Eu, tot cu piesa românească.

☐ *Ce înseamnă să vrei să te faci actriță?*

■ E o opțiune care te face să te înhami la o treabă absolut de neînțeles pentru nimeni. Adică să vrîi să te autodistrugi, până la urmă, fie și parcurgând această fantastică aventură a spiritului, care sunt viețile personajelor tale? Să re trăiești atâtea destine? Până la urmă tot ieși asupra ta ceva din povara personajelor. Nu mai știi care e granița dintre propria personalitate și cea a personajelor tale. Și câte destine – atâtea poveri. Pe care le primești de bunăvoie.

☐ *Dar dacă ai avea din nou posibilitatea acestei opțiuni, tot actriță v-ați face?*

■ Eu tot actriță m-aș face, dar dacă aș avea un copil nu l-aș face actor. Nu pot dori răul nimănui – și cu atât mai puțin aș putea dori răul copilului meu. Mie așa mi-a fost sortit. Și fac numărătoarea inversă tocmai în această perioadă, pe care – cu voluptate, dar și ca o supremă scuză – o tot numim „perioada de trecere”. Iar acest sfârșit de carieră – pe care dumneavoastră l-ați numit cu amabilitate a fi al unei mari actrițe a teatrului românesc – eu îl resimt ca pe un cumplit eșec. Vă rog să-mi permiteți să nu vă spun de ce. A încerca să formulez un răspuns ar fi mult prea dureros pentru mine.

6 februarie 1994

VICTOR PARHON

N.R. – Socotind, probabil, că alternanța întrebări-răspunsuri nu a surprins imaginea exactă a stării sale de spirit, actrița Leopoldina Bălănuță ne-a încredințat spre publicare scrisoarea de mai jos, pe care am putea-o intitula, cu vorbele ei:



O DEZNĂDEJDE MĂRTURISITĂ

Dragul meu Andrei

Să mă ierți dacă îmi îngădui să-ți mai scriu din când în când, răpindu-ți astfel timpul și împovărându-te și cu gândurile mele.

Dar pentru mine este foarte necesar acest lucru. Este o gură de aer, pe care o trag adânc în piept și care mă ajută să nu mă sufoc.

Realitatea o resimt ca pe o agresiune permanentă, asupra întregii mele alcătuirii.

În stagiunea asta am jucat o singură dată Livada, în luna octombrie. În noiembrie m-am îmbolnăvit și am stat aproape o lună internată. Am avut neplăceri cu șira spinării; sărmana de ea s-a străduit prea mult timp să rămână dreaptă, lucru probabil văzut și de cei din jur, și atunci s-au gândit să-i dea o lecție și cu o bătaie, armă atât de proprie semenilor mei, m-au atins în punctul cel mai sensibil. Andrei, dragul meu, toate bolile mele fizice au motivul sufletești. Așadar eu nu am nevoie de medicamente, ci de leacuri. Ei, eu cred că nu voi mai afla aceste leacuri, nicăieri.

Deci, am avut spectacol în octombrie. Am avut bineînțeles mai întâi o repetiție. Și am avut un sentiment ciudat. Că într-un într-o casă părăsită. Îmi sunau în urechi vocile acelea, ale noastre, care erau îndemnate de tine să scoată niște sonorități tulburătoare, atunci, când repetam Trilogia. Îmi aminteam cum eram toți superbi în strădania noastră de a ne depăși propriile limite. Îmi aminteam de acea solidaritate sfântă, care făcea posibilă minunea.

Îmi aminteam de primul spectacol, unde eu am avut fericirea să fiu spectator și să fiu transfigurată și băntuită de o senzație pe care nu o mai avusesem niciodată: că noi artiștii suntem asemenea zeităților, că suntem semnele lăsate de Dumnezeu pe Pământ, ca argument suprem că El există într-adevăr.

Și realitatea, cu brutalitate, m-a smuls din această amintire și m-am trezit aproape singură și părăsită, între niște semeni care-mi erau aproape străini, care parcă își pierduseră aura cu care au fost investiți de tine. Ei fără tine, noi fără tine nu mai suntem purtători ai unui rang nobiliar, nu mai purtăm pecete regală.

Singurul lucru care a rămas același erau doar vișinii singuratici, încrămeniți parcă într-o clipă irepetabilă.

La acest spectacol am avut o asemenea emoție, încât îmi permit să spun că a fost, cred, prima oară când Liubov a avut imaginea pe care ai visat-o tu. Niciodată zborul nu a fost ca atunci și niciodată fuga din final nu a fost ca atunci. Replica: „să mai privesc o dată pereții, ferestrele. Biata mama, cât de mult îi plăcea să se plimbe prin camera asta...”

Nu mă gândeam decât la tine, Andrei. Tu erai Liubov, obligat de Lopahini să părăsești sfânta casă pe care o iubești. În sufletul

meu, tu erai obligat să zbori cu o respirație sufocată de durere, undeva în lume.

Am suferit enorm după acel spectacol. Simțeam că se destramă firul acela atât de fin, care mai ține vie ființa mea. Și-atunci am simțit că tu nu ai să te mai întorci, pentru că nu vei fi lăsat să o faci. Îți amintești, Andrei, ce am spus la conferința de presă, ultima, când ai anunțat că ți-ai dat demisia?

Am spus atunci că vin rinocerii. Și au venit, Andrei, și au venit în hoardă, și au călcat cu brutalitate și vulgaritate și peste acea alcătuire atât de fragilă pe care tu, într-un nobil efort și transfigurare, ai făcut-o posibilă. Nerușinarea este atât de provocatoare, încât devine de nesuportat. Dar ceea ce mă înnebunește pe mine este indiferența semenilor, este obișnuința de a primi totul ca pe o fatalitate. Mă mir până la disperare: cum este posibil ca într-un interval atât de scurt de timp să se aștearnă uitarea, ca un praf gros, peste tot ceea ce am trăit atunci?

Și astfel, cu o bucurie deloc creștinească, îmi spun: Foarte bine, avem ceea ce merităm! În loc ca noi, împreună și fiecare în parte, să încercăm să desăvârșim ceea ce Jertfa mieilor ne-a dăruit cu generozitate și inocență, noi ne batem joc, întinând pământul pe care ei l-au înroșit cu sângele lor. Își va lua din nou Dumnezeu ochii de la noi dacă ne îngăduim, cu nesimțire și lășitate, ca, după ce am văzut lumina, să ne întoarcem din nou în imperiul umbrelor și al tenebrelor. Din nou îl alungăm pe Dumnezeu de pe aceste meleaguri și din nou, cu aroganță și nerușinare, se găsesc semeni care să se substituie Lui.

Din nou se instalează confortabil noi mântuitori, din nou ne-am trezit cu toții imbarcați pe aceeași corabie. Fără îndoială că și această corabie se va scufunda, dar din nou vor trece decenii până când noii cărmaci ai corabiei își vor face suma, vor face cefe și burți și-și vor îndesa în buzunare arginții trădării noastre ca nație, ca aspirații, ca speranțe.

Nu este vesel ceea ce îți spun, Andrei, și din suflet te rog să mă ierți că îmi permit să picur, în alcătuirea ta atât de fragilă, stropii acestei otrăvi. Caută să scapi de efectele ei nocive, lucrând ca un mare artist al lumii, dând acestei lumi ceea ce înseamnă nestematele spiritului tău. Vor afla și conașionali mei de victoriile tale, așa cum, în decursul acestui secol băntuit de demoni, au aflat și de nestematele lui Brâncuși, Eliade, Cioran, Enescu, Ionescu, care nu au fost alungați de comunism, ci de semeni, dragul meu Andrei, de semeni.

Ce frumos îmi scrii tu: ieșirea din apocalips e încă posibilă.

Te cred, Andrei. Și eu voi trudi pentru aceasta, cât mă vor ține puterile. Îți promit, dragul meu prieten.

Știu că ești împovărat de o insuportabilă durere. Dă-mi o parte din ea mie. Dacă simți nevoia să aprinzi o lumânare la mormântul părinților, aprinde-o în gând și ei vor ști că te gândești la ei. Dacă ți-e dor de Marea Neagră, du-te pe malul oceanului, cuprinde-l cu ochii până în zare și închipuiește-ți că ești pe malul Mării Negre și pe malul ei vei fi. Dacă ți-e dor să-mi strângi mâna, cuprinde în palme mâna unui prieten și a mea va fi. În spirit totul este posibil. El e peste tot.

Te iubesc, dragul meu prieten, îți sunt foarte recunoscătoare pentru tot ceea ce mi-ai dăruit, dar mai ales pentru ceea ce ai vrea încă să îmi dăruiești.

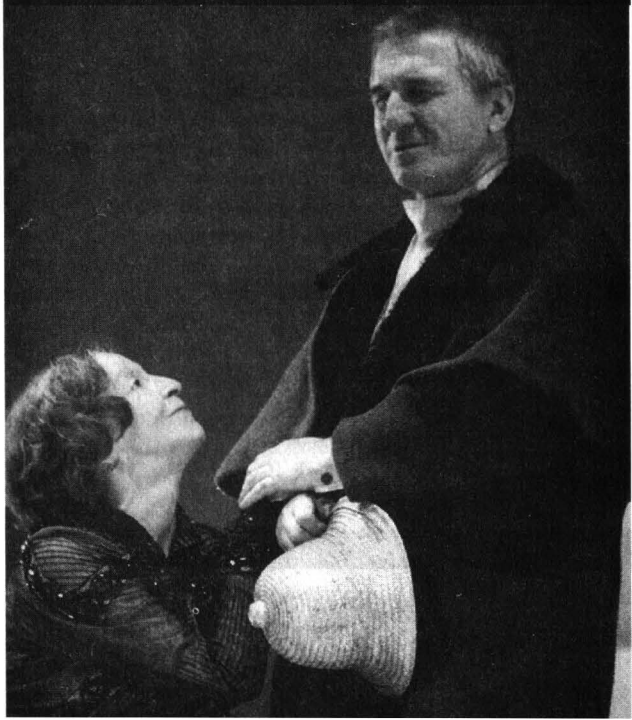
Noi suntem foarte aproape unul de celălalt. În spirit, totul este cu putință.

Poldi

P.S. Tu din când în când să-mi scrii doar câteva rânduri. Te rog.

Mai bine nu spuneam ce-am spus atunci la conferința de presă, pentru că mi-e teamă că Nichita a avut dreptate când a spus: „cuvântul atrage realul” sau cum spune Biblia: „Întâi a fost cuvântul”.

Leopoldina Bălănuță – Ranevskaja din Livada de vișini de Cehov la TNB (regia: Andrei Șerban), cu Gheorghe Dinică (Lopahin)



POMUL LĂUDAT ȘI SACUL CU PREMII

Cursul obișnuit, mai domol sau mai zglobiu, al vieții noastre teatrale a fost animat, la finele anului '93 și începutul lui '94, de câteva evenimente festive; mai precis, decernări de premii.

Luna noiembrie ne găsea în febra Festivalului Național. În ziua de Ajun al Crăciunului – dedicată, de regulă, robotelilor prin bucătărie, cozilor la apă minerală sau împodobirii bradului –, am lăsat totul baltă și am alergat să vedem cine va lua Premiile „Lovinescu”. Pe 27 ianuarie, Palatul Elisabeta găzduia decernarea Premiilor Criticii, pentru ca, numai patru zile mai târziu, UNITER să ne invite la fastuoasa-i Gală, cu papioane, strass-uri și VIP.

Au mai fost și alte festivități, cu o pondere ceva mai modestă, mediatizate mai puțin. Un exemplu: premiile oferite de Fundația Giurgaru.

Care este cauza acestei avalanșe de spectacole de gală? Nu sunt totuși prea multe? Sau sunt prea puține? Sunt ele semnul unui interes crescând al sponsorilor pentru lumea artiștilor, sau sunt, cumva, simptomele unei agitații, ale unei curioase frisonări a breslei teatrale? Ce opinii au premianții despre premiile lor? Juriile au luat decizii juste sau există contestări? În lumea occidentală – după care tânjim și spre care năzuim – care sunt obiceiurile?

Aceste întrebări au fost, sau doar au vrut să fie, zone de interes ale anchetei noastre, în realizarea căreia ne-am lovit de un impediment neașteptat: foarte mulți actori, regizori, directori de teatre, cu delicatețe și diplomație, au refuzat să ne răspundă. După zile de căutări disperate, am reușit, cu chiu-cu vai, să găsim câțiva „temerari” care ne-au împărtășit următoarele opinii:

NICOLAE MANOLESCU

– Care credeți că trebuie să fie menirea premiilor? Cum se întâmplă în țările civilizate?

– În toată lumea se acordă premii și ele sunt chiar numeroase. Putem spune că din acest punct de vedere am intrat și noi în normalitate. Dacă uneori se întâmplă să se acorde distincții aceluiași actor, regizor sau scenograf este pentru că ele sunt oferite de instituții diferite și de juriuri diferite.

UNITER este o instituție care și-a dovedit deja prestigiul și care cuprinde crema teatrului românesc. Anul acesta, premiile Galei UNITER s-au acordat după metoda occidentală, existând două juriuri, unul de nominalizări și unul de premieri propriu-zise. Fiecare nominalizare poate fi considerată un premiu potențial, pretutindeni în lume. Juriul de acordare a premiilor s-a mișcat exclusiv în cadrul nominalizărilor, deci nu a fost răspunzător de felul cum a fost făcută alegerea inițială. El a avut misiunea foarte dificilă de a alege un singur nume din două, trei, uneori șase nominalizări.

– Ce părere aveți despre opțiunile juriului de nominalizări?

– În general au fost bine făcute. Personal pot spune că aș mai fi ales câte ceva. În spectacolul *Ghetou*, de la Național, existau cel puțin încă doi actori, Alexandru Bindea și Mircea Rusu, care poate ar fi meritat să fie nominalizați. Pe de altă parte, unele din criteriile care s-au aplicat la nominalizare sunt discutabile. Cred că nu putem da un premiu de debut indiferent de specializare: actori, actrițe, regizori. Poate că ar fi bine, pentru viitoarele premii, să se facă distincția între regie, rol masculin și rol feminin. Altfel devine dificilă aprecierea. Nu se poate face o sumă corectă atunci când cantitățile adunate sunt diferite. Sigur, nu există juriuri infailibile. Aceste juriuri de nominalizări ar fi putut stabili criterii ceva mai precise. Opțiunea însă o putem stabili sau contesta la nesfârșit.

– Ce criterii considerați că au funcționat la Gală, în alegerea premianților?

– Criteriul a fost, fără îndoială, valoric. Cu excepția a două-trei cazuri, s-au ales spectacolele cele mai importante. Din păcate, juriul de premiere a fost pus însă și în situația delicată de a acorda premii

unor spectacole despre care nu se știa foarte bine pe ce criterii au fost selectate. De exemplu, pentru spectacolele de teatru radiofonic și de teatru TV. De ce premiem un spectacol de teatru TV? Pentru autor sau pentru regizor? Dacă pentru regizor, ar fi trebuit să transferăm spectacolele de teatru TV la secțiunea regie. Există un anumit specific al teatrului de televiziune? Care este acest specific, dacă el există și mai ales dacă era acoperit de spectacolele selectate rămâne o problemă deschisă. Consider că oamenii care au intrat în aceste juriuri sunt competenți. Nu pun la îndoială gustul lor sau talentul. Sigur că în unele cazuri au fost semne de întrebare. De exemplu, în cazul Premiului Criticii, oferit de Secțiunea română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, organism care, după știința mea, este desființat printr-o hotărâre de resort a Asociației Internaționale din care face parte*. Totuși, ei se comportă ca și cum ar exista în continuare. Dar, mă rog, asta este treaba lor.

– Ați fi acceptat invitația de a participa în juriul unei alte instituții care a oferit premii?

– Nu mi s-a propus. Îmi este greu să vă răspund. În nici un caz nu aș fi participat în condițiile în care instituția nu mi s-ar fi părut suficient de reprezentativă și de prestigioasă. Dar am fost chemat numai la UNITER și am acceptat pentru că eu cred că UNITER este o instituție remarcabilă, cu o activitate care s-a impus.

– În juriul de premieri din care ați făcut parte, s-a pus problema de a nu oferi premiul unei persoane pentru că a fost distinsă de o altă instituție?

– Nu, noi am convenit cu tot sufletul (sau numai o parte din el, trebuie să recunosc) să acordăm premii pentru ceea ce ni se pare nouă a fi cel mai reușit lucru în domeniul respectiv, fără să ținem seama de alte premii. Pentru că, ținând cont de premiile anterioare, orice juriu care nu se află în situația de a fi primul este nevoit să acorde distincții de rangul doi sau trei, numai pentru că cei mai importanți oameni de teatru au fost deja premiați. Ca în orice juriu, au funcționat opțiunile individuale, experiența, răbdarea fiecăruia dintre noi. În mod normal, astfel de premii se acordă prin vot și juriul este solidară vrând-nevrând cu numele care a fost votat. Eu nu am ascuns faptul că în două cazuri am avut opțiuni diferite. L-aș fi preferat pe Marcel Iureș pentru premiul de interpretare masculină și pe Adriana Grand pentru cel de scenografie. Dar nu eu personal am acordat premiile, ci juriul. În rest, nu am avut divergențe mari de păreri. Dacă există erori majore, ele nu pot fi săvârșite decât de juriul de nominalizări, care ar fi putut lăsa pe dinafară un nume. Juriul de premiere, mișcându-se pe o alegere deja făcută, n-a avut cum să greșescă fundamental, pentru că în principiu toți cei nominalizați au dreptul la premiu. Spun asta pentru că foarte multă lume a apărut supărată pe cei trei din juriul de premiere, pe motiv că nu sunt de meserie. Ca și cum noi am fi făcut altceva decât să punem degetul pe unul dintre cei selectați de specialiști!

MIRCEA RUSU

– Mircea Rusu, cu rolul Kittel din spectacolul *Ghetou* te-ai impus în atenția publicului. Ai primit vreun premiu?

– Da, la Festivalul Național de Teatru am luat un premiu din partea Fundației de Reconstrucție a Bucureștiului. Domnul Crin Halaicu a oferit suma minimă necesară și, în felul acesta, câțiva actori au obținut câte 150 000 de lei.

* În ziua decernării Premiilor Criticii, 27 ianuarie 1994, am primit la redacție, din partea UNITER, o înștiințare (datată noiembrie 1993) privind suspendarea de către AICT a Secției sale române. În cursul realizării acestei anchete, un Buletin informativ UNITER (nr. 3-4 / decembrie '93 – ianuarie '94) primit, de asemenea, la redacție ne-a înștiințat că: „În mod surprinzător, după trei luni de la această hotărâre a Com Ex-ului AICT, Secretariatul General al AICT a trimis un fax prin care se precizează că în Procesul Verbal din 7 noiembrie s-a strecurat o „regretabilă eroare” (!): nu este vorba de suspendarea activității Secțiunii române a AICT, ci doar de un apel la reconciliere în această lume dezbinată” (n.r. „Teatrul azi”).





- **Te-al așteptat ca și la alte festivități să fii remarcat?**

- Da și nu.

- **De ce da, de ce nu?**

- Vedeți, eu am terminat Institutul de Teatru de un timp relativ scurt și numai de trei ani sunt în București. Până la spectacolul **Ghetou** nu am avut un rol atât de important. Personajul Kittel este, cred eu, suficient de ofertant și probabil acum se așteaptă confirmări din partea mea. Deci cred că judecata juriilor a fost ceva de genul următor: „E adevărat că Mircea Rusu a făcut un rol bun, dar nu a venit încă momentul să sărim cu premiile pe el”. Dacă voi mai juca încă un rol și apoi încă unul cel puțin de valoarea celui din **Ghetou**, atunci poate voi fi mai îndreptățit să mă aștept la un premiu.

Cred că un premiu confirmă faptul că munca actorului nu a fost în van. Este foarte plăcut să fii văzut și apreciat. Actorii sunt ca niște copiii mari, ei trebuie stimulați.

- **Și aplauzele reprezintă stimulente...**

- Sigur că da, numai că ele sunt, ca să zic așa, cotidiane. Pe când un premiu atrage atenția publică asupra omului premiat; crește în felul acesta popularitatea, box-office-ul. Publicul este foarte sensibil la aprecierile pe care le fac cronicarii de teatru. Deci, în mod indiscutabil, ele au o mare importanță.

- **UNITER a operat, ca și în alți ani, cu sistemul occidental de nominalizări. Alte instituții au oferit numai premile. Cum crezi că este mai bine?**

- N-am fost la Gala UNITER pentru că nu am primit invitație și nu mi-am permis să intru la festivitate „pe la intrarea actorilor”, ca să spun așa. Cred că sistemul nominalizărilor este foarte bun pentru că aduce în atenția publicului un număr mai mare de potențiali premianți. Oricum, un spectacol (un actor, o scenografie) nu poate mulumi niciodată pe toată lumea. Nu de puține ori mi s-a întâmplat să aud păreri extrem de diferite despre același spectacol, chiar diametral opuse. Specialiști care susțineau că este excelent și specialiști care îl considerau execrabil. Și unii și ceilalți fiind oameni care au văzut teatru poate de zeci de ani. Deci, citându-l pe Moromete, mai are rost să întreb: „Pe ce te bazezi?”

- **După rolul Kittel și după premiul luat, ai primit o altă propunere din partea vreunui regizor?**

- Indecentă?

- **Nu Indecentă, imediată.**

- Am mai multe promisiuni tentante și aștept cu nerăbdare să se treacă la fapte. Deocamdată, joc rolul Bertram din **Online**, în regia lui Horea Popescu.

ALEXANDRU BINDEA

- **În sula de premii care s-au oferit la sfârșitul anului trecut și la începutul acestui, Alexandru Bindea nu s-a urcat pe podium, și nici nu a fost nominalizat. Totuși, publicul și unii critici de teatru au remarcat rolul pe care îl joci în spectacolul Ghetou, Welskopf. Îți pare rău că nu ai fost distins?**

- Sigur că îmi pare rău. Dar socot că cei care au luat premiu, sau doar au fost nominalizați, au avut roluri mult mai importante decât mine și mult mai pretabile la premii. Foarte rău mi-a părut că regizorul Victor Ioan Frunză nu a luat nici un premiu de la UNITER.

- **Ba da, la Festivalul Național de Teatru premiul oferit de UNITER pentru cea mai originală creație.**

- Da, dar la Gală nu a luat nimic. Mă mir, pentru că, din câte știam eu, domnul Frunză este o persoană agreeată de UNITER, din „gașcă”, să zic așa.

- **Asta e o dovadă că premiile UNITER nu au fost aranjate dinainte și nu s-au dat pe criteriul de „gașcă”.**

- Cred că juriul de premieri de la Gală s-a constituit din spectatori obișnuiți, dar buni. Mă întreb însă dacă aprecierile în favoarea lui **Richard III** nu s-au datorat spectaculozității montării.

- **Și despre Ghetou se poate spune că este spectaculos.**

- Da, dar eu îl consider mai profund și de mai mare greutate. Spectacolul lui Măniuș este, după părerea mea, strălucitor. Adică, doar fură ochii.

- **Mi se pare firesc să lauzi spectacolul în care joci și să consideri că este cel mai bun. Când lucrezi la un rol, ți-ai dori să fii răsplătit cu un premiu?**

- Bineînțeles. Deși pentru mine aplauzele spectatorilor înseamnă foarte mult. Doamne ferește, nu zic că nu mi-ar plăcea să fii remarcat. Dar aplauzele sunt o răsplătă minunată și imediată. Mulți actori chiar pentru asta aleg această meserie: pentru aplauzele publicului care ne iubește.

VICTOR SCORADEȚ

- **În ultimele luni, diverse instituții, fundații au acordat premii pentru anul 1993 în domeniul teatrului. V-aș ruga să faceți o apreciere cantitativă.**

- După gustul meu, sunt cam multe premii. E chiar un pic derutantă această avalanșă. Ea este însă explicabilă, pentru că după 1989 a lipsit instanța punitivă și totodată festivă care dicta premiile și mersul ierarhiilor în cultură și, deci, în teatru. Aspectul acesta negativ al excesului de premii cred că o să treacă, cu timpul.

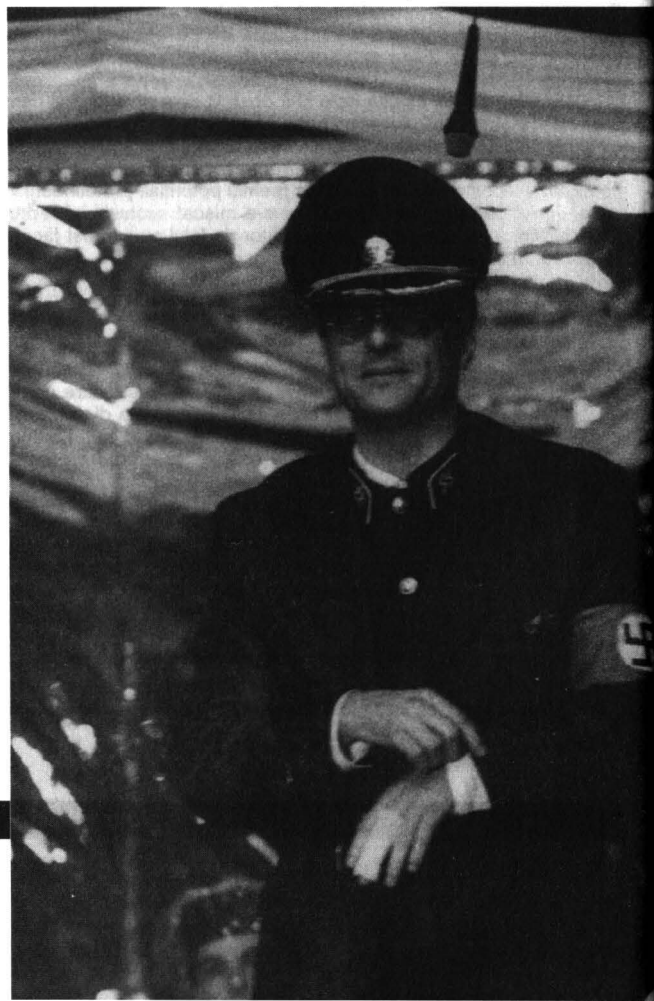
- **De ce îl considerați negativ? Se poate spune că „supraproducția” de premianți anihilează valoarea?**

- Instanțele care dau premii nu sunt întotdeauna foarte obiective. Ele sunt expresia unei împărțiri a vieții noastre teatrale. Este vorba de o polarizare, dar și de nuanțe intermediare, iar premiile sunt adeseori reflectarea acestei diversități de interese extra-estetice, care acum se manifestă în toată amploarea. Cu timpul, sunt convins, lucrurile se vor așeza.

- **Îmi permit să vă întrerup. V-aș ruga să dați cel puțin un exemplu concret, ilustrativ chiar.**

- Îmi puneți o întrebare dură. Păi, exemplul cel mai elocvent este acea Secțiune română a AICT, care, cu câteva zile înaintea Galei UNITER, încercând să devanseze această sărbătoare (dar nu asta îi reproșez), și-a acordat propriile premii. Or, problema nu este că a făcut-o, ci faptul că, în momentul în care s-a manifestat, a acționat ilegal. Fiindcă, începând din data de 7 noiembrie, când s-a întrunit ultima oară la Budapesta Congresul AICT, Secțiunea română, al cărei președinte este domnul Valentin Silvestru, a fost dizolvată*. Aș vrea să precizez că nu este vorba despre atitudinea mea față de secțiunea respectivă, ci despre faptul că, la data când a acordat premiile se afla încă sub incidența deciziei luate de Congresul

* Vezi nota de la p. 7



de la Budapesta. Decizie care a fost votată în unanimitate, până la rezolvarea tensiunilor existente la noi. E adevărat, astfel de situații există și în alte țări, fenomenul nefiind specific românesc. Acesta ar fi exemplul.

Spuneam că este un pic nocivă tendința excesivă de acordare a premiilor pentru că produce derută în rândul consumatorilor de teatru. Iar unul dintre criteriile după care se ghidează gustul public îl constituie premiile care se acordă. Dar, cu timpul, dintre fundațiile, uniunile și alte instituții care vor acorda distincții, vor supraviețui numai cele cu adevărat importante pentru actul nostru teatral.

- Dați o semnificație specială Premiului pentru critică teatrală pe care l-ați primit la Gala UNITER?

- Mi s-a întâmplat, de când exist în viața noastră teatrală, să fiu întrebat de către personalități de la ATF cum se face că am ajuns la teatru, ce facultate am absolvit etc. Le-am explicat ceea ce o să vă spun și dumneavoastră: după ce am terminat liceul, profesorii mei m-au deconsiliat foarte categoric atunci când am spus că doresc să dau examen la Teatrologie. Mi-au spus că aici sunt două locuri, dintre care cinci au fost vândute dinainte. Prin urmare, am studiat limbile germanice, dar am continuat să citesc aproape exclusiv teatru. Semnificația premiului acordat de UNITER este în mare măsură aceasta: ține locul diplomei de specialitate pe care unii mi-au cerut să o prezint.

VALENTIN SILVESTRU

- Domnule Valentin Silvestru, în ultimele luni, cel puțin, o adevărată avalanșă de premii s-a abătut asupra artiștilor din teatru. Nu sunt prea multe?

- Cred că este eronată ideea că se acordă prea multe premii. Dumneavoastră știți câte premii literare se acordă în Franța?

- Din tonul întrebării dumneavoastră deduc că o puzderie...

- Există aproximativ 300 de premii literare. Știți câte premii teatrale se acordă în Italia? Aproximativ 200-250 într-un an. Nu știu cine ar fi putut asupri așa de tare acordarea de răsplăți actorilor, regizorilor, scenografilor și dramaturgilor, într-un moment în care teatrul românesc a căpătat cea mai mare pondere pe care a avut-o vreodată și cea mai mare recunoaștere internațională, afirmându-se ca o forță de mare vitalitate și exuberanță, așa spune. Eu cred că sunt prea puține premii în raport cu marile realizări pe care le avem pe întreaga suprafață a mișcării teatrale. Ce premii s-au acordat? Au fost distinși vreo trei-patru regizori, vreo cinci-șase actori, a fost distins un director de teatru (unul singur!), care este incontestabil cel mai bun, în momentul de față. De asemenea, un cercetător în teatrul românesc aflat la o vârstă foarte înaintată. Poate ar fi trebuit încă patru sau cinci premii de o asemenea natură. S-au dat distincții unor tineri debutanți, foarte puține în raport cu excelențele debuturi pe care le avem în regie, actorie, scenografie. Nu există țară civilizată care să nu acorde premii, fie într-un festival, fie în cadrul altor manifestări, sau prin sponsori particulari.

Pe de altă parte, chiar și în țările subdezvoltate există obiceiul răsplăților. Este cât se poate de stimulat să acordăm oamenilor care merită cu adevărat, o răsplată a eforturilor lor creatoare și să stabilim în acest fel, provizoriu, discutabil, dacă vreți, o tablă de valori. Este absolut regretabil că nu reușim să convingem nici unul din guvernanții post-revoluționari să reînființeze instituția de mare prestigiu numită Premiul Național. Nu sunt deloc înspăimântat de avalanșa de premii. Dimpotrivă, consider că ele trebuie să se înmulțească și, cu timpul, își vor stabili ierarhia lor.

- Puteți să stabiliți, la ora aceasta, o ierarhie valorică a instituțiilor care au oferit premii în teatru?

- Suntem la începutul unui proces de instituire a unor forme premiale și este cu totul prematur să spunem că ce face unul e mai important decât ce face celălalt. Dacă vreți, sunt și teritorii diferite. De pildă, noi am acordat premii la Festivalul de Teatru Comic Scurt de la Buzău unor dramaturgi importanți. Am deschis un concurs de comedie scurtă și au luat premii Matei Vișniec și Tudor Popescu. Am dat premii la Festivalul Veseliei pentru cele mai bune comedii de întindere. Ce premii obțin dramaturgii în momentul de față? Consider că ar trebui să facem și un concurs național de dramaturgie. Ideea a fost preluată de către Ministerul Culturii și s-a instituit Concursul Național „Camil Petrescu”. Ca președinte al juriului, pot să vă spun că s-au primit 118 piese, care sunt citite de zece regizori, actori, critici. Vom da probabil un număr de premii importante. Premiul I este în valoare de 1.000.000, o sumă care are o oarecare greutate. Ce vor face teatrele? Vor fi îngrozite de avalanșa de piese românești? Nu sunt semne în această direcție.

La Premiul Criticii am premiat, de asemenea, un autor care a primit 300.000 de lei pentru cea mai bună piesă românească jucată.

- Cum considerați faptul că Juriile Festivalului Național, UNITER-ul și Premiului Criticii au distins în câteva rânduri aceleași persoane?

- Ce e greșit, dacă artistul respectiv s-a impus, să-i adăugăm mereu câte o răsplată? Unde se oprește răsplătirea unui actor valoros? Sunt situații în care, după o viață întreagă închinată teatrului, artiștii au murit și n-au primit nici un premiu. Am fost foarte emoționat când, la Cercul Militar Național, acordând premii pentru umor, am distins și oameni de teatru. Ion Lucian, cu o lacrimă necontrăfăcută, a spus că primește primul premiu din viața lui. Are 52 de ani de teatru. Doamna Mariana Mihuț, o artistă de mare farmec, a reușit până acum în tot ce a făcut. Cel puțin de vreo



Mircea Rusu și Alexandru Bindea în Ghetou de Joshua Sobol la TNB (regia: Victor Ioan Frunză)





doi-trei ani nu pune mâna pe un rol fără să-l facă a străluci. N-a fost premiată. Am făcut-o noi, cu Premiul Criticii.

- Puteți spune că i s-a făcut cuiva o nedreptate luând sau neluând un premiu? Întrebarea are în vedere totalitatea premiilor care au fost acordate pentru anul 1993.

- Nedreptățile, într-un proces de selecție, sunt inevitabile. Dacă hotărîm să acordăm zece premii, există, vă asigur, încă o sută de oameni care au dreptul să le rîvnească. Sunt erori în firea lucrurilor. Orice proces de selecție presupune alegerea unora și înlăturarea altora. Dar nu este în firea lucrurilor când în mod deliberat declarăm „cutare este cel mai bun” și este extrem de vizibil pentru oricine că nu acela era cel mai nimerit.

În altă ordine de idei, cine face selecția, care sunt criteriile? Cât interes este sau câtă dezinteresare în acordarea acestor premii? Îmi vine greu să mi-o închipui pe d-na Gabriela Adameșteanu, o remarcabilă scriitoare și autoare dramatică, scufundându-se în opera critică, atîta cîtă o fi ea, a domnului Victor Scoradeț, ascultând 52 de emisiuni ale Julietei Țintea și privind la televizor comentariile de specialitate ale d-lui Constantin Paraschivescu și hotărîndu-se de-abia după aceea căruia să îi dea premiul. Aici este o chestiune de criteriologie. Îmi vine foarte greu să consider că domnul Andrei Pleșu a cunoscut toate spectacolele din țară care meritau să fie premiate și a hotărît care da și care ba.

- Dar știți că procedura a fost următoarea: a existat un juriu de nominalizări și unul de premieri. Cel de premieri a selecționat „recolta” oferită de juriul de nominalizări.

- Ajung imediat la chestiune. Vă pasionează probabil premiile UNITER. După părerea mea, au fost acordate în mod haotic. De ce spun asta? Juriul de nominalizări nu a cunoscut întreaga suprafață a mișcării teatrale, așa cum ar fi trebuit s-o facă. Ce caracter de universalitate pot avea premiile UNITER în spațiul românesc dacă ei nu au cunoscut spectacolele din Basarabia, pe care noi le-am integrat? Nu au cunoscut multe spectacole din țară. Din discuția mea cu unul din membrii juriului de nominalizări a reieșit că ori n-au avut timp, ori n-au avut posibilitatea, sau pur și simplu nu i-a interesat. Dintr-o dată s-a restrîns aria selectivă. Juriul de premieri a fost desemnat să fie alcătuit din intelectuali de seamă, cum spuneți și dumneavoastră, fiecare în domeniul său. Dar li s-a oferit o putere de acțiune limitată. Eu nu contest, principial vorbind, posibilitatea unui om de cultură de a fi prezent într-o mișcare pe care în acest fel și-o apropie. Chiar consider că este un lucru bun. Dar cei care decid premiile nu pot fi în nici un caz toți trei nespecialiști. Deoarece se petrece următorul fenomen: ei stau în fața unor nume care le sunt străine; stau în fața unor spectacole, unor actori pe care nu i-au mai văzut.

În ceea ce privește Secția română a AICT*, ne propunem să acordăm în fiecare an Premiile Criticii. Iar la toate festivalurile unde vom fi acceptați vom oferi cu plăcere sprijin pentru selecție. Dorim să premiem cel mai bun repertoriu românesc, cel mai bun teatru de păpuși, în continuare cel mai bun director de teatru și cel mai bun secretar literar. Dorim să premiem și acel teatru din lumea întreagă care a valorificat cel mai bine creațiile românești.

* Vezi nota de la p. 7

SEBASTIAN-VLAD POPA

- Ce valoare crezi că pot avea premiile? Răspunde-mi din perspectiva criticului de teatru și al proaspăt-premiatului la festivitatea Fundației Giugaru.

- Mă miră faptul că revista „Teatrul azi” a avut ideea de a muta conflictele mărunte, bârfele și micile vanități, dintr-un spațiu al derizoriului, în unul problematic, legat, pare-se, de însăși soarta teatrului românesc*. De obicei, atunci când este vorba despre premii, paradoxal, personajele principale nu sunt premianții și nici cei ce acordă premiile, ci aceia care creează haloul nemulțumirilor dictate de interese de culise. Cei mai combativi sunt aceia care nu au avut privilegiul de a participa la război. Ce valoare au premiile? În primul rând, ele satisfac voluptățile mondene (dar mai ales insatisfacțiile mondene). Vom observa că foarte multe premii, în orice domeniu au fost acordate, nu s-au identificat cu reperele antologate de istorie. Ele au mai degrabă un rol stimulator și mai puțin s-ar putea spune că aduc consacrarea. În acest sens, nu există premiant care să nu-și merite premiul. Mai neplăcut este când despre un premiant se spune că nu l-a meritat. Dar cine stă să măsoare cu rigla sau cu șublerul justetea unei atitudini subiective provenită din bune intenții și, mai ales, în scopul de a aduce un elogiu?

Dă-mi voie să nu văd în premiile acordate în 1993, fie că sunt ale Festivalului Național, ale UNITER sau ale Secției române de critică, jocuri oculte, de culise, obsesii partizane, ci recompense oferite unor persoane și instituții a căror valoare, astăzi, ar fi greu de pus în discuție. (Evident, cu condiția să facem abstracție de premiul obținut de mine.) Am urmărit la televizor Gala Premiilor UNITER (n-am fost invitat, dar un puștan ca mine, redactor la o revistă cu tiraj mic, n-ar avea de ce să se simtă ofensat!). Pot spune că, deși nominalizările au reflectat în bună măsură conflictul dintre UNITER și Secția română a AICT, ele nu s-au situat în afara criteriului valoric. Cu mai multă diplomatie, juriul Secției AICT n-a departajat categoric taberele adverse. În fine, mă interesează prea puțin cum se alternează nuanțele acestora discrete ale politicilor și supărărilor. Nu stau să contabilizez gesturile resentimentale, replicile, idiosincraziile personale ale colegilor de breaslă. Premiile trebuie acordate, ele oricum sunt prilej și de bucurie pentru cei ce le primesc, și de „curaajoase” modalități de a-ți manifesta perplexitatea, de a face cuvenitele demistificări, de a spune adevărul pe față.

Înțeleg Premiul Fundației Giugaru ca pe un semn de simpatie și de încurajare pe care membrii fundației, și în primul rând doamna Alexandrina Giugaru și domnul Valentin Silvestru, mi l-au adresat. Nu am sentimentul că premiul mă „răsplătește” (nici n-ar avea de ce), ci că mă îndeamnă să trec ceva mai hotărît la treabă. Pentru moment, încerc să întăresc prestigiul rubricii de teatru a revistei „Caiete critice”, la care sunt redactor, invitându-i pe colaboratori să adopte stilul eseistic, și nu pe cel cronicăresc. Aceasta pentru a obține efectul de panoramare a fenomenului teatral românesc, din diverse unghiuri, cele pe care ni le deschid marile personalități din dramaturgie, regie sau școlile și modalitățile teatrale cultivate astăzi.

CARMEN BĂRBULESCU

* Ne miră faptul că simpaticul nostru colaborator ne atribuie asemenea intenții. „Ideea” în chestiune îi aparține în exclusivitate (n. r.)

SĂRBĂTORI ȘI SINDROFII

– un post-scriptum ceva mai lung –

Si cei care premiază, și cei care sunt premiați, ba chiar și publicul mai luminat, toată lumea „care contează” e convinsă că actul artistic, când se înscrie în sfera artei, are caracteristica originalității și unicității.

Și totuși practica premiilor, deci a comparării spectacolelor în scopul stabilirii unor ierarhii nu pare nimănui inutilă. Artiștii au mereu nevoie de confirmări și chiar diplomele „Cântării României” nășteau întotdeauna patimi, bucurii și resentimente care depășeau

cu mult semnificația și însemnătatea distincțiilor obținute. Mai nou, juriile alcătuite din personalități importante, ambianța festivă și solemnă a decernării premiilor, mediatizarea, iar în ultimul timp, prezența atât de concret pozitivă a sponsorilor dau sau par că dau premiilor garanția unei obiectivități care poate compensa și obiecțiile sau capriciile criticului, și lenea publicului, și dezinteresul autorităților de resort pentru statutul material al artistului. Premisa de la care se pornește în organizarea festivalurilor dotate cu premii, a Galelor și a altor manifestări este că teatrul românesc se află într-un moment de excepțională înflorire, ce justifică nevoia de a face puțină ordine între atâtea succese. Argumentele vin din afară, din numărul turneeelor în străinătate și al ecourilor lor pozitive. Faptul că, în paralel, se vorbește despre o criză pe plan mondial a conceptelor teatrale, despre izolarea teatrului, evidentele mutații negative produse de tranziția politică și economică în statutul teatrului românesc nu par a emoționa peste măsură. Ceea ce, până la un punct, e firesc: în răscolirea provocată de criză se nasc mlădițele rezistente ale viitorului, celor care reușesc să se exprime în condiții atât de potrivnice le va reveni, probabil, meritul de a fi izbutit să modifice aceste condiții prin armoniile de ei imaginate.

Semnalizarea crizei e, pe de altă parte, o realitate care însoțește teatrul și în perioadele sale de maxim succes. În România, în deceniul șase, spectacole ca **Troilus și Cressida**, **D'ale carnavalului**, **Regele Lear** și atâtea altele au fost laudate de o parte a criticii și violent contestate de alta, nu atât pentru neîmplinirile lor, cât pentru atitudinea regizorului față de text, văzută

ca un evident semn de degenerescență. Schimbul de generație, evoluția criteriilor și a sistemelor de referință, precum și toate celelalte care însoțesc dar și determină dinamica fenomenului teatral, sunt întâi percepute ca forme de criză și de-abia apoi – și de către alții – ca performanțe.

Există simultan și criza, și înflorirea: și spectacole încropite, și teatre fără premiere, și căderile sub cota unui elementar profesionalism, dar și clipele de miracol, în care frumusețea actului scenic ne face mai bogați cu un adevăr.

Din această ultimă categorie – care niciodată și nicăieri n-a fost prea numeroasă – se aleg și candidații pentru premii. Anul acesta consensul a fost mai temeinic decât se poate deduce din comentarii: și premiile Festivalului Caragiale, și cele ale Secției române a AICT, și cele ale revistei „Teatrul azi”, și Gala UNITER au luat de fapt în considerație câteva și aceleași spectacole: **Richard III**, **Ghetou**, **Phaedra**, **Decameron 645**, **Teatrul descompus**, **Antigona**, **Mephisto**, **Arșița și viscolul...** Modul cum au fost ele ordonate, propulsate sau excluse din palmaresuri exprimă nevoia de a distinge, pe de o parte, spectacolul ca realizare globală și, pe de altă parte, contribuția remarcabilă a unor artiști în spectacole imperfecte, discutabile sub unele raporturi. Un creator important cum este regizorul Silviu Purcărete a impus, prin activitatea sa din anul acesta, spectacolul-imagine, autoreferențial, care încântă pentru că e frumos, chiar dacă nu-l înțelegi, practicând un fel de cabotinism al stilului. Este, în evoluția regizorului, o etapă care-i aduce multe satisfacții – acest tip de spectacol „face” bine când trebuie depășite barierele de context cultural și de limbă –, dar care nu îndreptățește în nici un caz construirea de statui. Faptul că Silviu Purcărete, premiat la Festivalul Caragiale, de revista „Teatrul azi”, de Secția de critică, nu a fost și pe scena Galei UNITER nu este chiar un scandal. Nu din cauza criteriului echității sindicale de tipul „a luat destule premii, să mai ia și alții”, ci pentru că trebuie acordat unui juriu dreptul de a nu adera la acest tip de estetică teatrală. „**Antigona** în regia lui Alexandru Tocilescu – un eșec spectacular care nu va putea niciodată înlocui (s.n.) montări ca **Phaedra** sau **Teatrul comic**” – scrie indignată o cronicară de teatru în „Adevărul”, reproșând lipsa de rigoare și profesionalism și, desigur, „acțiunile tenebroase” ale UNITER. Nu e clar de ce **Phaedra**

Richard III de Shakespeare la Teatrul Odeon (regia: Mihai Măniuțiu)



foto: Dan Vatamaniuc

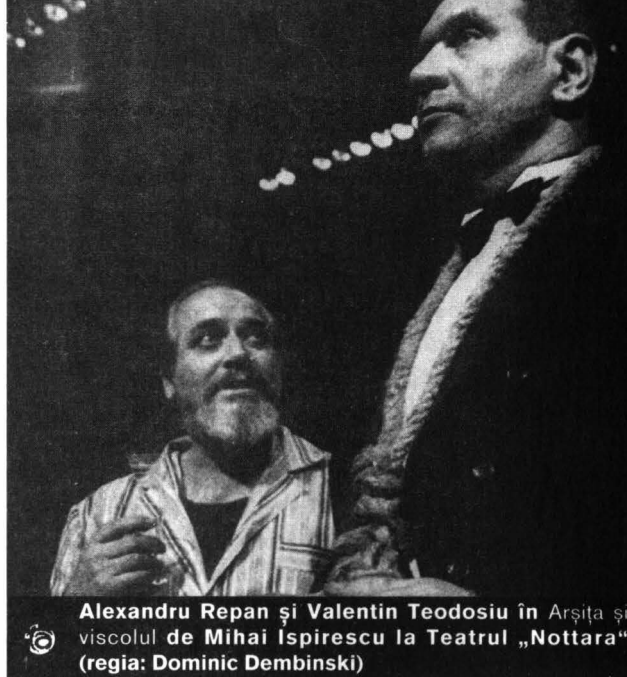




trebuie s-o înlocuiască pe **Antigona** sau invers. Teatrul nu este totuși un compartiment de tren cu locuri limitate în care trebuie să dai șperțuri ca să poți ajunge la destinație: **Phaedra** și **Antigona** pot exista în paralel, așa cum o fac, de altfel, de câteva mii de ani. Când juriul UNITER premiază ceea ce au premiat și alții – **Richard III** –, se spune că a acționat aleatoriu. Când își permite să observe și alte performanțe decât cele unanim acceptate, se spune că a acordat premii de conjunctură. Dacă a-i da un premiu de interpretare lui Horațiu Mălăele înseamnă a-i nedreptăți pe Marcel Iureș, Victor Rebengiuc, Mircea Diaconu, nu putem să nu observăm că și atunci când este premiat Marcel Iureș sunt nedreptățiți Horațiu Mălăele, Victor Rebengiuc și Mircea Diaconu. Argumentele de acest tip au două capete și pornesc din mirarea fiecăruia că celălalt poate gândi altfel decât el. Poate că selecția operată de juriul UNITER – căruia i s-a reproșat că nu a fost alcătuit din specialiști – ar trebui să creeze, în loc de indignare, un răgaz de meditație: s-a considerat că e mai important ceea ce a spus Tompa Gábor decât ceea ce a arătat Silviu Purcărete.

În ancheta despre premii publicată în acest număr se exprimă o serie de dubii cu privire la legitimitatea premiilor Secției române a AICT, a cărei suspendare s-a dovedit a fi totuși „o regretabilă eroare”. Disidenți sau nu, suspendați sau cu picioarele pe pământ, premiile acordate exprimă consensul criticilor respectivi – persoane și personalități care nu pot fi anulate printr-un fax, de oriunde ar veni acesta. Pentru festivitatea respectivă a fost mai importantă contribuția lui George Păunescu – omul de afaceri care a oferit cu generozitate banii pentru premii – decât opinia Comitetului Executiv al AICT.

Până la un punct, discuțiile pătimeșe în legătură cu premiile n-au nimic anormal: se cântăresc și se compară lucruri care nu pot fi nici cântărite, nici comparate, se ezită între dorința de a premia succesul și cea de a încununa talentul. Anormalul începe de unde conflictele



Alexandru Repan și Valentin Teodosiu în Arșita și viscolul de Mihai Ispirescu la Teatrul „Nottara” (regia: Dominic Dembinski)

dintre grupuri și dintre persoane se extrapolează asupra fenomenului teatral ca atare. Dihonia dintre critici care, depășind limitele incidentului propriu-zis, se exprimă iritat despre spectacolele pe care le laudă tabăra adversă introduce și mai multă confuzie într-o lume și așa minată de vanități, de complexe de superioritate și de mania persecuției. E un teren fertil, unde insinuările despre criterii tenebroase, despre găștile care-și premiază oamenii lor nu fac decât să legitimeze impostura, întotdeauna amatoare să se arunce în bătălii ce nu-i aparțin.

Stagiunea nu-i un campionat de fotbal. Și mentalitatea de suporter întunecă și puținele sărbători pe care le mai avem. Iar sărbătoarea unui spectacol bun nu trebuie confundată cu sindrofia premiilor.

MAGDALENA BOIANGIU



Scenă din Phaedra la Teatrul Național din Craiova (regia: Silviu Purcărete)

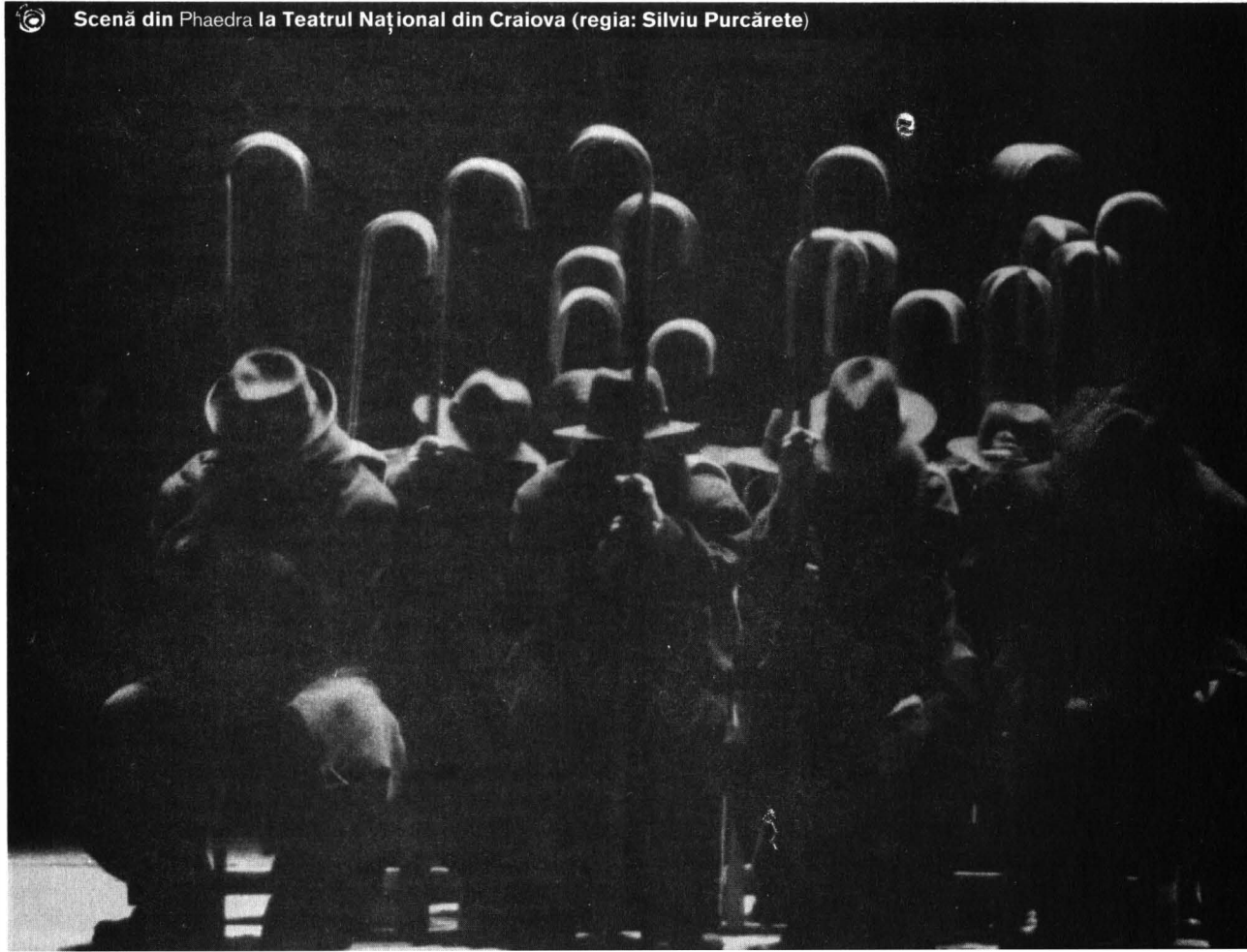
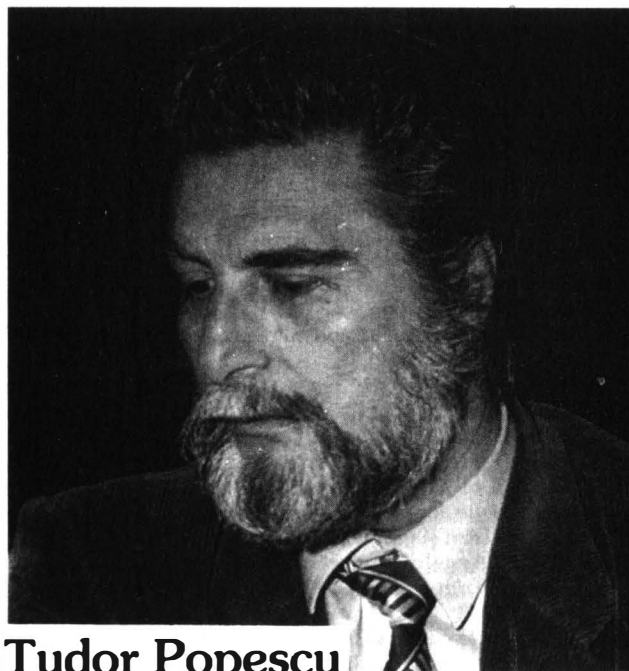
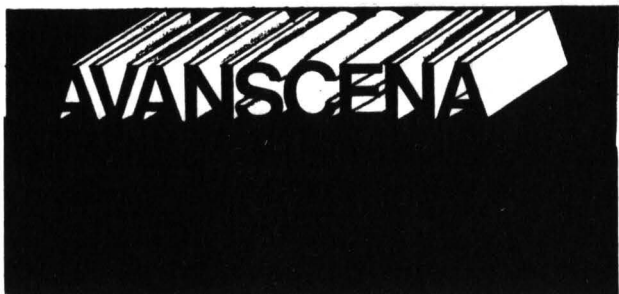
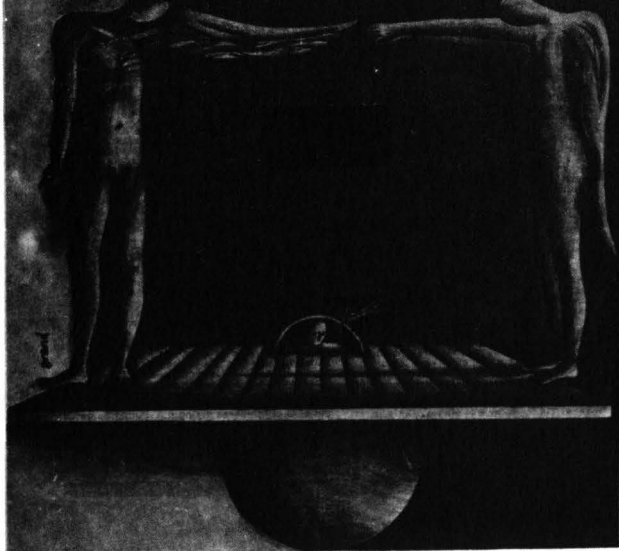


foto: Nicu-Dan Gelep



Tudor Popescu

AJUTOR, SALVAȚI UN DOBITOC!

Interiorul unui apartament. Întineric. Locuința lui Vistrian. Un bărbat intră și cercetează locul la lumina unei lanterne. Este Angelo. Descoperă telefonul și formează grăbit un număr.

ANGELO: Alo! Eu sunt! Veronica e la tine? Cum nu e? Mi-a spus că trece pe la tine... De ce sunt gelos? Pentru că vreau să știu ce face nevasta mea, când eu muncesc? (Închide, formează alt număr de telefon. Apare Veronica, acasă. După câteva replici, discuția are loc fără a mai păstra receptoarele în mână, ca și când ar fi față în față.)

VERONICA: Alo?!

ANGELO: Când ai sosit acasă?

VERONICA: Nicl n-am fost plecată.

ANGELO (violent): Minți! Am telefonat și nu mi-ai răspuns.

VERONICA: Angelo, gelozia e moartea profesiei! Fii om serios și vezi-ți de treabă! De unde telefonezi?

ANGELO: Dintr-o casă! Lucrez!

VERONICA: Ai controlat dacă are sistem de alarmă?

ANGELO: Nu. Am uitat.

VERONICA: Bravo! Nu-ți stă mintea la treabă! Gelozia o să te plardă! Controlează imediat dacă are sistem de alarmă!

(Angelo cercetează ușa, ferestrele, mobilele.)

ANGELO (dă raportul): Nu are sistem de alarmă! Unde ai fost până la ora asta?

VERONICA: Iar începi? Mai bine caută un serviciu frumos de cafea.

ANGELO: De ce de cafea?

VERONICA: Pentru că duminică se împlinesc trei ani de la căsătoria noastră. Ai cumpărat un cadou pentru nași?

ANGELO: Să cumpăr?!

VERONICA: Am auzit-o pe nașa că și-a descompletat serviciul de cafea. Hai, caută, nu pierde timpul!

(Angelo bombăne supărat, caută, găsește.)

ANGELO: E un serviciu, da' o ceașcă e puțin ciobită.

VERONICA: Doar nu vrei să-i facem nașel cadou o ceașcă ciobită! Știi că e superstițioasă.

ANGELO: Alt serviciu nu e.

VERONICA: Caută ceva frumos, că te-a învățat meserie!

Nașu' ți-a pus șperaciu' în mână și te-a făcut om!

ANGELO: Am văzut niște pahare de cristal.

VERONICA: Douăsprezece?

ANGELO: Unsprezece.

VERONICA: Cum să-i ducem unsprezece?

ANGELO: Șase. Se obișnuiește și șase. Sunt frumoase.

VERONICA: Ia șase. Vezi cum le împachetezi, să nu ciobești vreunul.

ANGELO: Mai iau unul de rezervă.

VERONICA: Caută-mi și mie o pereche de pantofi albaștri.

Vreau să îmbrac talorul gri.

ANGELO (izbucnește): De unde să iau pantofi albaștri?

VERONICA: Din șifonier. Atâta nu ești în stare? Albastru sau roșu închis, vișină putredă.

(Angelo trănțește receptorul, caută, revine cu un pantof roșu și unul albastru.)

ANGELO: Sunt și roșii, și albaștri.

VERONICA: Ca cerul de vară sau de toamnă?

ANGELO (exasperat): Ca ochii soră-ti!

VERONICA: Prea deschis.

ANGELO (explodează): Unde sunt eu? În magazinul universal, să aleg?

VERONICA: Un bărbat capabil se descurcă! Ce-o să zică nașa? Că nu ești în stare să-mi cumperi o pereche de pantofi asortați la talor! Câți centimetri are tocul?

ANGELO (măsoară): Vreo doișpe.

VERONICA: Doișpe? Port eu așa înalt? Atâta lucru puteai să știi, după trei ani de căsătorie. Vrei să fii mai înaltă ca tine? Că ai crescut mai mult în jos decât în sus! Cel mult nouă centimetri. Și să nu fie vreo vechitură! Ai





văzut-o pe nașa ce elegantă e: după ultimul jurnal!
Tu stai și mă păzești, în loc să lucrezi și să avem din
ce trăi.

ANGELO: Ea nu-l înșală pe nașu'. Unde ai fost până la ora
asta?

VERONICA: Caută-mi și o pălărie albastră.

ANGELO: Trebula să-mi dai o listă de cumpărături! (*La radio
încetează o melodie și crainicul o anunță pe
următoarea.*) Cine este bărbatul din casa noastră?

VERONICA: Nu e nimeni!

ANGELO: Am auzit eu glas de bărbat. Își bate joc de mine?

VERONICA: Era la radio.

ANGELO: Dă-l mai tare, să aud eu radio.

VERONICA: Acuma cântă.

ANGELO: Cântă? Mă crezi prost? De data asta mă răzbun!

VERONICA: Ce vrei să faci?

ANGELO: Mă sinucid!

VERONICA: Iar te sinucizi? Ai frânghia la tine?

ANGELO: Știi că nu plec fără ea! Dacă nu mi-ar fi teamă de
arنےle de foc, m-aș împușca! Mă spânzur! (*Privește
lampa.*) Am și găsit un cui solid.

VERONICA: Angelo! Mai gândește-te! (*Angelo scoate o
frânghie din geantă: are nodul gata făcut.*) Angelo, să
nu regret!

ANGELO (*prinde sus lațul*): Când să mai regret?

VERONICA: Pe lumea aialaltă. O să te uiți în jos, la mine, și
n-o să-ți placă ce-o să vezi!

ANGELO: O să văd cu cine te-ai mai înhăitat. Adio!

VERONICA: Stai! Măcar spune-mi unde ești.

ANGELO: Nu știu.

VERONICA: Nici strada?

ANGELO: Nimic. De supărare, am dat buzna în prima casă de
pe prima stradă. Tu ești de vină că umblu așa năuc de
cap!

VERONICA: Eu n-am nici o vină că tu suferi de gelozie. Ți-am
spus de-atâtea ori să mergem la doctor. De unde să-ți
recuperez cadavru', dacă nu știu unde ești?

ANGELO: Vor scrie ziarele.

VERONICA: Lasă proprietarului numărul nostru de telefon și
roagă-l să mă sune imediat ce te descoperă. Spânzură-te
mai la vedere, să te găsească ușor.

ANGELO: Sunt chiar în camera de zi. Păcat că n-am cum să-ți
trimit paharele, că i-ar fi plăcut nașei. Apreciază
obiectele scumpe și de calitate.

VERONICA: Vino tu cu ele.

ANGELO (*dramatic*): Eu sunt mort! Adio!

VERONICA (*sfâșietor*): Angelo!

ANGELO: Ce vrei?

VERONICA: Nu uita să lași proprietarului numărul nostru de
telefon.

ANGELO: Chiar îl scriam. Adio!

VERONICA: Ce dor o să-mi fie de tine!

ANGELO: Și mie.

VERONICA: Unde ai ascuns obligațiunile alea C.E.C.?

ANGELO: Să le bea individul? Prost aș fi! Niciodată! Le-am
strâns cu sudoarea frunții... și dibăcia degetelor! Adio!
(*Închide telefonul. Veronica închide și ea, deloc
distrusă suflătește. Angelo termină de scris numărul de
telefon, apoi își pregătește ștreangul. Se sule pe masă.
Apare proprietarul casei, Vistrian, îl vede gata să se
spânzure.*)

VISTRIAN (*speriat*): Ce faci dumneata acolo?! Cine ești
dumneata?

ANGELO: Un nefericit, domnule. M-am hotărât să mă sinucid
din dragoste.

VISTRIAN: Și nu ai găsit alt loc decât casa mea?

ANGELO: Nu păfeai nimic. Uite, am scris aici și fapta, și
numărul de telefon. La numărul ăsta răspunde nevastă-

mea. Eu n-am știut să-i spun adresa. Te rog să fii
înțelegător și să mai pleci de-acasă zece minute. (*Gata
să plângă.*) Am un ghinion formidabil! De câte ori
vreau să mă sinucid, mă împiedică ceva!

VISTRIAN: Tinere, ține-ți firea! Și eu am trecut prin momente
de-astea. Fii bărbat!

ANGELO: Vreau să mor! Adio, domnule! Nu uita de telefon.
(*Își trece ștreangul pe cap.*) Să-l povestești, cât mai
emoționant, ultimele clipe.

(*Când își dă drumul, Vistrian se repede și îl prinde în
brațe.*)

VISTRIAN: Oprește-te, domnule! Scoate ștreangul ăla de la
gât!

ANGELO: Dă-mi drumul să mor!

VISTRIAN: Nu-ți dau! Sunt om în vârstă, cât timp crezi că te
mai pot ține așa?

ANGELO: Lasă-mă să mor!

VISTRIAN: Îți dau tot ce vrei, numai salvează-te! Nu concep
să te sinucizi în casa mea. Și ce greu ești!

ANGELO: Lasă-mă să mor!

VISTRIAN (*gâfâind*): Unde să mă mut? Te-aș vedea tot timpul
atârnat de lampă. Ce vrei să-ți dau ca să nu te sinucizi?
Cere-mi orice!

ANGELO: Pantofi de damă albastru închis ai?

VISTRIAN: Cred că da. Fostei mele soții îi plăceau pantofii
albaștri.

ANGELO: Ai sau nu? Vreau să știu precis.

VISTRIAN: Ia-ți ștreangul ăla de la gât, că nu mai pot!
Căutăm împreună și găsim pantofi de toate culorile.

ANGELO: Un serviciu de cafea de calitate ai?

VISTRIAN: Am un Rosenthal.

ANGELO: Ți-a cu ceașca ciobită?

VISTRIAN: Eu am ciobit-o.

ANGELO: Vezi, dacă ești neatent?

VISTRIAN: Am un serviciu de ceai întreg.

ANGELO: De ceai? Hai să-l vedem!

(*Coboară. Vistrian abia își trage suflul.*)

VISTRIAN: Ești mai greu decât pari.

ANGELO: Morții sunt grei. Eram ca și mort! Stai colea pe
fotoliu și trage-ți suflul până caut eu serviciu' de ceai.
Unde zici că-l ai?

VISTRIAN: Dincolo, în bufetul mic.

(*Angelo iese, Vistrian se trăneste în fotoliu.*)

ANGELO (*din camera vecină*): E tot Rosenthal?

VISTRIAN: Tot. Scrie pe el.

ANGELO: Scrie... Merg! Să caut și pantofi albastru închis.

VISTRIAN: În debara. Ușa de lângă bucătărie.

ANGELO: Acolo îi ții? De-ala n-am dat de ei. Mamă... o sută
de perechi!

VISTRIAN: Nevastă-mea era o femeie foarte cochetă.

ANGELO: Dacă i-ar vedea Veronica, pe toți i-ar umfla!

VISTRIAN: E hrăpăreață?

ANGELO: E-n stare să-și fure și lucrurile ei! (*Râde.*) Așa e de
lacomă.

VISTRIAN: Exagerezi.

(*Angelo revine, îl arată o pereche de pantofi albaștri.*)

ANGELO: Ce zici? Frumosi!

VISTRIAN: Foarte frumoși!

ANGELO: Nu știu dacă o să-i placă. Tocu' prea înalt.
(*Formează un număr de telefon.*) Alo! Eu sunt. (*Răstit.*)
Sigur că nu m-am spânzurat! A venit proprietarul' și
m-a deranjat! Știi că sunt ghinionist!... Am găsit pantofi
albaștri închis, din piele excelentă, aproape noi...

VISTRIAN (*îi șoptește*): Chiar noi!

ANGELO: Proprietarul' zice că sunt chiar noi. Da' au toc înalt.

VERONICA (*îl repede*): N-am nevoie de pantofi cu toc!

ANGELO: De ce ți pi? Așa purta femeia!

VISTRIAN (*în șoaptă*): Spune-i că sunt mai eleganți, dacă au toc înalt.

ANGELO (*furios, îl pune proprietarului receptorul în mână*): Poftim! Convinge-o dumneata!

VERONICA: Incapabilule!

VISTRIAN (*dulce*): Stimată doamnă, sunt foarte frumoși.

VERONICA: Cine mai ești și dumneata, de te bagi în vorbă?

VISTRIAN: Numele meu este Vistrian. Sunt proprietarul apartamentului în care a avut bunăvoința să intre soțul dumneavoastră.

VERONICA: Mamelucu' meu soț!

VISTRIAN (*delicat*): Doamnă, permiteți-mi să nu fiu de aceeași părere. Soțul dumneavoastră pare un bărbat de ispravă. În privința pantofilor, vă dau un sfat dezinteresat: sunt, într-adevăr, frumoși.

VERONICA: Nu-nțelegi, dom'le, că nu pot să port pantofi cu toc înalt?

VISTRIAN: Tocul înalt subliniază fineșea gleznei. Îmi închipui că o doamnă ca dumneavoastră are glezna fină.

VERONICA (*„gâdilată”*): E... domnule.

VISTRIAN: Soției mele îl stătea minunat în pantofi cu toc. Țștia sunt pantofi de comandă, făcuți la celebra casă de mode „Pagnol”?

VERONICA (*fericită*): „Pagnol”?

VISTRIAN: Sigur, doamnă. Nu-mi permit să vă ofer ceva de proastă calitate.

VERONICA: Vai ce drăguț sunteți!

VISTRIAN: Soțul dumneavoastră s-a dovedit un bărbat cu gust, când l-a ales.

VERONICA (*dansând fericită prin cameră*): Aveți și o poșetă asortată?

VISTRIAN: Evident. Tot „Pagnol”.

VERONICA: Ce bărbat rafinat!

VISTRIAN: Încântat de apreciere.

ANGELO (*șoptește*): Mai laudă-mă! Mai laudă-mă!

VISTRIAN: Soțul dumneavoastră s-a dovedit un bărbat cu gust...

VERONICA: Un mârlan!

VISTRIAN (*feriște receptorul, să nu audă Angelo*): Doamnă, sunteți nedreaptă. Eu apreciez eforturile soțului dumneavoastră... (*Semne complice între cei doi*.) Un tânăr simpatic, inteligent, capabil în profesie...

ANGELO (*îl șoptește*): Și îndrăgostit, și îndrăgostit!

VISTRIAN: Și îndrăgostit...

VERONICA: M-am plictisit de când se tot omoară!

VISTRIAN: Asigurați-l de sentimentele dumneavoastră și nu se mai sinucide. (*Semn complice la Angelo*.) Vă ofer și un cordon albastru cu pafta medievală...

VERONICA: „Pagnol”?

VISTRIAN: Bine-nțeles. Soția mea nu purta decât de la „Pagnol”. (*Semn spre Angelo să fie atent*.) Soțul dumneavoastră vă prezintă ca pe o femeie frumoasă și elegantă.

ANGELO (*șoptește*): Elegantă ca nașa, ca nașa!

VISTRIAN: Elegantă ca și nașa dumneavoastră.

ANGELO (*șoaptă*): Linștește-o și cu serviciul de ceai.

VISTRIAN: Am găsit și un serviciu de ceai foarte frumos.

VERONICA: Vă mulțumesc! Înțelegeți, avem obligații.

VISTRIAN: Cum să nu înțeleg?

VERONICA: Vai, ce bărbat adorabil sunteți! Vreau să vă cunosc! (*Vistrian feriște receptorul*.) Dați-mi adresa. Vin acolo. (*Vistrian tace, încurcat*.) Îmi plac bărbații culanți.

ANGELO (*simte că ceva nu este în regulă*): Ce zice? Ce zice?

VISTRIAN (*acoperă receptorul*): Îmi povestește cum se va îmbrăca în seara când veți inerge la nași.

ANGELO (*mândru*): Am îmbrăcat-o la cel... și înalt nivel: din zece apartamente!

VERONICA: Alo! De ce taci? E mormoloc' lângă dumneata?

ANGELO: Ce zice?

VERONICA: Dă-mi adresa!

VISTRIAN: Doamnă... mă tem să nu...

VERONICA: Nici o teamă, domnule! Dă-mi adresa!

ANGELO: Ce zice? Ce zice?

VISTRIAN: Doamnă...

VERONICA (*hotărâtă*): Dă-mi adresa! Altfel, nu-l mai primesc acasă!

VISTRIAN: Doamnă!

VERONICA: Să se spânzure la dumneata! Dă-mi-l la telefon!

VISTRIAN (*rapid*): Strada Azurului 33, apartamentul 7!

ANGELO: Vine aici?

VERONICA: Acum sunt acolo! (*Închid amândoi telefoanele*.)

VISTRIAN: Vine.

ANGELO: Mă spânzur! (*Vrea să se urce pe masă, Vistrian se luptă cu el*.) Lasă-mă!

VISTRIAN: De ce-o mai faci? Vine și vă împacăți.

ANGELO: Nu se-mpacă! Acum e aici. Locuim la doi pași.

VISTRIAN (*iar ajunge să-l țină în brațe*): Contează pe mine! Se împacă! Dă-te jos! Am putere de convingere. Sunt avocat. Ia-ți funia aia de la gât!

ANGELO: De ce te opui destinului meu?

VISTRIAN: Împlinește-ți-l în altă parte! Du-te măcar în pod! În pod n-am nimic împotriva. Îți bat și cuiul de care să-ți legi frânghia!

ANGELO: Nu mai am timp!

VISTRIAN: Pentru treaba asta ai oricând timp. (*Se aude soneria de la intrare*.)

ANGELO: A și sosit! Du-te și deschide-i!

VISTRIAN: Cu tine-n cârcă? Dă-te jos! (*Angelo coboară din cârca lui Vistrian, soneria sună iar*.) E nerăbdătoare!

ANGELO: Du-te mai repede, că se-nfurie!

VISTRIAN: Ești cuminte, până mă-ntorc! Dacă nu, îi spun că n-ai iubit-o!

ANGELO: Să nu minți! (*Soneria*.) Deschide-i! Stau cuminte. (*Vistrian lese, revine cu Veronica*.)

VERONICA (*privește ștreangul*): Mă miram eu să fi în stare de ceva!

ANGELO (*dezvinovățindu-se*): El e de vină! M-a oprit! Spune-i că m-ai oprit. Eram rece de mult, dacă mă lăsa!

VISTRIAN: Ar fi fost rece, într-adevăr!

ANGELO: Auzi? Recunoaște.

VERONICA: De ce nu l-ai lăsat, domnule? Mereu amenință că...

ANGELO: Doar ameninț? (*Vrea să se sule iar pe masă*.) Îți arăt eu acum...

VERONICA: Lasă prostiile! Mai înfii, caută-mi o pereche de pantofi maro închis, aproape negri.

ANGELO: Dacă-ți găsesc, mă lași să... (*Să se spânzure*.)

VERONICA: Te las. „Pagnol”. Du-te și caută! (*Angelo iese, Veronica îl cercetează cu privirea pe Vistrian*.)

VISTRIAN: De ce l-ai promis că-l dai voie să...

VERONICA (*erotică*): Ce ochi albaștri!... Un metru optzeci înălțime?

VISTRIAN: Șaptezeci și nouă!

VERONICA: Treacă de la mine un centimetru. Păr negru?

VISTRIAN: Vopsit.

VERONICA: Nu contează. Te iubesc! După primele cuvinte schimbate la telefon, am simțit că te iubesc.

VISTRIAN: Sunteți prima femeie care se îndrăgostește de mine la telefon. Și de la prima conversație!

VERONICA: Am simțit că ai un glas de hipertiroidian.

VISTRIAN: Într-adevăr, am probleme cu tiroida.



VERONICA: Suferi sigur! Hiper?

VISTRIAN: Hiper.

VERONICA: Ah! De când caut un hipertiroidian autentic! Mototolu' ăsta mi-a adus analize false. Te iubesc!

VISTRIAN: Dumneata de ce suferi?

VERONICA: La mine curge foliculina ca apa la un robinet defect! (Arată spre camera vecină.) Abia aștept să se spânzure.

VISTRIAN: Pentru nimic în lume!

VERONICA: Altfel, cum scăpăm de el? De trei ani mă amenință cu sinuciderea, și nimic.

VISTRIAN: L-am găsit cu ștreangul de gât.

VERONICA: Teatrul! A jucat într-o echipă de amatori. (Se apropie senzual de Vistrian.) Trebuie să-l convingem să se...

VISTRIAN (se retrage): Doamnă, vreți să comitem o crimă?

VERONICA (îi-a prins mâinile, i le ține la piept): Vreau să scăpăm de el. Îl urăsc!

VISTRIAN: Asta este problema dumneavoastră de viață. O rezolvați cum credeți mai bine...

VERONICA: Să-l convingem să-și ducă la bun sfârșit amenințarea. Să-l văd odată atârnat de lampă!

VISTRIAN: Dar eu nu doresc așa ceva! Și am dreptul să aleg: e lampa mea! E casa mea! De la bunica. Să plec din ea?

VERONICA (sare de gătul lui, îl sărută, el se zbate să scape): De ce mă respingi?

VISTRIAN: Doamnă, ne poate surprinde.

VERONICA: Asta și vreau. Ne surprinde, face o criză de gelozie și își pune lațul de gât. Cu mâna lui și nesilit de nimeni! Dacă așa vrea el, de ce să-i știrbim libertatea de a alege?

VISTRIAN: Dar dacă el vrea să-mi dea cu ceva în cap? Te pui cu omul gelos?

VERONICA: Nu este agresiv cu ceilalți. Când îl apucă gelozia, are asta, că vrea să se spânzure! Crede-mă, doar îl cunosc bine. Are la activ nouăzeci și nouă de tentative de sinucidere.

VISTRIAN: Trag concluzia că este un mare ghinionist.

VERONICA: Să-i dăm noi puțin curaj! Să-l ajutăm! O sută e o cifră rotundă, o să-i poarte noroc. (Îi sare iar de gât, îl sărută, el iar se zbate să scape.) Nu te mai feri! Să ne surprindă!

VISTRIAN: N-am nici un chef, doamnă, de-o asemenea perspectivă!

VERONICA: Nu mă iubești?!

VISTRIAN (ferm): Nu! Soțul dumitale e un bărbat tânăr, plin de calități. Un om minunat!

VERONICA (sec): Asta așteptam eu acum, să-i faci reclamă!

VISTRIAN: Te iubește! De dragul dumitale comite asemenea gesturi. Își periclitează libertatea...

VERONICA: Fugi, dom'le, de-aici! De dragu' meu fură? Când l-am cunoscut, avea trei condamnări! Dacă a pretins că o face de dragul meu, minte!

VISTRIAN: Totuși, profiți și dumneata de...

VERONICA: Dacă-l suport, măcar să am un avantaj. La care vreau să renunț. (Sare de gătul lui, îl sărută pătimaș.) Eu pe tine te iubesc!

VISTRIAN (se zbate): Stai! Poate să revină din clipă în clipă.

VERONICA: Să intre! (Îl sărută.) Să se spânzure odată, că m-am săturat de când aștept!... Nu mă iubești nici un pic?

VISTRIAN (categoric): Nu!

VERONICA (îl sărută): Eu, da! Astăzi trebuie să se spânzure! (Întră Angelo cu o pereche de pantofi în mână, îl vede îmbrățișându-l, aude ultimele ei cuvinte.)

ANGELO: Și dacă nu mă spânzur?

VISTRIAN (se zbate să scape din brațele ei): Domnule! Nu e ce crezi că vezi!

ANGELO: Nu?!

VISTRIAN: Eu sunt sincer...

VERONICA (sărutându-l pe Vistrian): Îl iubesc! Spânzură-te odată!

ANGELO: Pe el îl omor!

VISTRIAN (disperat): Domnule, jur că nu e ce vezi! Ai dreptate să fii supărat!

ANGELO: Recunoști? Atunci, plătește! (Amenință cu un cuțit.) Eu nu mă mai spânzur! M-am plictisit!

VISTRIAN (îngrozit): Domnule! Să-ți explic!

ANGELO (îi sfoara cu laț): Leagă-l de scaun! Poate că-l iert. Vreau doar să-i spun ceva neplăcut!

VERONICA (îi șoptește lui Vistrian, în timp ce-l leagă): Stai cuminte! Dacă-l trece prima furie, fac ce vreau cu el.

VISTRIAN: Și dacă nu-l trece?

VERONICA: I-a mai trecut de nouăzeci și nouă de ori!

ANGELO: Ce puneți la cale? Vă omor!

VERONICA: Nimic. Îl leg. (Îl leagă zdravăn de spătarul scaunului.) L-am legat! Burduf!

(În clipa când Veronica a terminat să-l lege, se petrece o foarte neașteptată schimbare: Veronica și Angelo izbucnesc într-un hohot de râs nesfârșit. Râsete cu țipete de bucurie. Se îmbrățișează, se sărută. Vistrian, legat de scaun, asistă neputincios la manifestările de bucurie ale celor doi.)

ANGELO (printre hohote): Ce dobitoc!

VERONICA (mângâindu-l și sărutându-l pe Angelo): Să fii tu gelos, mamă, pe caraghiosu' ăsta?

ANGELO: Un tâmpit!

(Trag o nouă porție de râs.)

VERONICA (revine la treburile): Gata! Ne-am distrat destul! La treabă! Unde-i geamantanu'?

ANGELO: Afară. Cât ai stat tu de vorbă, l-am mai umplut.

VERONICA: Adu-l aici! (Privește în jur.) Avem ce lua!

ANGELO: Am luat trei perechi de pantofi de-ăia.

VERONICA: Buni!

(Angelo iese, revine cu valiza. Între timp, Veronica scotocește casa fără să-i dea cea mai mică atenție lui Vistrian. Geamantanul adus de Angelo este destul de mare.)

ANGELO: Am văzut o pălărie frumoasă. Mi-aș lua-o. Ai o pălărie mai frumoasă ca ala din culer?

VISTRIAN: În debara, pe raftul de sus, e o cutie.

ANGELO (Veronicăi): Are tot ce vrei.

(Iese.)

VERONICA (tare): Niciodată nu știi ce să lei! Pălărie! Treci pe lângă două sfeșnice superbe, de argint vechi, și lei o pălărie! (Pune ea sfeșnicele în valiză.) Prostu-l tot prost și când ia pe gratis!

VISTRIAN (îl scuză): Sunt pălării foarte frumoase.

(Angelo revine cu o pălărie frumoasă pe cap.)

ANGELO (lui Vistrian): Îmi stă bine?

VISTRIAN: Excelent!

ANGELO (Veronicăi): Vezi? (Pune pălăria în valiză, vede sfeșnicele luate de Veronica.) Frumoase sfeșnice!

VERONICA: Poate găsești și o tavă de argint.

ANGELO: Ai o tavă de argint?

VISTRIAN: În bufetul din bucătărie.

(Angelo iese.)

VERONICA: Dacă sunt două și una este din metal ordinar, cretinu' ăsta pe-ala proastă o aduce!

VISTRIAN: O verificăm noi.

VERONICA (privind în jur): Cred că am terminat.

VISTRIAN: Și eu cred.

VERONICA: Am uitat ceva?

VISTRIAN: Nu. Ce-a fost mai de valoare...

VERONICA: N-aș fi crezut că ai obiecte atât de prețioase. (Întră Angelo cu tava.)

ANGELO (îi-o arată lui Vistrian): Asta e?

VISTRIAN: Da. Ai nimerit-o!

ANGELO: Nu mă minți? Erau două.

VISTRIAN: Pe cuvântul meu! Ai luat-o pe cea de argint.

ANGELO (Veronicăi): Îl cred. Pare un tip de cuvânt.

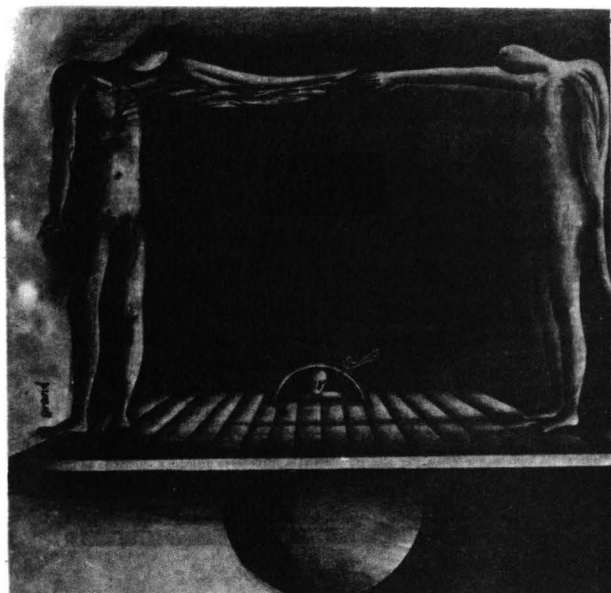


VERONICA: Închide valiza și...
(Angelo închide valiza, o ridică.)
 ANGELO: Ohol Grea!
 VERONICA: Ți-am spus să faci mai multă gimnastică.
 ANGELO *(recunoaște)*: Profesie dificilă!
 VERONICA: Hai, pleacă! Ieși întâi tu.
 ANGELO *(lui Vistrian)*: La revedere! Nu stai mult așa. Cum dăm colțu', e un telefon public. Anunț poliția. Mi-ai plăcut, să știi!
(Iese. Cum rămâne doar cu el, Veronica se repede și-l sărută pe Vistrian.)
 VERONICA: Ești un bărbat cu farmec! Profesia m-a obligat... Mi-ar fi plăcut să ne revedem. Pa, iubitule!
(Iese, făcându-i semne prietenești cu mâna. Când rămâne singur, Vistrian e cuprins de o furie oarbă.)
 VISTRIAN *(urlă ca o fiară)*: Ajutooor! Salvați cel mai cumsecade cretin din câți a cunoscut omenirea! Ajutooor! Salvați un candidat la Premiul Nobel pentru prostie! Ajutooor! Salvați un dobitoc!
(Ușa sare din țățâni și apare Angelo, furios, țipând.)
 ANGELO: Gata! Mă omor! Am terminat! Dă-mi sfoara! Sfoara! *(Îl dezleagă pe Vistrian ca să-și ia sfoara.)* În clipa asta mă spânzur!
 VISTRIAN: Stai, dom'le! *(Angelo își leagă lațul de lampă.)* Ce s-a întâmplat?
 ANGELO *(explică)*: Individu' o aștepta afară! Poți să-ți închipui una ca asta? Credea că nu-l văd. Era la mine acasă când am vorbit cu ea la telefon. A condus-o până aici. O aștepta. Gata! Mă sinucid!
 VISTRIAN *(se trezește pentru a treia oară cu el în cârcă)*: Nu te spânzura, dom'le, în casa mea! Ce rău ți-am făcut? Ți-am dat tot ce-ai vrut, nu m-am opus la nimic, la poliție nu vă reclam, de ce mai vrei să-mi faci răul ăsta?

ANGELO *(în cârca lui Vistrian)*: Acum pot! Dă-mi drumu'! Te rog! Te implor! Știu că ești un om cumsecade.
 VISTRIAN: Prost de cumsecade!
 ANGELO: Îți ofer ceasu' meu de aur, furat dintr-un muzeu! Dă-mi drumu'!
 VISTRIAN: Nu te grăbi. Dacă era un trecător oarecare? De unde știi că o aștepta?
 ANGELO: Îl cunosc! El era.
 VISTRIAN: Atunci divorțează, domnule! Îți pledez eu, gratis, procesul! Nu te costă un leu și scapi de ea. Tânăr ești, bărbat frumos ești, ceva cont în bancă bănuiesc eu că ai... ce mai vrei? Ai și noroc de-o meserie bănoasă! Ți-au suflat ursitoarele-n frunte! De ce dai cu piciorul norocului? Și coboară, dracului, odată din cârca mea, că-mi rupi șira spinării!
 ANGELO *(speriat de ultima perspectivă)*: Nu vreau să rămân handicapat din cauza mea!
(Sare jos.)
 VISTRIAN *(abia se mișcă)*: M-ai distrus!
 ANGELO: Îmi pare rău. Pe cuvânt de onoare. Poți conta pe cuvântu' meu.
 VISTRIAN: Nu mă indoiesc.
 ANGELO: M-a nenorocit femela asta!
 VISTRIAN: Divorțează, domnule. Ți-am adus atâtea argumente.
 ANGELO: Am început să-ți dau dreptate.
 VISTRIAN: Dacă ai puțină încredere în mine, scapi de belea.
 ANGELO: Te-ai purtat ca un frate! *(Îl îmbrățișează, îl sărută.)* Ca un tată, pot să zic. Nici nu știi cât de mult te iubesc. Ești primu' om care m-a înțeles. Îl chem pe nașu', îl cer voie să divorțez... și-o să sufăr, domnuleeee...
 Începe să plângă cu fruntea rezemată de pieptul lui Vistrian, în timp ce acesta îl mângâie, părintește, încercând să-l liniștească.

DACĂ O ÎNTÂLNIȚI PE MARIA

(Un concurs de interpretare actricească)



CONCURENTUL:

Mă gândesc ce figuri o să faceți când o să vă spun cine sunt. Eu sunt... Nu, cred că e mai bine să nu vă spun așa, deodată, ce-i cu mine și de ce am pătruns aici, deși nu figurez pe lista concurenților. Dacă vă spun, n-o să mai credeți nimic din povestea mea. Ratez această întâlnire pe care o aștept de... *(calculează și va spune exact zilele trecute de la 21 decembrie 1989 până în ziua spectacolului)*, o aștept de 911 zile! Cum trec zilele! Ce lung mi se părea un an „înainte” și ce repede trece el acum!

Da! Tocmai ieșeam de la noi. Nu de-acasă. De la noi din instituția noastră. Și atunci a apărut Geo și o față. Geo s-a repezit la mine și mi-a zis: „Hai! Gata! A început!” Stai, mă! Nu pricep! Unde să merg? Nu înțelegeam pentru că eu nu mai ieșisem de dimineață din clădire, muncisem. „Hai! Nu mai întreba!” Geo are calitatea asta, că dacă îți spune ceva, sau îți cere ceva, nu poți să-l refuzi. Am plecat cu el... Era o aglomerație infernală și eu nu pricepeam de ce este atâta lume pe stradă la ora aia! Eu, când muncesc, nu mă interesez decât de munca mea. Altfel, nu realizez nimic. S-au petrecut



AVANSCENA



evenimente pe care eu nu le știu, mi-am zis, și m-am luat după Geo. Ca să nu ne pierdem în mulțime, am luat palma fetei în palma mea și... Doamne Dumnezeule! Parcă în clipa ala s-au descărcat în mine o mie de volți dintr-o baterie! O mie! Am privit-o speriat, și ea... și ea zâmbea, liniștită și inconștientă! Nu știa câți volți descărcase în brațul meu. „Grăbește-te! Îl pierdem pe Geo!“, m-a îndemnat ea. Deși mă simțeam ca pe scaunul electric, n-am fost în stare să-i dau drumu'. Palmele noastre parcă erau sudate!

Când am ajuns la Universitate, am înțeles totul! Geo avea dreptate: în sfârșit, sosise ziua așteptată de când mă știam! Pot să spun că m-am născut așteptând ziua asta! Am început să strig și eu: „Jos dictatura! Jos dictatorul!“, împreună cu ceilalți. Mă întrebam: oare suntem atât de aproape? Nu mai avem de făcut decât un pas? Și am început să strig: „Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Nu dați înapoi! Mai avem un singur pas!“ Maria a început să rădă. Nimeni nu mai striga ce strigam eu, și i se părea caraghios. Cei alți strigau: „Vom muri și vom fi liberi!“ Am auzit atunci, prima dată, sloganul ăsta. Lozinca asta! Cuvintele astea extraordinar de frumoase! Și de adevărate. M-au cucerit, mai întâi, artistic! Cum să vă spun eu, erau minunate pentru că erau foarte adevărate. Aproape de noi, așa spune la câțiva pași, erau cei care țineau armele îndreptate spre mulțime. Nu era vorba despre ceva abstract, nu era o afirmație teoretică, nu aruncam vorbe ca să ne dăm curajoși în fața femeilor. Moartea era cu adevărat în țevile îndreptate spre noi. Pot să vă spun adresa ei precisă. Moartea locuia atunci pe strada 13 Decembrie, străduța care duce spre Hotel „Union“. Ținea îndreptate spre noi, amenințător, multe țevi de armă. Eu am început să țip și mai tare: „Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas!“ Când strigam, m-am uitat la Maria. Maria râdea și mi-a făcut semn așa, la cap, cu degetul înfipt în tâmplă, adică: nu ești întreg la minte, băiatule! Eu n-am râs, eu am îndemnat-o să strige și ea: „Mai avem un singur pas!“ Maria râdea cu atâtă poftă, încât m-am trezit că sunt gata să râd și eu. Și, ca să-i răspund într-un fel, i-am făcut și eu același gest cu degetul înfipt în frunte, adică: nici tu nu ești prea sănătoasă prin partea locului. Și ea iar mi-a făcut semn că sunt nebun, și eu iar am repetat gestul în timp ce mă gândeam: „Fliința asta habar nu are că o iubesc! Râde și mă face nebun, și eu o iubesc! Habar nu are că descarcă în mine o mie de volți, și eu nu i-aș mai da drumul de lângă mine pentru nimic în lume!“ Și nici ea nu încerca să scape. Dimpotrivă, citeam în ochii ei că nu are de gând să plice niciodată, chiar dacă îmi făcea semn că sunt cam nebun. „Așa sunteți voi, nebuni!“, mi-a zis, hodoronc-tronc. Și eu am înțeles din cuvintele ei că ar putea să mă iubească, dacă nu cumva mă și iubea!

Am fost rupt din gânduri de un val de țipete care a crescut fulgerător, ca și când ar fi apărut pe neașteptate ceva și ar fi schimbat totul. Au apărut niște vehicule blindate care amenințau să se repeadă în mulțimea de tineri. Printre cei din față era și Geo, cel mai expus! Am simțit că toți ezită în fața monstrului de fier! Și, atunci, m-am repezit înainte, târînd-o și pe Maria după mine și strigând: „Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Nici un pas înapoi, Geo! Încă unul înainte! Mai avem un singur pas!...“ Asta țipam din răputeri, din rărunchi, cum se zice: adică urlam! Și, atunci, am văzut, în vârful

unei țevi de pușcă îndreptată spre noi, o lumină. O scăpărare ca de brichetă. Așa cum se luminează seara, când tragi din țigară mai tare... Și deodată în jurul meu s-a făcut liniște deplină. Nu mă auzeam decât eu în toată mulțimea de acolo! „Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas!“ Era o liniște extraordinară, și glasul meu răsună asurzitor: „Mai avem un singur pas!“... Mă întrebam cum pot să strig și să mă văd strigând în același timp, de parcă mă vedeam de pe trotuarul celălalt. Priveam spre mine dintr-acolo! Urlam ca ieșit din minți și nu arătam deloc grozav, acum îl dădeam dreptate Mariei să rădă. Dar ea nu mai râdea. De ce s-o fi speriat așa?, m-am întrebat. Era îngrozită. Se uita la mine schimonosită de frică și țipa și ea, dar pe ea n-o auzeam. Eram sigur că țipă!... Și, deodată, ceva a trecut prin pieptul meu. Sau trecuse de mult și eu doar acum îl simțeam? Maria urla și nu-mi dădea drumul la mână. Tocmai voiam să-i spun că nu arată prea grozav nici ea când țipă, că eu glumesc în clipele de mare tensiune, dar n-am mai apucat să-i spun nimic pentru că clinea, venind din spate, a aruncat peste mine o pânză neagră! M-am trezit într-un întuneric total și cred că am început să mă zbat, ca să scap din sacul negru aruncat pe mine, dar degeaba dădeam din brațe, că nu întâlneau nimic în față. Și, în timp ce mă zbăteam să ies la lumină, mă auzeam strigând: „Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas!“... Poate că așa mai fi strigat și m-aș mai fi zbatut mult și bine dacă, deodată, în întunericul în care eram, nu ar fi izbucnit o lumină orbitoare, atât de copleșitoare încât am uitat de tot și de toate și am zis: „Doamne!“... Și, în lumina aceea copleșitoare, nimic din tot ce era omenesc n-a mai fost lângă mine!... (*Tace mult timp.*) Mi s-a promis, pentru că am murit așa cum am murit... poate ca o răsplată pentru că murisem în luptă deschisă cu diavolul, mi s-a promis că o dată, o singură dată, mă mai pot întoarce... Numai o singură dată! Și eu am ales ziua asta de aici. Aici, pentru că eu, nu v-am spus încă, eu am fost actor. Geo m-a luat de la noi din teatru. Și unde puteam eu să mă întorc, dacă nu aici, în teatru? Aici unde suntem noi toți!... Desigur, așa fi putut să revin pentru o zi, sau pentru o clipă, lângă Maria... Maria are acum un copil și ce rost are să-i tulbur iar viața, doar pentru câteva minute sau o zi? Eu știu că în adâncul sufletului mă mai iubește. M-a închis acolo ca într-un mormânt. Eu am două morminte: unul la Cimitirul eroilor și altul în sufletul ei... Dacă, totuși, careva dintre dumneavoastră o veți întâlni pe Maria, spuneți-i că m-ați văzut... că sunt bine, să nu ducă grija mea. Că m-ați întâlnit la un festival de teatru... concuram. Ea o să vă creadă, n-o să vă pună nici o întrebare. Ea mă crede în stare de orice. Asta este părerea ei despre actori: că sunt în stare de orice. Nu în sens peiorativ. Nu. Admirativ! Ea ne admiră foarte tare pe noi. Atât de tare, încât ne crede în stare de orice. De-ai n-o să se mire și n-o să vă întrebe nimic, dacă îi veți spune că m-ați întâlnit aici... Ați înțeles că eu n-am venit să concurez. Eu am venit doar să vă mai văd o dată... îmi era atât de dor!... Atât de dor... atât de dor...

ANA BLANDIANA: „Rostul teatrului e să încerce să despartă adevărul de minciună“

■ **Teatrul este o iluzie sau o fortificație a lucidității contra iluziilor?**

□ Cred că se regăsește în ambele ipostaze. De altfel, ceea ce mă întrebați despre teatru e valabil pentru orice artă – sigur că e o iluzie menită, așa zice, să fortifice sentimentul realității. În acest sens, e și o radicalizare a realității, pentru că în teatru totul se intensifică, lucrurile devin mai subliniate, negrul devine mai negru și albul mai alb. Sigur că totul poate duce, la un moment dat, la schematism sau la exaltare...

■ **O exaltare care poate să suprimă totuși, pentru scurt timp, tensiunile cotidiene.**

□ Exact, se ajunge la catharsis.

■ **Teatrul funcționează ca o supapă de siguranță atunci când într-o societate sentimentul de frustrare și alterarea sensului libertății devin dominante?**

□ E mai curând o formă de supraviețuire. Vă mai amintiți cum erau receptate, până în '89, teatrul și poezia. Era ca și cum spectatorul sau cititorul obișnuit simțea că omul de teatru sau poetul reușește să păstreze o cantitate mai mare de libertate, de care pot profita și alții. Ca și cum prin acești plămâni reprezentați de artiști ar putea respira și ceilalți un aer mai curat. Stăteam în sală, atenți la cel mai mic gest al actorului, care putea să contrazică replica rostită și s-o aneantizeze. Există, de altfel, exemple de mari actori, precum Toma Caragiu sau Amza Pellea, care au intrat în conștiința colectivă ca oameni ce reușeau să fie profund subversivi pentru societatea respectivă doar spunând niște texte care de multe ori erau inofensive.

■ **Nu v-a tentat să scrieți teatru?**

□ Cred că n-am avut curajul. Nu-mi dau seama cum va fi de acum încolo, dar în general e evident că va veni o vreme în care totul va fi

regândit. Fiecare din noi va trebui să-și pună întrebări cu privire la propria sa artă, pentru a ști cum pornește în continuare. Pentru perioada de dinainte de '89, răspunsul meu este: nu. Poezia pe care-o scriam depindea eventual de editori, de tipografi (dacă nu cumva devenea samizdat în mod direct), dar în fond nu depindea decât de mine, în timp ce o artă ca teatrul depindea de nenumărate alte persoane care ar fi trebuit să aibă capacitatea de a se solidariza cu mine. Iar această solidarizare era o iluzie pe care n-am fost în stare să mi-o fac.

Nu știu cum va fi de acum încolo. Însă pot să vă spun ceva: am fost foarte impresionată de faptul că regizoarea Cătălina Buzoianu mi-a spus, după lectura cărții mele „Proiecte de trecut“, că ar dori s-o pună în scenă. Evident, nu exista nici o posibilitate, cartea fusese publicată cu greu și nu puteam spera că va fi îngăduită pe scenă, unde legile cenzurii erau încă mai dure. Dar rămăsesem atât de marcată de această idee a unei regizoare care a fost totdeauna ispitită să ia texte din literatura propriu-zisă și să le monteze, încât, în timp ce scriam „Sertarul cu aplauze“, mă gândeam adesea ca la un VIS la o ipostază scenică a cărții. Când a apărut, i-am dat-o Cătălinei Buzoianu, spunându-i: „Am scris-o gândindu-mă și la tine“.

■ **Dacă, înainte, spectatorii căutau tocmai acel gest care ar fi schimbat semnificația unei replici, ce credeți că îl atrage acum spre teatru?**

□ Sigur că există unii care caută în teatru o simplă distracție. Gândindu-mă însă la teatrul serios, cred că el continuă să existe și să fie la fel de necesar ca înainte, într-un alt sens însă. Înainte, toți aveam sentimentul că înțelegem cum se petrec lucrurile și simțeam nevoia doar a puterii celui alt de a le arăta. Acum, situația e foarte diferită. Trăim într-o lume în care principalul rău e confuzia – naturală, în parte, pentru că, tăcând atâtea decenii, am crezut că tăcem aceleași lucruri și, în clipa în care am putut să vorbim, am descoperit că tăcem lucruri de sens contrar. Dar există și o confuzie întreținută, un amestec tulbure la adăpostul căruia să se poată face orice. În această confuzie, rostul teatrului e să încerce să despartă adevărul de minciună. Cred că, acum, oamenii se duc la teatru ca să înțeleagă lumea în care trăiesc. Și cred că un spectacol e cu atât mai profund cu cât reușește să dea răspunsuri la marile teme ale nelămuririi noastre.

■ **V-am revăzut în seara Galei UNITER. Ce sentiment v-a dat această seară de celebrare a unor personalități din teatrul românesc?**

□ Un sentiment foarte tonic și așa putea spune – cu riscul de a părea puțin copilăroasă – că am simțit și o mare mândrie, căreia îi duceam dorul. S-a reconfirmat faptul că teatrul este un domeniu în care stăm foarte bine. Faptul că există mari talente nu este ceva nou pentru mine, dar reușita în organizarea talentului, strălucirea unei asemenea serii e ceva nou. Faptul că UNITER s-a încăpățânat să creeze aceste gale, să facă din ele un eveniment cultural de prim ordin și să instituie în felul acesta o tradiție, care sper că va prinde, mi s-a părut extraordinar. În general, am o mare admirație pentru oamenii de talent, cum e Ion Caramitru, în stare să-și bruiască propriul destin artistic din altruism pentru destinul colectiv. E un gest care sper să creeze prozeliți. E evident că, dintre toate domeniile culturii, teatrul este acum locul privilegiat unde se produc evenimente.

ADINA BARDAȘ

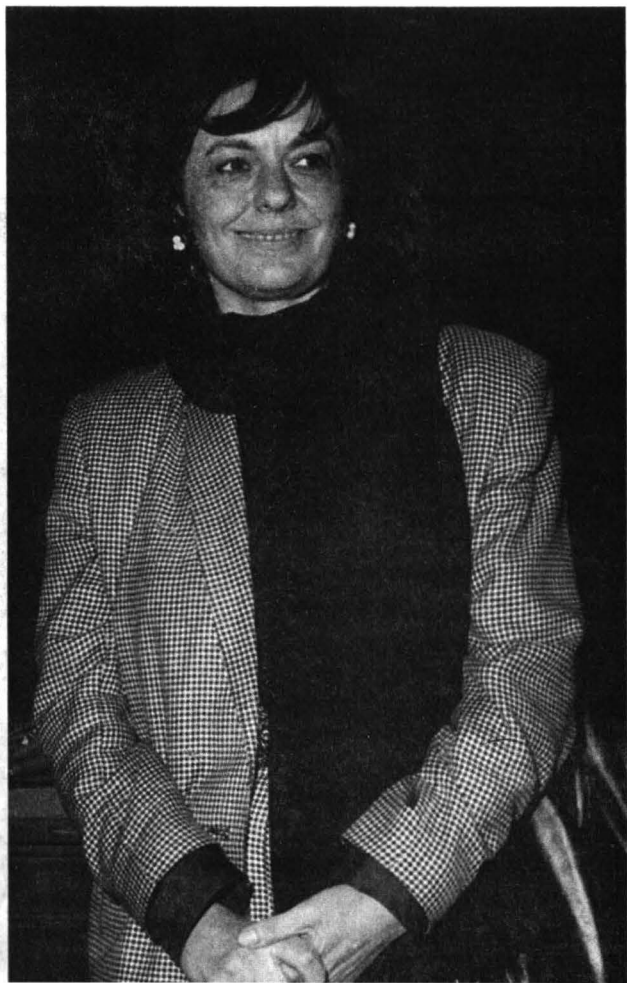


foto: Ion Cucu

NEÎNCREDERE ÎN DRAMATURG

Despre criza dramaturgiei (nu numai românești) s-a discutat și se discută (nu numai în România) cam tot atât de mult ca și despre criza teatrului. De fapt, s-ar putea să fie vorba despre una și aceeași criză, îmbrăcând doar forme diferite, câtă vreme teatrul, adică spectacolul teatral, nu se poate dispensa de un suport literar specific; numeroasele experimente de semn contrar, cu viață mai mult sau mai puțin scurtă, au sfârșit prin a demonstra exact teorema pe care își propuseseră să o anuleze: teatrul,

teatrul adevărat nu există în absența literaturii dramatice. În acest punct apare însă o situație paradoxală, alimentată de creatorii de spectacol și care prezintă simptomele crizei pomenite – dacă nu cumva îi dă ea însăși naștere: neîncrederea în dramaturgie și în dramaturg. Aceasta se materializează în repudierea – implicită, când nu fățișă – a textului de teatru „acreditat”, căruia îi este preferată convertirea scenică a unor lucrări din alte genuri (proză, de regulă) ori confecționarea

unui „scenariu” bazat pe fragmente din piesele unui autor sau chiar ale mai multora. Îndeobște, ambele operațiuni sunt înfăptuite (la noi, cel puțin) exclusiv de regizor, care evită sistematic să recurgă la colaborarea dramaturgului „profesionist” cu rezultate, în majoritatea cazurilor, mediocre. E o situație foarte răspândită pe scenele noastre, mai ales de vreo doi ani încoace; dovadă – câteva dintre ultimele premiere bucu-

Un eșec cu panăș

LA ȚIGĂNCI de Alexander Hausvater, după Mircea Eliade. Text pentru spectacol de Cristian Popescu • **TEATRUL ODEON** • Data reprezentației: 13 decembrie 1993 • Regia: Alexander Hausvater • Scenografia: Constantin Ciubotariu • Costumele: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar • Muzica: Adrian Enescu • Distribuția: Florin Zamfirescu, Adrian Ancuța, Mugur Arvunescu, Dan Bădărău, Constantin Cojocaru, Simona Gălbenușă, Diana Gheorghian, Angela Ioan, Șerban Ionescu, Laurențiu Lazăr, Camelia Maxim, Ionel Mihăilescu, Dan Năstase, Gelu Nițu, Liviu Pancu, Marius Stănescu, Oana Ștefănescu, Carmen Tănase, Adriana Trandafir (Gavrilescu).

Din cât am putut înțelege citindu-i interviurile și ascultându-i intervențiile în dezbateri profesionale, Alexander Hausvater este preocupat, chiar obsedat de un teatru care să tulbure conștiințele, să neliniștească spiritele – pe scurt de un teatru care să nu-l lase indiferent pe privitor; nu mai puțin, de un teatru **necesar** timpului și locului în care este făcut, adică oamenilor cărora li se adresează. Și-a ilustrat, de altfel, aserțiunile, mai mult decât convingător, prin spectacolul de-acum trei ani de la Odeon, **...au pus cătușe florilor...**, ca și – dramaturgic – prin prelucrarea **Decameronului**, jucată anul trecut la Sibiu, în regia lui Iulian Vișa. Ceea ce l-a determinat să pornească la o

montare cu **La Țigănci** pare a fi, conform spuselor sale, reproduse în caietul-program al spectacolului, aceeași urgență a „mesajului” conținut de nuvelă. Acest mesaj, mai puțin direct și pregnant decât acela al piesei lui Arrabal, s-ar îndrepta, în rezumat, în două direcții: autodescoperirea specificului spiritual autohton, intuit și exprimat de Eliade cu o acuitate egală celei caragialiene, deși nu tot atât de răspăcată, și reconsiderarea (un fel de reparație istorică) lipsită de prejudecăți a urgitei rase țigănești, depozitară a unei deschideri spre transcendent și metafizic moștenită de la strămoșii indieni. Observațiile acestea, vădind din partea regizorului o sensibilitate (și culturală) impresionantă, luminează

 Carmen Tănase și Florin Zamfirescu în **La țigănci** după Mircea Eliade, Teatrul Odeon (regia: Alexander Hausvater)

insolită scrierea lui Eliade și oferă, teoretic, premisele unei creații scenice de o considerabilă forță de șoc.

Unde se va fi ivit, însă, fractura dintre proiect și concretizarea lui satisfăcătoare? După părerea mea, în faza scenariului. Acesta propune, pe urmele prozei eliadești, o călătorie inițiată al cărei punct de pornire e întâmplarea, al cărei traseu e memoria și a cărei linie de sosire e moartea, dar modifică originalul literar – coerent și „logic”, în suprarrealismul său – până la a-l face nu doar de nerecunoscut, ci și de neînțeles. Desigur, acest reproș ar fi rămas neformulat dacă „textul de spectacol” ar fi avut o coerență a sa, proprie. Nu o are. Preludiul, foarte lung și, până la urmă, enervant prin monotonia pomelnicului născocit (să fie numele celor ce și-au găsit sfârșitul „la țigănci”? și cei cu asta?) e succedat abrupt de începutul efectiv al povestirii – momentul așteptării tramvaiului –, împănăt însă cu scene de amintire și băntuit regulat de un fel de Țigancă Arhetipală (personajul principal – și inventat – în spectacol, alături de Gavrilăscu), care nu-și avea defel locul aici. Altminteri, ce rost mai capătă mersul la țigănci? Inutilă mi s-a părut și intervenția în acțiune a personajului „Lawrence al Arabiei”; chiar și pentru cine a citit nuvela, prezența acestuia – cocoșat, ca la circ, sub plafon – e doar aiuritoare. Mi-e greu să-mi închipui cum de Hausvater, autor a numeroase adaptări pentru scenă (judecând după Decameronul, piese de sine-stătătoare), a produs incongruențe de acest fel. Ori să fie contribuția colaboratorului său, Cristian Popescu?

La rândul lui, spectacolul în sine este derutant și imprecis structurat. După ce asistă, în picioare, în spatele scenei, la amintitul pomelnic – frizând, sub aspect vizual, kitsch-ul, mai ales că nimeni nu înțelege ce se întâmplă –, spectatorii sunt duși (mai degrabă, mânați) pe scenă, unde, pe o pasarelă îngustă între două șiruri de bănci, se desfășoară episodul tramvaiului. Aici, atmosfera începe să se închege, sugestia de așteptare fără limită previzibilă, ca și aceea de îndobitocire treptată sub soarele toropitor (ambele, „topos”-uri caracteristice realității și literaturii autohtone – vezi și Caragiale) prind contur. Pentru scurtă vreme însă, căci urmează o nouă deplasare. Asistența e împinsă spre rampă

și nu i se permite să coboare în sală decât după ce câțiva dintre membrii ei se vor produce cu o poezie sau un cântec! Momentul e jenant și pueril; cât despre rostul său... Dacă ținem seama de împrejurarea că, o dată ajunși în sală (unde nu pot ocupa locurile pe care le doresc, ci acelea indicate de actori), spectatorii sunt periodic îndemnați – ba chiar somați – să se simtă liberi și fericiți, se poate presupune, la rigoare, că regizorul a vrut să atragă atenția asupra constrângerilor pe care le impune scena, seară de seară, „slujitorilor” ei. Procedul mi se pare însă cel puțin naiv, iar prea insistentele imbalduri la descătușare și veselie amintesc, deloc simpatic, de nu foarte îndepărtatele vremuri când manifestarea bucuriei era, uneori, la fel de obligatorie. Dar, în fine, începe aventura în timp – în timpul interior și în timpul exterior, obiectiv, ce trec mereu unul în celălalt, anulându-se reciproc – a profesorului de muzică Gavrilăscu, interpretat de Florin Zamfirescu, inspirat, cu o candoare vag abulică. (Faptul că eroul e jucat, conform distribuției publicate în program, de toți actorii poate mărturisi o profunzime a ideii care pe mine mă depășește; personal îl socotesc o ghidușie inutilă.) Bordelul țigăncilor este, în nuvelă, un tunel al timpului din care, ieșind peste câteva ore, Gavrilăscu întâlnește o lume îmbâtrânită cu câțiva ani, și în care se va reîntoarce pentru a întâlni, o dată cu iubirea pierdută în tinerețe, moartea. Figurat pe scenă cu o plasticitate ce evocă rafinat misterul (decorurile lui Constantin Ciubotariu merită din plin laude, ca și muzica scrisă de Adrian Enescu), locul e unul dintre puținele lucruri pe care le-am receptat afectiv din spectacol, altminteri foarte rece și distant; ceea ce nu înseamnă că ar fi mai ușor asimilabil intelectual. Din devotata echipă actricească se rețin, deloc ajutați de prescripțiile „colectivizante” ale scenariului, Camelia Maxim, Carmen Tănase, Marius Stănescu și Liviu Păncu; și, desigur, omniprezența Țigancă întrupată de Adriana Trandafir.

Judecat în sine, **La Țigănci** mi se pare un spectacol mediu; raportat la poetica lui Alexander Hausvater, el se prezintă ca un eșec – calificativ pe care, de altfel, cred că regizorul l-ar prefera. Mai ales că e un eșec cu oarecare panaș.

Accidente regretabile

SUITĂ DE CRIME ȘI BLESTEME, scenariu de Alexandru Dabija, după Euripide. Traducerea textelor: Alexandru Miran • **TEATRUL BULANDRA** • Data reprezentației: 28 ianuarie 1994 • Regia: Alexandru Dabija • Scenografia: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar • Distribuția: Luminița Gheorghiu (Copil, Cor, Kreusa, Lyssa, Cassandra), Manuela Ciucur (Copil, Eunoda, Actor, Crainic, Cassandra), Anca Sigartău (Copil, Cor, Actor, Iris, Andromaca, Glike), Emilia Popescu (Medeea, Cor, Actor, Corifeu, Antigona), Constantin Drăgănescu (Cor, Ifis, Actor, Amphitruon, Teiresias), Mihai Constantin (Cor, Moș, Crainic), Claudiu Stănescu (Creon, Theseu, Actor, Eteocles), Cornel Scripcaru (Crainic, Herakles, Polinike), Zoltan Butuc, student (Oedip, Adrastos, Lykos, Creon).

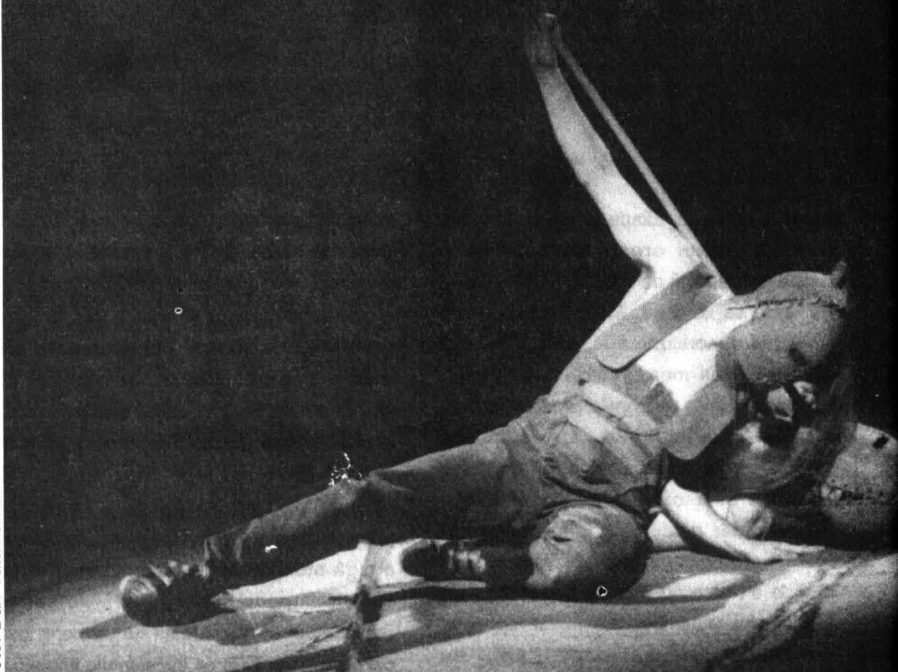
Un titlu precum acela al montării de la sala „Toma Caragiu” a Teatrului Bulandra făgăduiește spectatorului cât de cât avizat un studiu spectacologic virtualmente pasionant, știute fiind numărul și felurimea atrocităților arătate ori evocate în tragediile euripidiene, cum și plasticitatea limbajului imprecățiilor, din belșug folosite de eroi. Același titlu îi poate promite spectatorului neavizat, frecventator eventual de publicații ca „Infractorul”, „Evenimentul zilei”, „Crimă și viol” sau „România Mare”, clipe plăcute într-o ambianță familiară, înnobilită însă de sonoritatea numelor antice. În realitate, atât unul cât și celălalt ar fi dezamăgiți. Scenariul alcătuit de Alexandru Dabija alătură dezordonat – dacă a existat o ordine intenționată, atunci sensul ei e greu de ghicit – episoade mai mult (primul și ultimul) sau mai puțin (toate celelalte) semnificativ-sângeroase din câteva texte ale lui Euripide, unele identificabile, altele nu. Dar, lăsând la o parte faptul că o minimă rigoare culturală sau măcar o minimă politețe ocazională le-ar fi pretins producătorilor spectacolului să menționeze undeva piesele supuse eviscerării, „suita” ca atare se prezintă plată, fadă și neabătut plictisitoare, iar teribilele „crime” și „blesteme” ce o compun apar ca niște regretabile accidente de comportament și vocabular ale unor persoane „civile” oarecare – e drept, cam rătăcite...

Altminteri, spectacolul beneficiază de o scenografie inteligentă și de o muzică foarte bine aleasă (de către cine, iar nu ni



se spune), care, împreună, reușesc din când în când să sugereze că o idee va fi existat totuși nu numai îndărătul vorbelor ce se rostesc, ci chiar îndărătul mizanscenei înseși. E păcat însă ca sensibilitatea pe care Alexandru Dabija a demonstrat, în unele montări, că o posedă să se lase întrezărită doar așa, prin ricoșeu; căci altfel nu depune mărturie despre ea decât ultima scenă a **Suitei...**, frumos și aproape emoționant compusa luptă dintre funeștii frați Eteocles și Polinike. După cum e păcat ca actori precum cei din distribuție să se înfățișeze în chip de palide siluete cuvântătoare, oarece contur interpretativ prinzând numai Claudiu Stănescu și Cornel Scripcaru. Nemaivorbind ce păcat e ca Teatrul Bulandra să facă asemenea spectacole, pe care să le joace cu sala pe jumătate goală. ■

foto: Dan Vatamaniuc



Suită de crime și blesteme după Euripide, Teatrul „Bulandra”
(regia: Alexandru Dabija)

REPETIȚIE GENERALĂ

Fragilitatea colosului

NUMELE TRANDAFIRULUI, dramatizare de Grigore Gonța după romanul lui Umberto Eco. Traducerea: Florin Chirițescu
● **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** ● Data reprezentației: 4 februarie 1994 ● Regia: Grigore Gonța ● Scenografia: Mihai Mădescu ● Muzica: Anton Suteu ● Distribuția: Radu Beligan (Guglielmo), Claudiu Bleont (Adso), Constantin Dinulescu (Abatele), Gheorghe Dinică (Chelarul), Alfred Demetriu (Jorge), Alexandru Georgescu (Nicola), George Motoi (Severino), Matei Gheorghiu (Malachia), Bogdan Mușatescu (Berengario), Valentin Uritescu (Salvatore), Grigore Nagacevschi (Ubertino), Doru Rancea, Răzvan Săvescu (Adelmo), Eugen Cristea (Bencio), Tomi Cristin (Venanzio), Costel Constantin (Aymaro), Alexandru Agarici (Cantorul), Mircea Cojan (Bucătarul), Andrei Duban (Un novice), Alex Popescu (Alt novice), George Sârbu (Un porcar), Daniel Tudorică (Alt porcar), George Oancea (Cardinalul), Mircea Albulescu (Bernardo), Andrei Ionescu (Michele), Armand Calotă (Căpitanul), Diana Podăreanu (Fata), Carmen Ionescu (Dansatoarea).



Radu Beligan și Gheorghe Dinică în **Numele trandafirului** după Umberto Eco, TNB (regia: Grigore Gonța)



Oricui a citit **best-seller**-ul de acum vreun deceniu al lui Umberto Eco, e de presupus că intenția TNB de a produce scenic **Numele trandafirului** i-a stârnit, în egală măsură, interes și îndoială. În ce mă privește, oricum, asta s-a întâmplat. Motivele erau mai mult decât evidente. Riscului de principiu pe care și-l asumă orice dramatizare a unei opere epice de întindere și, pe deasupra, faimoase, i se adăuga, în speță, pericolul de a transforma substanța complexă a cărții într-o mărunță intrigă polițist-pitorească, păcat în care a căzut, după cum se știe, și ambițioasa ecranizare americană avându-l ca protagonist pe Sean Connery. Că scheletul anecdotic al romanului reproduce întocmai schema narativă a unui exemplar **thriller** (ori **giallo**, cum zic italienii) este, de altfel, foarte adevărat; farmecul singular al scrierii stă însă în „carnea” ei, deopotrivă succulent și suav țesută din nenumărate referințe culturale, și în primul rând în spiritul jucăuș-ironic prin care Eco-eseistul-polemist sarcastic a vrut parcă să-l ia puțin

peste picior pe Eco-savantul-semiotician academic. A pune în mișcare, eventual pe scenă, scheletul nu e prea greu; a-i însuși înă multiplele învelișuri și a-i convoca, pe cât posibil, duhul poznaș și totuși autentic intelectual apare ca o întreprindere cu minime șanse de izbândă. Șanse reduse, încă, de faptul că autorul adaptării, Grigore Gonța, om de teatru absolut meritoriu, nu este, totuși, un literat. Nu formulez un reproș, observ o evidență. Iar în cazul acesta anume, necesitatea colaborării cu un dramaturg experimentat era, aș zice, considerabilă. Ea n-a avut loc. Rezultatul: o nuveletă polițistă, captivantă pe unele porțiuni, dar lungă-lungă, mai exact lungită prin păstrarea unor trimiteri istorico-politice, extrase cam la întâmplare din original și care aici devin inutile, lipsite de „bătaia” și savoare de acolo.

Urmare a deficiențelor scenariului, spectacolul, în care au fost angrenate mari desfășurări de forțe actricești, e pozitiv și cu relief monoton. Câteva momente – noaptea de dragoste a lui Adso, incendierea finală a bibliotecii – sunt bine orchestrate și chiar spectaculoase vizual,

dar mersul general al montării trenează. Prea multe și excesiv întinse scene de „specific” mănăstiresc (slujbe în latinește, procesiuni de călugări), înenite să pună în valoare muzica (nimerită) a lui Anton Șuteu și decorul somptuos al lui Mihai Mădescu, parazitează, ca și enormele pasaje discursive, ritmul întregului. Aceștia îi dăunează, de altfel, și destul de greoaiele schimbări ale cadrului scenografic – lucru de neînțeles în condițiile bogatei dotări tehnice a scenei mari a Naționalului. (Dotări care, în paranteză fie zis, ar fi înlesnit, cred, și o construcție mai inspirată a accesului în tainica bibliotecă, figurat pe scenă, cam ridicol, prin niște uși postîșe ce dau, vizibil, în același loc.)

Meritul împrejurării că acest fragil colos teatral nu se prăbușește cu zgomot (vorbind, desigur, la figurat) le revine aproape în întregime actorilor. În primul rând, lui Radu Beligan care, în rolul fascinantului Guglielmo din Baskerville, nu numai că face inteligibil și „înghițibil” un text extrem de greu și de nedramatic, dar impune mai mult decât un personaj – o personalitate; este, de fapt, propria sa

personalitate, mereu charismatică prin inteligență și scepticism amabil. Îl secondează, cu o discreție de care doar un actor într-adevăr talentat poate da dovadă într-un rol prea puțin „marcant”, Claudiu Bleonț. Un recital cu atât mai prețios cu cât se desfășoară pe o partitură de mici dimensiuni oferă Gheorghe Dinică (tare puțin e folosit, în ultima vreme, acest extraordinar actor...). Cu unele exagerări caricaturale – Valentin Uritescu, estompând întrucâtva importanța personajului – George Motoi, cu sobrietate profesională – Mircea Albulescu, măsurați și exacți – Constantin Dinulescu, Matei Gheorgiu, Costel Constantin, George Oancea, Alexandru Georgescu își individualizează, fiecare, aparițiile episodice. Adecvat distribuit ca fizionomie, Alfred Demetriu alunecă uneori în melodramă. Dar, în genere, ansamblului nu i se poate imputa nimic esențial sub aspect interpretativ; din replicile pe care le-au avut la dispoziție componenții săi nimeni n-ar fi putut „scoate” mai mult. Întrebarea e dacă a meritat efortul.

ALICE GEORGESCU

DE CE?

GÂLCEVILE DIN CHIOGGIA de Carlo Goldoni. În românește de Florian Potra • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • Data reprezentăției: 6 februarie 1994 • Regia: Dana Dima • Scenografia: Ileana Huber • Distribuția: Liviu Crăciun (Jupân Toni), Simona Bondoc (Mătușa Pasqua), Liliana Hodorogea (Lucietta), Ovidiu Moldovan (Titta-Nane), Emil Mureșan (Beppo), Bogdan Mușatescu (Jupân Fortunato), Silvia Năstase (Mătușa Liberato), Ecaterina Nazarie (Orsetta), Iuliana Moise (Checca), Răducu Ițcuș (Jupân Vincenzo), Mircea Anca (Toffolo), Vasile Filipescu (Isidoro), Adrian Drăgușin (Portărelul), Aristița Diamandi (Canocchia).

Foarte greu de explicat de ce a fost montat acest spectacol sub firma Teatrului Național... Nici restituirea cunoscutului text la altitudinea valorii sale clasice, nici vreo intenție de interpretare sau reinterpretare modernă, și nici măcar dorința de a-i specula resursele în folosul actorilor nu par a sta la baza întreprinderii, judecând după produsul rezultat.

Văzând probabil simplitatea (cât de genială!) a scrisului goldonian, tânăra regizoare Dana Dima o confundă cu schematismul, sărăcind substanța

comediei, minimalizând până la banalitate și banalizare naturaletă întâmplărilor din care Goldoni ar fi vrut să țeasă acea „metaforă a lumii” despre care vorbește Giorgio Strehler (pe care îl citează chiar și programul de sală...). Nu prea mai rămâne nimic nici din farmecul și poezia atmosferei, iar umorul suculent și sănătos al acestui text, care a generat reprezentanții explozive, trece în amintire.

Din economie, firește, dar și din lipsă de imaginație, decorul Ilenei Huber se rezumă la câteva practicabile „moarte” și la o barcă pe roți, în jurul căreia ne-am fi așteptat să clocotească de vitalitate și de fantezie trupa. Nimic din toate acestea deoarece, de la tineri la vârstnici, actorii par să se găsească aici în fața unor exerciții impuse și nepotrivite, înțepeniți în tipologii sumar conturate. Alintul monocrom al Iuliane Moise, arțagul disonant al Liliane Hodorogea, grosolănia supărătoare a lui Ovidiu Moldovan, ifosele vag senzuale ale

Ecaterinei Nazarie și chiar smiorcăiala nătângă a lui Mircea Anca (pe alocuri hazlie) n-au nici o șansă în compunerea personajelor de care au avut parte, făcând „gâlceava” antipatică, stridentă și fără noimă. Simona Bondoc, greșit distribuită, și Silvia Năstase, greșit îndrumată, sunt departe de adevărata lor vocație, iar Emil Mureșan, Răducu Ițcuș, Liviu Crăciun apelează la trucuri învechite din arsenalul teatrului comod. Ceva efort pentru a-i găsi gângavului Fortunato un ce mai pitoresc face Bogdan Mușatescu, și tot astfel Vasile Filipescu, în evoluția discretă a împăciuitorului Isidoro. Dar...

Plecăm triști de la acest spectacol. Un titlu sacrificat, câțiva interpreți compromiși într-o însăilare superficială a cărei unică performanță e plictiseala.

Și, mai mult decât atât, sentimentul unei prestații de serviciu. De ce?

DOINA PAPP

Scenă din Gâlcelele din Chioggia de Goldoni, TNB (regia: Dana Dima)





Alexandru Bindea, Damian Crășmaru și Carmen Stănescu în Locomotiva de André Roussin, TNB (regia: Mihai Manolescu)

foto: Dan Vatanianic

GĂLĂGIE MARE

SGANARELLE (Încornoratul imaginar) de Molière • **TEATRUL ODEON** • Data reprezentației: 29 ianuarie 1994 • Regia: Dragoș Galgoțiu • Scenografia: Vittorio Holtier • Muzică de Georges Bizet • Distribuția: Ionel Mihăilescu (Gorgibus), Magda Catone (Celia), Șerban Ionescu (Leliu), Laurențiu Lazăr (Gros-René), Marian Râlea (Sganarelle), Dorina Lazăr (Soția lui), Mirela Dumitru (Camerista Căliei), Dan Năstase, Cristian Dunăreanu, Cristian Hitianu (Soldații).

Lumea în care trăim a spulberat încrederea. Locul ei a fost luat, cu surle și trâmbițe, de neîncredere: în tine, în celălalt, în ceilalți. Trăim haotic într-un spațiu marginal, în care preocupările alunecă spre derizoriu. Lucrurile majore și-au pierdut semnul și au devenit minore. Ne mișcăm gălăgios și obsesiv într-un registru meschin, care ne închide, depersonalizându-ne, în temnița lui.

Cred că aceasta este una dintre sursele spectacolului **Sganarelle** (sau **Încornoratul Imaginar**) de Molière, montat de Dragoș Galgoțiu la Teatrul Odeon. Simplul comic de situație, cascadele de confuzii, specifice textului clasic, nu știu dacă, tratate *ad litteram*, ar mai putea avea efectul scontat de Molière. O lectură modernă, adecvată contextului actual conduce la un spectacol, și el, modern, dinamic, în care realitatea și ficțiunea joacă pe rând farse spectatorului. Chiar dacă ironia lui Molière nu este foarte bine instalată aici, **Sganarelle** fiind mai degrabă un exercițiu de început în acest sens, spectacolul lui Galgoțiu preferă șarja, recurgând la elementele care compun teatrul de bălci, reconstruit astfel pe scenă. Bicicletă, pian, sfeșnic, soldați, muzică, teatru de păpuși coexistă scenic ca la bălci, ca în teatrul popular, ca în **D'ale carnavalului** sau ca în **La Moșă** ale lui Caragiale. Stridența, gălăgia, devălmășia, lipsa de coerență predomină în acest tip de teatru în care vocile actorilor-păpuși sunt la concurență cu agitația străzii. În această vânzoleală este foarte firesc ca **cul-pro-quo**-urile să se țină lanț, ca **Sganarelle** să se poată îndoi și lamenta că soția îl înșală. El este și actor, și spectator în același timp. **Sganarelle** privește măștile și urmărește jocul lor, dar caută sub ele propria lui dramă, caută chipul adevărat al

DUBLU ROL

LOCOMOTIVA de André Roussin. Traducerea: Ileana Scipione • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • Data reprezentației: 10 februarie 1994 • Regia: Mihai Manolescu • Decorul: Vasile Rotaru • Costumele: Eugenia Botănescu • Muzica: Dorina Crișan Rusu • Distribuția: Carmen Stănescu (Sonia), Damian Crășmaru (Ernest), Aimée Iacobescu (Catherine), Iuliana Moise (Isabelle), Dragoș Ionescu (Alexandre), Alexandru Bindea (Kostia).

Exemplele de piese scrise special pentru un anume interpret nu sunt, în istoria dramaturgiei, tocmai rare, iar numele actorilor sau actrițelor care au „provocat” asemenea lucrări le-au umbrit uneori, în memoria posterității, pe acelea ale autorilor. Nu știu dacă aceasta din urmă va fi soarta comediei lui André Roussin, compusă în 1966 pentru Elvira Popescu; perspectiva e încă prea scurtă: dramaturgul-academician s-a stins din viață în 1987, iar actrița româno-franceză, acum abia câteva luni. Cred mai degrabă că textul, ilustrând agreabil, dar fără strălucire deosebită, specia teatrului de bulevard, va avea șanse de supraviețuire în măsura în care va găsi în continuare personalitatea feminină capabilă să întrupeze rolul principal cu o forță egală a celeia a creatoarei lui. În acest sens, s-ar

parea că spectacolul Naționalului bucureștean a făcut mult (ca să nu zic „totul”) pentru prelungirea carierei scenice a piesei. Și asta pentru că protagonista sa, Carmen Stănescu, este nu numai o prezență fermecătoare și elegantă, ci și o comediantă subtilă, știind să „prindă” și să transmită cu precizie savuroasă nuanțele unei partituri; chiar atunci când, ca aici, respectiva partitură nu oferă prea mult peste dominanta de trăsneală simpatcă, aseasonată cu accent străin. (Povestea imaginează o rusoaică emigrată de tânără în Franța, acum mamă și bunică, dar încă fidelă unui romantic amor slav și semi-imaginar pe care însă, regăsindu-l întâmplător, îl va abandona în favoarea mai trainicelor, de fapt, sentimente conjugale.) Montarea – altminteri, „curată” profesional – se mai susține doar prin jocul plăcut, de umor spumos, al lui Damian Crășmaru (soțul) și prin compoziția mustoasă a lui Alexandru Bindea (vizibil prea tânăr, totuși, pentru rolul „amantului” păraginit, Kostia); restul distribuției, neglijată regizoral ori nepotrivit aleasă, acționează într-o dezordine stereotipă. Astfel, lui Carmen Stănescu îi mai revine un rol – acela de locomotivă ce trage după sine trenul cam lenes al spectacolului. Nu-i putem dori decât să aibă combustibil pentru o cursă lungă.

■ A.G.

presupusului iubit. De peste tot răsună arii senzuale sau incendiare din opera „Carmen” de Georges Bizet. Scena se transformă într-o arenă de corrida, în care se dă o luptă pentru recunoașterea celui mai puternic, o arenă care freacă de gălăgia tribunelor, întrucâtva similară aceleia a străzii, care anunță sosirea comedianților și a circarilor, și tot acel du-te-vino de bălci. În această cumplită larmă, unde nimeni nu aude pe nimeni, Sganarelle încearcă să-și spună păsul și să-i convingă pe ceilalți de nenorocirea lui. Îi suspectează și îi urmărește pe toți din jur. Perechile suprapuse de ochelari și oglinda pe care o are mereu în mână îl fac parcă să vadă superdimensionat o realitate în care se plimbă în voie toți cei ce, în mintea lui, îl trag pe sfoară sau îi pun coarne. Deformarea percepției determină deformarea realității. „Simt enorm și văz monstruos”, pare să spună, neputincios, Sganarelle. În „nebulă” de care este cuprins protagonistul, dar și lumea întreagă, căutarea adevărului devine o falsă problemă, mai degrabă o plăcere de a se înfunda zgomotos în ambiguitate, incertitudine și confuzie.

Decorul și costumele lui Vittorio Holtier, machiajul Liviei Bocănescu definesc, într-o bună înțelegere cu ideea regizorală a lui Galgoțiu, lumea teatrului de bălci, marginală, larvară, în care sforile păpușilor pot fi și cele ce manevrează realitatea. Costumele depersonalizează. Și Gorgibus, și Sganarelle sunt împovărați de mai multe rânduri de haine care ascund adevărata identitate sau, chiar, propun mai multe identități, ceea ce înseamnă nici una. Folosirea colajului în realizarea costumelor

urmărește, și ea, aglomerarea mai multor persoane într-una singură. În această gălăgie mare, se aud vocile actorilor care vin la rampă să-și susțină partitura. Destul de bine se aude Marian Rălea, un Sganarelle timid, nesigur și neîndemânatic, care băjbăie în căutarea adevărului propriu. Marian Rălea vrea să provoace și provoacă râsul din orice: îngânarea propriilor vorbe, mimica, gestică, dialogul aparent spontan cu sala. Și reușește asta, deși unele soluții interpretative au un ușor „iz” manierist.

Dragoș Galgoțiu citește textul clasic al lui Molière ca pe o comedie savuroasă, îngroșată, în spectacolul lui, de Șerban Ionescu (Leliu), Dorina Lazăr (soția lui Sganarelle), Ionel Mihăilescu (Gorgibus), Mirela Dumitru (camerista Căliei), Magda Catone (Celia). Propunerea regizorului, chiar dacă se îndepărtează de comedia lui Molière, fie că place, fie că nu place, este plauzibilă prin plonjarea în derizoriul realității. Pe nimeni nu mai interesează comicul de situație, rezolvarea confuziilor, lamentațiile lui Sganarelle. Totul este aruncat într-un plan secund, în finalul spectacolului, de vocea crainicului de la „Actualitățile” de seară ale Televiziunii. Fiecare personaj se așază, ordonat, la locul lui și urmărește o variantă a realității oferită de televiziune. De unde până unde ține ficțiunea și unde începe realitatea?

Originala montare este foarte discutabilă. Intențiile regizorului nu sunt traduse întotdeauna într-un spectacol coerent teatral. Mă întreb câți dintre cei care l-au văzut sau îl vor vedea vor înțelege ce a vrut să facă Dragoș Galgoțiu cu textul comediei lui Molière.

MARINA CONSTANTINESCU

Marian Rălea în rolul titular din Sganarelle de Molière, Teatrul Odeon (regia: Dragoș Galgoțiu)

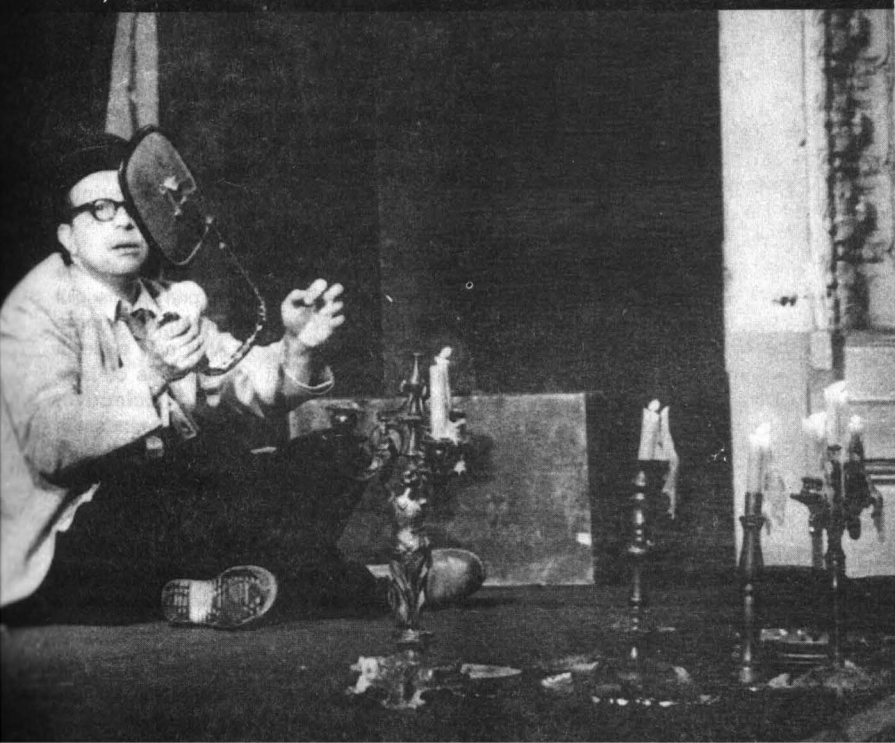
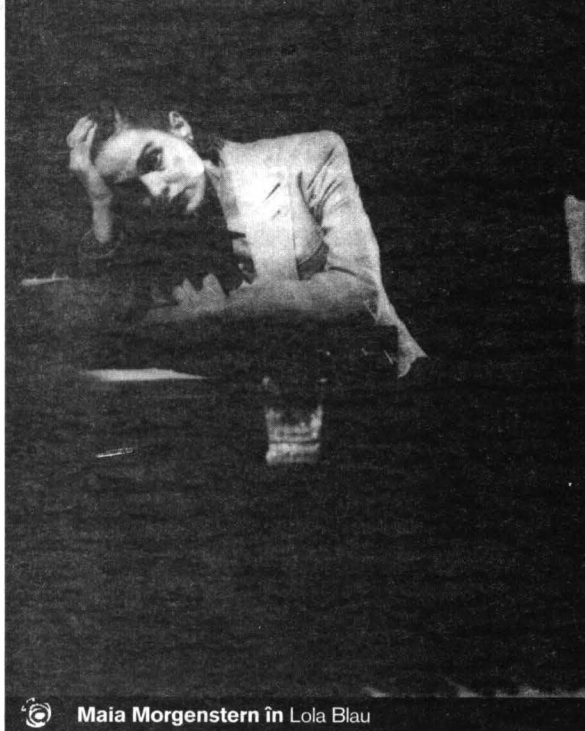


foto: Dan Vălămanic



Maia Morgenstern în Lola Blau

ASTĂ SEARĂ, MAIA MORGENSTERN

ASTĂ SEARĂ, LOLA BLAU de Georg Kreisler. Traducere: Sultana Gagea ● **TEATRUL EVREIESC DE STAT** ● Data reprezentației: 21 decembrie 1993 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Puiu Antemir ● Coregrafia: Adina Cezar ● La pian: Marius Popp, Andrei Mădescu ● Distribuția: Maia Morgenstern (Lola Blau).

Frumoasă, fragilă și puternică, aspră și uscată, pasională și senzuală, tainică și enigmatică. Fără retușuri de machiaj, schimbând costumele la vedere, Maia Morgenstern cântă, dansează, rostește monologuri, ne spune cu patetism povestea unei actrițe evreice într-un timp răvășit de război și violență. Oameni și evenimente din monodrama muzicală a lui Georg Kreisler, **Astă seară, Lola Blau** prind viață prin metamorfozările spontane ale trupului, prin inflexiunile dramatice ale glasului, prin expresia naturală a chipului și a ochilor. Câștigătoare a Premiului „Felix” pentru cea mai bună actriță europeană de film a anului 1993 (rolul din **Balanța**, în regia lui Lucian Pintilie), „fenomenala Medeea” din spectacolul lui Andrei Șerban transformă scena într-un spațiu al tensiunilor înalte. Într-un recital convinge întotdeauna participarea personală a artistei. Regizorul Alexandru Dabija și colaboratorii săi știu să o provoace creator și să-i pună în valoare arta. Scenograful Puiu Antemir compune un cadru auster, neprimitor, rece, cu elemente



de recuzită puține, dominat de un pian și o ladă cu veșminte. Acest spațiu va deveni, prin jocul actriței, o cutie cu miracole. Coregrafia maestrei care e Adina Cezar îi exacerbează impulsurile febrile ale corpului, le conduce spre paroxism, apoi le modelează, rafinându-le plasticitatea. În mizanscena lui Alexandru Dabija la acest one-woman-show, admirabil este balansul între rigoarea formală și lipsa de formă. Regizorul lasă câmp liber de manifestare a ceea ce este nebănuț, imprecis și care dă

inefabil mișcărilor, gesturilor, stărilor interpretei, în imagini precis codificate. Astfel, reprezentăția este plină de surpriză și emoție. Asistăm la un recital adevărat, pentru că, prin ceea ce comunică, Maia Morgenstern descoperă și se descoperă. Jocul ei transmite devoțiune față de profesie, prin ceea ce înseamnă ca performanță, dar și gând și conștiință. Maia Morgenstern-Lola Blau, vorbind despre „arta de a supraviețui” și despre „problema evreismului” după Auschwitz, invocă haosul

existențial, criza lumii moderne, stigmatizată de intoleranță, ură rasială, crimă. Tulbură profund finalul spectacolului, când Lola Blau, „indiferentă, vrăjită de propriul ei sunet”, se identifică cu Maia Morgenstern în imaginea histrionului sceptic și deziluzionat, alienat de șirul mistificărilor și minciunilor, care nu mai crede parcă nici în misterul vieții, nici în magia artei.

LUDMILA PATLANJOGLU



Scenă din Călătorie spre Ierusalim de Roy Mac Gregor, Theatrum Mundi (regia: Dragoș Galgoțiu)

JACK SPINTECĂTORUL

PREMIERĂ DE ȚARĂ

CĂLĂTORIE SPRE IERUSALIM de Roy Mac Gregor. În românește de Cristina Ilina Sălăjanu • **THEATRUM MUNDI** • Data reprezentației: 7 februarie 1994 • Regia și scenografia: Dragoș Galgoțiu • Costume: Sanda Mitache • Distribuția: Ioana Abur (Lorna), Magda Catone (Sylvie), Coca Bloos (Pam), Valentin Uritescu (Ollie), Marian Rălea (Steve), Florin Călinescu (Daines), Valentin Popescu (Ghunga Dhin), Sana Hendartono (Naila).

„Sângele e cheia” – spune Daines, singurul personaj care pare a ști de ce sunt oamenii atât de nefericiți, iar regizorul Dragoș Galgoțiu risipește în spațiul de joc găleți de vopsea roșie: din întâmplare sau nu, această cheie se poate găsi în buzunarul oricui. Din momentul în care sângele e cheia, victima, asasinul, dar și martorii sunt uniți într-o complicitate grea și

cleioasă în care vorbele nu se mai aud, gesturile își pierd semnificația rațională, salvarea de rău vine din acceptarea mai răului.

Piesa dramaturgului britanic este, ca de obicei la debutanții talentați, o expresie a mâniei cu care viața îi obligă să privească atât înapoi, cât și înainte. Cartierul Castelului, locul unde se petrece acțiunea, este unul din acele locuri aparent onorabile în care coexistă albi și oamenii de culoare – unificați de condiția lor umilă, dar și de aspirația de a trăi în cadrul legii, de a se menține în categoria pentru care cel mai folosit cuvânt al limbii engleze, „sorry” (iartă-mă, scuză-mă, îmi pare rău), mai are un sens. O halbă de bere în plus face ca totul să basculeze: Steve, un coțcar mărunt și spurcat la gură, noaptea, la marginea canalului, spintecă un om de o altă culoare și de o altă credință. Tatăl logodnicei sale îl vede și-l spune la poliție. Încearcă nu doar să-l scape, ci și să-l justifice un politician

ecologist pentru care o lume curată înseamnă în primul rând o lume fără străini, iar o țară curată, una ce nu ascultă de „birocrații de la Bruxelles, supuși și manevrați de cămătarii de la Zürich, Tokio și Wall Street”. (Lipsește Mossadul și KGB.) Opinia publică se manifestă prin scrisori injurioase și amenințări către „englezul renegat – englezul care toarnă alți englezi”. Steve rămâne în pușcărie, dar familia logodnicei lui părăsește cartierul Castelului (un fel de Popa Nan din Londra), plecând într-un loc și mai murdar, și mai saturat de indiferența care naște violență. Drumul spre Ierusalim, „către un pământ verde și luxuriant”, e cu desăvârșire inaccesibil, personajele rămân să sufere sub aceeași lună, „luna lui Isus și luna de la Auschwitz”.

E o piesă potrivită pentru Dragoș Galgoțiu, stilul eliptic al textului e prielnic talentului său de a construi fantasme exasperante, de a materializa instinctele, de a da glas strigătelor care umplu golul dintre cuvinte. Personajele de beton din spațiul teatral amenajat tot de regizor copleșesc nu doar actorii, ci și spectatorii, incluși în spațiul dramei, într-un relativ pericol de a fi loviți, murdăriți, asurziți. Echipa de actori care l-a urmat la Theatrum Mundi este alcătuită din oameni care aderă la estetica violentă a regizorului, practicând cu convingere gimnastica scenică și muzicalitatea răcnetelor. Sunt momente în care credința actorilor în regizor, a regizorului în propria vocație se întănesc cu mânia autorului pe care-l reprezintă, și, în special în partea a doua a spectacolului, zbaterea începe să capete un sens, chinul fizic devine o echivalență a suferinței morale. Valentin Uritescu și Florin Călinescu contribuie decisiv la sensibilizarea conflictului dramatic. Ca de obicei, Marian Rălea biruie, prin spectacolul efortului, spectacolul însuși. Experiența scenică redusă a Ioanei Abur este evidentă atât în prudența cât și în ezitarea cu care participă la exploziile colective. Monoloagele – cu un rol relativ important în text pentru desenarea unui personaj care gândește altfel decât vorbește – sunt rostite

ininteligibil și acoperite de excesul de decibeli al muzicii. Magda Catone își stăpânește cu o autoritate poate prea rece personajul, de-abia înspre final cedând bunului teatru al sentimentelor întâi trăite și apoi strigate. Coca Bloos, care joacă un personaj-argument, conferă personalitate și mister aparițiilor sale. Sana Hendartono poartă în ființa ei condiția mielului de sacrificiu; din păcate, o exprimă foarte tern. Valentin Popescu, victimă la propriu, suportă cu stoicism excesele celorlalți interpreți. Momentele în care-și asumă prin mimare mesajul muzical au rămas pentru mine de neînțeles.

Spectacolul cucerește și respinge simultan sau succesiv, fiind evidentă disponibilitatea regizorului de a-și anula propriul demers spre claritate și emoție. Demers pe care nu izbutește, totuși, să-l spintece definitiv.

MAGDALENA BOIANGIU

UN STUDIU

CABARET, studiu de music-hall • ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM, clasa prof. univ. Dem Rădulescu • Data reprezentației: 11 februarie 1994 • Muzică de John Kander, George Gershwin, Leonard Bernstein, Andrew Lloyd Weber • Coordonator: prof. univ. Dem Rădulescu • Scenografia: arh. Teodora Dinulescu • Coregrafia: Felicia Dalu • Pregătire muzicală și acompaniament: Sorina Creangă; baterie: Lidia Creangă • Distribuția: Ionuț Cucoară, Mona Ciobanu, Ioana Abur, Cesonia Postelnicu, Alice Caracostea, Daniela Tapalagă, Iulian Bălătescu, Radu Băițan, Daniel Badale, Danu Mihai, Vitali Bantâș, Cristian Nicolae, Olga Buhnevici, Felix Totolici, Sorin Cristea.

Nu știu să mai fi existat în analele A.T.F.-ului o producție similară acestui „studiu de music-hall” pe care ni-l propun acum absolvenții în spectacolul **Cabaret**. Deși Dem Rădulescu (profesorul acestei clase) iubește și cultivă revista nu de azi, de ieri, fiind în același timp îndrumătorul multor generații de actori, n-a arătat nici domnia-sa, în decursul anilor, vreun interes special privind pregătirea studenților pentru genul în cauză. Probabil pentru că music-hall-ul era, nu demult, aproape exclus de pe lista speciilor admise sau tolerat în forme care nu meritau osteneala. Cum treaba nu

mai merge după ureche și teatrele de profil încep să aibă dificultăți în alcătuirea trupelor e normal ca școala de actorie să-și asume și această sarcină. Discutabil rămâne dacă absolvenții pot să probeze stăpânirea „meseriei” într-un atare spectacol de diplomă câtă vreme nu e vorba, cel puțin deocamdată, de o secție specializată.

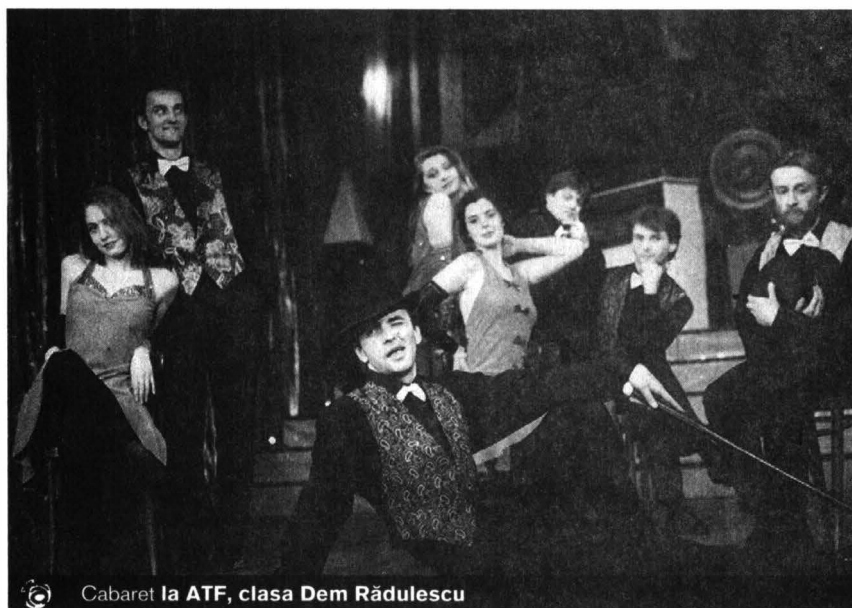
Dar să judecăm, până una-alta, ce ni se oferă și să spunem de la început că promoția e categoric dotată pentru tipul acesta de reprezentare, interpreții având ținută, înclinații remarcabile pentru muzică și dans.

Concepută ca un mozaic de numere selectate din repertoriul clasic de gen (pentru a nu fi nici o confuzie e păstrată și limba originală), reprezentația solicită interpreții în direcția modelelor citate. Față de acestea, sarcina lor e mai degrabă a unei execuții exacte decât a creației. Firește, fiecare toarnă în tipar propriul talent, farmecul personal și mai ales virtuozitatea dobândită prin studiu aplicat, prin exercițiu, care, în unele cazuri e performant (Iulian Bălătescu). Coregraful Felicia Dalu și autoarea pregătirii muzicale, Sorina Creangă (aceeași asigură acompaniamentul în spectacol, alături de Lidia Creangă), au meritul de a fi obținut precizie, armonie și expresivitate în câteva reușite momente de ansamblu („Cabaret”, „Tomorrow belongs to me”, „Money, Money”). Creației actricești propriu-zise îi rămân puține spații de manifestare, dar, acolo unde scheciurile o îngăduie, ea se probează cu bune rezultate („Patru clowni”,

„Two Ladies”). Sau când o interpretează ca Daniela Tapalagă reușește să treacă dincolo de partitură („Les amants d'un jour”), demonstrând sensibilitate și dramatism, știința de a construi un moment care se reține.

Paradoxal, spectacolul studenților îndrumați de Dem Rădulescu e anemic la capitolul umor. În general gagurile retro sunt reproduse cu fidelitate și grijă pentru respectarea mecanismelor originare, dar atât. De unde, și o oarecare lipsă de vlagă a reprezentației și o veselie surdinizată în favoarea mimării unei eleganțe și a unui stil. Probabil că își spune aici cuvântul concepția secvențială, lipsa pretextului coagulat care ar fi structurat ansamblul și ar fi ajutat la susținerea atmosferei. Altfel, demonstrația pare „în sine”, ca și efortul de a anima o fotogramă de arhivă. Dar, fiindcă ne aflăm în fața unui studiu, putem spune că există în el premisele operei. O așteptăm. Nu cred să gândească altfel cei care-și dovedesc aici aptitudinile și interesul pentru music-hall. Ei sunt: Cesonia Postelnicu, Mona Ciobanu, Alice Caracostea, Daniela Tapalagă, Daniel Badale, Iulian Bălătescu, Cristian Nicolae, Radu Băițan, Ionuț Cucoară, Ioana Abur, Olga Buhnevici, Felix Totolici, Danu Mihai, Vitali Bantâș. Arh. Teodora Dinulescu a îmbrăcat cu gust spectacolul, sugerând fastul scenelor de revistă, dar și handicapul resurselor de tranziție.

DOINA PAPP



Cabaret la ATF, clasa Dem Rădulescu

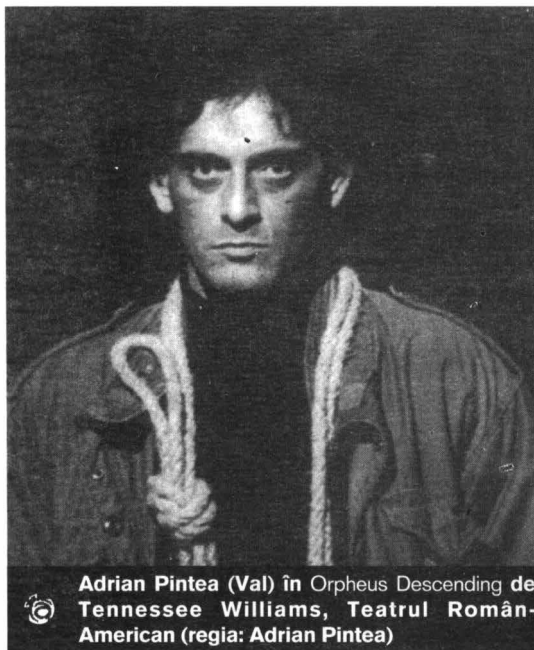
ORFEU LA MICROFON

ORPHEUS DESCENDING (ORFEU ÎN INFERN) de Tennessee Williams ● **TEATRUL ROMÂN-AMERICAN „EUGENE O'NEILL“** ● Data reprezentației: 8 februarie 1994 ● Regia: Adrian Pinteă ● Scenografia: arh. Silvia Pinteă ● Aranjamente muzicale: Adrian Pinteă și Sorin Romanescu ● Distribuția: Adrian Pinteă, Cristian Moțiu (Val), Laura Jianu (Lady), Mihaela Mihuț, Dana Magdici (Carol), Adrian Titieni, Marius Gălea (Jabe), Ionuț Pohariu (Sheriful Talbott, Uncle Pleasant), Adrian Titieni, Marius Gălea (Davis), Mioara Târzioru (Sora). Orchestra: Mihai Iordache (saxofon), Sorin Romanescu (chitară), Emil Viciu (bas), Lucian Maxim (percuție).

Și, în fond, de ce infernul n-ar fi o platformă cu două microfoane, înecată din când în când de un abur urât mirositor? Un Orfeu care a împlinit de mult cei treizeci de ani pe care textul îl obligă să-i sărbătorească, îmbrăcat ca toți oamenii care rătăcesc pe drumuri, purtând o dizgrațioasă cutie de chitară, își desfășoară recitalul. Adrian Pinteă adaugă astfel calităților sale de interpret al textului dramatic, aptitudinile de netăgăduit al cântărețului. Partea muzicală a spectacolului pe care ni-l propune ca interpret și regizor este – în mod paradoxal – și cea cu încărcătură dramatică. Prin reducția pe care o operează în text, infernul, alcătuit, la autorul american, din lumea meschină a orașelului sudic, capabilă periodic de măreție prin eliberarea violenței ucigașe, a dispărut aproape complet. Vagabondul Val trezește instinctele erotice a două femei, una mai isterică decât alta; soțul celei dintâi este grav bolnav la etaj și se opune din ultimele puteri zgomotoasei aventuri de la parter, cealaltă este o dezechilibrată pe care respectabila ei familie face mari eforturi s-o țină cât mai departe de locul unde-și desfășoară viața onorabilă. Amenințarea, necesară totuși – pentru a face inteligibil rezidul conflictual –, este prezentă prin prestația unui personaj colectiv, șerif și unchi în același timp, care întruchiează tradiția teatrului japonez, mecanica marionetei, îndemânarea

pistolărilor din filmele western și multe altele de care se presupune că imaginarul colectiv se teme pentru că nu le înțelege. Apariția dinspre sfârșit a celor trei personaje rele cu cearșafuri pe cap și făclii în mâini, care aprind gurile de gaz din jghebul ce mărginește estrada de pe care s-a cântat atât de frumos, are mai curând un aer comic, și finalul care lasă personajele în viață este, în felul lui, motivat: în registrul în care a transcris regizorul conflictul e mai greu să trăiești decât să mori.

În aceste condiții, orchestra mi s-a părut performantă, Laura Jianu (Lady), expresivă în rarele momente când încearcă să joace o relație și nu o stare, Mihaela Mihuț (Carol) sprijină cu puterile ei hărmălaia din scenă, Adrian Titieni (Jabe, David) – iubirea pierdută și iubirea inutilă – izbutește să sugereze diversitatea răului. În pofida agitației și a zgomotului, spectacolul este lipsit de expresivitate teatrală, de momentele în care emoția să se bazeze și pe altceva decât pe receptarea farmecului covârșitor al lui Adrian Pinteă. Singurul



Adrian Pinteă (Val) în Orpheus Descending de Tennessee Williams, Teatrul Român-American (regia: Adrian Pinteă)

nume care n-are rost să fie pomenit este cel al lui Tennessee Williams. Faptul că spectacolul este jucat în limba originalului nu ne apropie câtuși de puțin de intențiile lui.

Desigur, așa cum ne-am învățat deja, regizorul are libertatea de a spune ce vrea el. Cu condiția să spună ceva.

MAGDALENA BOIANGIU

ȘI OAMENII AU NEVOIE DE ADEVĂR

ANNA CHRISTIE de Eugene O'Neill ● **TEATRUL „V. I. POPA“ DIN BĂRLAD** ● Data reprezentației: 23 ianuarie 1994 ● Regia: Dorin Mihăilescu ● Scenografia: Adriana Raicu Petre ● Distribuția: Lily Popa Alexiu (Anna Christoffersen), Constantin Petrican (Chris Christoffersen), Marcel Anghel (Mat Burke), Elena Petrican (Marthy Owen), Virgil Leahu, Florin Predună, Vasile Mălinescu, Mihai Dumitrescu, Cornel Șoltuz, Petre Ionescu, Galan Cristian, Nicolae Țigănașu, Grigore Sarcos, Gabriel Derebei, Claudiu Stoica, Sorin Munteanu (Oamenii portului, Oamenii mării).

Consemnăm, cu această premieră, debutul regizoral, într-un teatru profesionist, al tânărului Dorin Mihăilescu, student în anul IV la Academia de Arte „Lucașești” din București, clasa profesoarei Cătălina Buzoianu; un debut convingător atât sub raportul decodării propunerilor cuprinse în piesa lui O'Neill, cât și sub cel al definirii caracterelor și al punerii lor în relații corecte.

Anna Christie de Eugene O'Neill nu este o tragedie, în sensul clasic al cuvântului, chiar dacă afișul teatrului o recomandă ca atare; confruntările din piesă, oricât de frecvente și de dure, nu sfârșesc în moarte. Este o dramă a existențelor, cu momente de combustie violentă, dar și cu intermezzo-uri oscilând între registrul romantic și cel melodramatic. Rezistența acestei lucrări, datând din anul 1921, constă în încălcarea de permanent adevăr omenesc pe care îl poartă cu sine.

Dintre posibilele variante de lectură scenică, Dorin Mihăilescu s-a oprit la cea pledând pentru adevărul care eliberează și pentru nevoia apropierei unui astfel de adevăr. O dată stabilit reperul-pilon al demonstrației dramatice, regizorul dovedește consecvență în concepție, clădindu-și cu grijă argumentele în jurul acestuia. Prinde astfel contur o lume cu punctele fundamentale de sprijin șubrezite, cu noțiunile dereglate, dar o lume care nu

renunță la șansa regăsirii sensului vieții, pentru că este locuită de oameni care nu știu ce înseamnă resemnarea și, mai ales, care au tăria să rămână onești chiar în împrejurări dintre cele mai complicate. Oamenii aceștia sunt capabili de violențe care pot merge până la crimă (Chris Christophersen este la un pas de omucidere), dar nu sunt în stare să mintă sau să se mintă. Astfel descifrat regizoral, textul lui O'Neill oferă interpreților culoare favorabile spre concretizarea scenică a personajelor încredințate, fiecare dintre ei valorificându-și, de altfel, șansa cu rezultate notabile, chiar dacă n-au lipsit câteva ezitări.

Lily Popa Alexiu, în Anna Christie, s-a aflat în fața unui sever examen al profesionalității sale, datorită complexității gamei de nuanțe ale trăirilor cărora trebuie să le găsească rezolvările cele mai potrivite. Anna, în varianta propusă la teatrul din Bârlad, convinge încă de la primele replici, prin amestecul de atitudine sfidătoare, de imensă oboseală, de descurajare și de teamă aflată la pândă; o îndârjire pentru care nu există decât două ieșiri – prăbușirea deplină sau câștigarea bătăliei. Pe tot parcursul scenei din cârciuma portului prestația actriței este, practic, ireproșabilă, confruntările Annei cu Marthy Owen și cu Chris anunțând o reprezentare de referință pentru Teatrul „V. I. Popa”. La fel de bine făcute sunt și momentele de regăsire și de liniște în ambianța calmă de pe puntea șleului, după care intervine o perioadă, să-i spunem, **de reflux** în evoluția personajului; se apelează la o abordare „obiectivă” a textului, cu etape de parcurgere a lui la nivel de lectură expresivă, care neglijează implicarea. Întregul proces de seism interior, declanșat de dragostea întâi incertă, apoi deplină, pentru Mat și care impune decizia mărturisirii adevărului, se produce cu o scăzută participare a trăirii. O dată cu „momentul adevărului” lucrurile intră în făgaș normal și necesar, jocul actriței cunoaște o creștere bine gradată până în finalul spectacolului, întregul redevine credibil și convingător. Salutară a fost atenția acordată de Lily Popa Alexiu acurateței rostirii și nuanțării sensului cuprins în replică, două componente fundamentale ale reușitei sale în acest rol.

În Chris Christophersen, Constantin Petrican face din nou dovada calităților lui

de actor temeinic, edificându-și personajul cu minuțioasă grijă nu doar pentru mască, vorbire și mișcare, ci și pentru gestul mărunț, care rotunjește discret replica sau atitudinea. Bătrânul Chris este o prezență activă în scenă chiar când nu participă direct la dialog, interpretul știe să tacă, să privească, să asculte sau să pară absent fără a ieși din raza de interes a spectatorului. Unele excese vocale, survenite la intervale scurte de timp și nu întotdeauna motivate de momentul acțiunii, pot fi lesne remediate în reprezentațiile viitoare.

Marcel Anghel întregește, în Mat Burke, trioul prezențelor centrale din piesă, trasând cu siguranță și cu relevabilă economie de mijloace artistice dominantele personajului său – forță primară, fond sufletesc cinstit până la naivitate, intransigență, disimulată nevoie de tandrețe. Actorul reușește să-l poarte în scenă pe acest vlăjgan impulsiv cu suflet de copil, fără a fi nici o clipă ostentativ, protejându-l parcă de privirile indiscrete ale sălii.

Remarcabilă a fost apariția Elenei Petrican în Marthy Owen, rolul episodic, de „lansare” a conflictului propriu-zis; în doar câteva minute, ea desăvârșește – prin gest, intonație, ritm al participării – portretul tragic și paralizant al femeii care vine de nicăieri și dispăre nu se știe unde, trăindu-și într-o grotescă și tristă veselie clipa imediată, anticameră a singurătății absolute. Distribuită, de regulă, în roluri de amploare, Elena Petrican demonstrează „pe viu” cum poate fi transformată o prezență scenică fugară într-un moment de performanță artistică.

Scenografia Adrianei Raicu Petre rămâne datoare, de data aceasta, așteptărilor noastre. Dacă într-o primă secvență din spectacol, cea a cârciumii, impresia de sordid și de periferie morală poate fi, cu bunăvoință, receptată, următoarea secvență, a șleului, în care regizorul desfășoară partea cea mai importantă a acțiunii, este inexpressivă și descurajantă. Nu știm dacă panourile care segmentează povestea scenică, intenționând să închipuie marea, trebuie reproșate scenografei sau regiei; oricum, scopul pentru care au fost făcute rămâne exterior efectului obținut.

Îl așteptăm cu interes pe debutantul Dorin Mihăilescu în spectacole viitoare.

CONST. PAIU

JULIETTE

CĂLĂTOR FĂRĂ BAGAJE de Jean Anouilh. Traducerea: Camil Șerban și Corina Jiva • **TEATRUL DRAMATIC DIN BAI A MARE** • Data reprezentației: 16 februarie 1994 • Regia: Eugen Harizomenov • Scenografia: Dana Urdă • Distribuția: Doru Fârte (Gaston), Lucian Prodan (Georges Renaud), Olga Sârbul (Doamna Renaud), Dana Ilie (Valentine Renaud), Lerida Bucholzer (Ducea Dupont-Dufort), George Lazarovici (Maestrul Huspar), Daniel Gheran (Puștiul), Vasile Constantinescu (Maestrul Pickwick), Antoniu Paul (Majordomul), Ion^o Costin (Șoferul), Gică Andrușcă (Valetul), Liliana Cârcei, Ofelia Fârte (Bucătăreasa), Loredana Hotea (Juliette).

La Teatrul Dramatic din Baia Mare, din păcate încă nimic nou. Aceeași apatie și nepăsare a publicului față de Teatru, aceeași toleranță și resemnare a Teatrului față de publicul a cărui prezență se face simțită în seara premierei, pentru a se refugia, apoi, într-o tăcere... suspectă? Justificată? Ai zice **suspectă** dacă te gândești la spectacolul de anul trecut al lui Marius Olteanu cu **Dresoarea de fantome** de Ion Băieșu, la spectacolul pe un text al lui Radu Iftimovici, interesant și problematic, orientat către actualitatea vieții sociale românești, dar și la comedia boulevardieră a lui Georges Feydeau **Domnul vânează... doamne!**, în fine, la textul profund al lui Jean Anouilh, **Călător fără bagaje**. Ai zice, însă, și **justificată**, punând în cumpănă – cu excepția primului spectacol amintit – sărăcia (de la cel mai concret detaliu de scenografie, până la soluțiile regizorale) montărilor scenice,



Scenă din Călător fără bagaje de Jean Anouilh, Teatrul Dramatic din Baia Mare (regia: Cornel Mititelu)



impresia de vetust, de opac pe care spațiul dramatic ți-o provoacă, parcă oprind ochiul să pătrundă transparențele și strălucirile ficțiunii de „dincolo”. Am spus-o, și nu o dată: tinerii actori de la Baia Mare, mulți chiar fără pregătirea vreunui institut, nu sunt străini de virtualitatea unui gest artistic complet, autentic. Strategia repertorială, la drept vorbind impresionantă prin diversitate și prin calitatea textelor, nu izbuteste să contrabalanseze lipsa de inspirație sau, poate, neputința, în absența argumentelor materializate în onorarii, de a-i apropia de teatru pe regizorii capabili să-i dea un chip.

În **Călător fără bagaje** de Jean Anouilh, Eugen Harizomenov nu distinge decât o lume uniformă, mișcându-se pe o circumferință mică, în centrul căreia psihologia abisală a lui Gaston, un tânăr amnetic revenit de pe front, căruia va trebui să i se infuzeze istoria propriei copilării într-o familie în care – principal – nu a trăit, se manifestă prin simple reflexe repulsive ale unei conștiințe sufocate de perplexitate în fața originilor redescoperite. Coincidența face ca tânărul Gaston să fie în realitate unul dintre fiii pierduți pe front ai familiei Renaud, însă memoria lui tumefiată, progresiv iluminată, nu-i sugerează regizorului altă soluție de evaluare a unei evoluții anamnetice decât animarea în obscuritate, la începutul fiecărui act, a unor prezențe fantomatice în negru. Și nici Doru Fărte nu pare hotărât să „plonjeze” cu mai multă îndrăzneală introspectivă înăuntrul obsesiilor personajului său torturat de nostalgia copilăriei pure, esențializate, în sânul unei familii a cărei automăcinare meschină pervertește spiritul liber. Personajul apare mai degrabă iritat și irascibil la descoperirile succesive ale acestei lumi din care provine, dar căreia nu-i mai poate aparține, și mai puțin dispus să trăiască tumultul tragicelor revelații pe care conștiința, trezită din întuneric, i le impune ca etape ale unui purgatoriu. Un purgatoriu din care Gaston va ieși curățat de propria-i identitate, dar ca urmare a unei deliberări. Decizia lui este aceea de a se refugia, dintr-o realitate a cărei memorie i-o amanetase pentru o vreme atrocitatea războiului, într-una inventată, dar care-i va permite libertatea; și va alege exilul fericit, devenind nepotul unui Puști dintr-o bogată familie engleză.

Din păcate, în jurul lui Doru Fărte, tot mecanismul scenic se învârtre greoi, trama nu capătă relief, personajele exprimă apatie, cu excepția Juliettei, o tânără servitoare a familiei Renaud, întruchipată cu farmec de Loredana Hotea, într-o alternanță veselă și dramatică de ingenuitate, indiscreție și orgoliu feminin – de amantă precoce a domnișorului Gaston. ■

ADEVĂRATUL PUBLIC

MICA VRĂJITOARE, adaptare de Cornel Mititelu, după basmul lui Ottfried Preussler • **TEATRUL DE PĂPUȘI DIN BAI A MARE** • Data reprezentației: 17 februarie 1994 • Regia: Cornel Mititelu • Scenografia: Ida Grumaz • Interpretează: Dana Arțuche, Felix Arțuche, Maria Mititelu, Marin Dălcăran, Petre Toma.

Adevăratul public de teatru din Baia Mare nu este încă cel al „Dramaticului”, ci acela al Teatrului de Păpuși. Cei ce vor trebui să fie „crescuți”, convinși să se apropie de teatru sunt spectatorii adulți, și nu copiii – un public constant, deprins cu jocul păpușilor, cu convențiile spectacolului și ale cărui reflexe spontane întrețin o comunicare necesară, activă și echilibrată, cu actorii de dincolo de paravan. Nimic forțat în relația copiilor cu universul fabulos al scenei, ei devin în chip firesc animatorii spectacolului, vocile ce corectează evoluția firului epic înspre morala fericită a conflictului. Și dacă în regizarea comediei bulevardiere a lui Georges Feydeau **Domnul vânează... doamne!** Cornel Mititelu izbutea un spectacol fără sare și piper, la Păpuși colaborarea cu scenografa Ida Grumaz îi oferă șansa să anime cinci actori – Dana Arțuche, Felix Arțuche, Maria Mititelu, Marin Dălcăran și Petre Toma – într-o montare ritmată, diversă în alternanțe vizuale, captivantă pentru copii, a basmului lui Ottfried Preussler, **Mica vrăjitoare**. Ar fi poate de remarcat o anume „discreție” în întruhiparea păpușilor, prin discreție înțelegând desenul poate prea stilizat al personajelor, multe dintre ele, deși bine individualizate, fiind create mai mult din siluete și mai puțin din contururi și forme pline, generoase. Semn, probabil, că și pentru Teatrul de Păpuși libertatea creațiilor fastuoase, precum cea a spectacolului **Cenușăreasa** de anul trecut, devine un privilegiu interzis. În orice caz, asemenea Cenușăresei și micii vrăjitoare din basmul lui Preussler, scena Teatrului de Păpuși din Baia Mare pare a-și întrece în frumusețe, bunătate și noroc surata mai mare...

SEBASTIAN-VLAD POPA

VALOAREA NU

Sprijinul profesorilor acordat studenților capătă forme care îi pot ajuta pe aceștia din urmă să se uite oarecum mai destinși nu numai către viitorul îndepărtat, ci și la cel apropiat. Ucenicii într-ale regiei teatrale nu mai pot avea la dispoziție, toți, scena-studio a Academiei de Teatru și Film; nici pe colegii-actori cu care să-și întocmească spectacolele de absolență. Sunt mulți. Nu mai încap în micul receptacol din strada Iuliu Maniu. Astfel că direcția școlii, magistrii, alți oameni de bine de prin preajmă (au apărut și binevoitori dezinteresați, sponsori, precum și opulenți cicisbei ai domnișoarelor-actrițe) se străduiesc să găsească spații și mijloace de coproducție cu teatrele dramatice. Dublu avantaj: tinerii regizori conlucrează cu trupe constituite, iar trupele constituite primesc, din partea junilor sosiți în ospetie, un duș înprospătător, care le mai curăță din rutină, habitudini, ticuri, fixații și alte scleroze.

Printre inițiativele din acest câmp de acțiune, azi mai populat decât ieri – căci nu e ceva nou ca studenții să-și dea examenele în instituțiile de artă teatrală –, e de salutat și aceea a bunului, activului, reputatului regizor, pedagog, animator Alexa Visarion. El a dus tratative cu directorul Teatrului din Arad, Ovidiu Comea – unul din cei ce au încurajat totdeauna debuturile în localul său –, și acesta i-a acordat scena, atelierile, actori și scenografi. Și public, evident. A pus în mișcare propriul său Teatru Român-American (unde e director), obținând oarece posibilități materiale și din această parte. A chemat la colaborare Secția de teatru a Universității Ecologice, care i-a dăruit câțiva interpreți tineri merituoși, cu acest prilej asigurându-li-se și lor debutul profesionist. A organizat o întâlnire colocvială cu oamenii de teatru din București și din alte orașe, cu ziariști, teleaști, ca să găsească, în discuția minților luminate, soluții pentru teatrul de mâine, care, în conștiința absolvenților, începe chiar din vara aceasta și către care ei se îndreaptă cu speranță și incertitudini. Căci acum nu mai sunt **plasați**. Se **plasează**. Ori ba.

Am avut, deci, parte de zile și ceasuri fecunde la Arad, în ianuarie 1994. Ni s-au arătat două spectacole: **Budoar și lagună**, după contemporanul nostru de neuitat Teodor Mazilu, și **Fontana Trevi** de Gian Lorenzo Bernini, pe care istoria culturii îl reține ca arhitect, sculptor, pictor, poet ocazional, dar n-a avut când să-l înregistreze și ca autor de piese, deoarece comedia sa barocă scrisă în 1644 a fost descoperită de-abia în 1963.

AȘTEAPTĂ NUMĂRUL ANILOR...

Sunt nimerit alese scrierile în chestiune? În privința aceasta se cuvine să renunțăm la prejudecăți. După patru ani de studii și experiențe, regizorul (și profesorul lui) are dreptul să-și aleagă ce crede el că-i va sluji mai propice afirmarea. Cei mai buni absolvenți ai Institutului de artă teatrală și cinematografică și-au dat ultimul examen școlar cu piese din marea literatură universală (inclusiv în noțiune și dramaturgia română). Debutul lui Aureliu Manea a însemnat **Rosmersholm** de Ibsen (la Sibiu). Al lui Andrei Șerban, **Arden din Kent** (la Piatra Neamț). Al lui Alexandru Colpacci, **Un om egal un om** de Brecht (la Oradea). Iustina Prisăcaru a recurs, acum, la Arad, la două comedii de Mazilu: **Don Juan moare ca toți ceilalți** și **Frumos e în septembrie la Veneția**. Selecție normală. Anormal e că scenariul scris de regizoare îmbucă numitele piese fără a ne oferi posibilitatea ca să ne și explicăm gestul, **in actu**; adică de ce a

Antoaneta – cum să le aduni? Altminteri, tânăra a vădit grație, mobilitate și spirit – când se putea. Într-o situație asemănătoare s-a aflat și Dan Covrig: un oarecare de azi și un Gardian medieval. Don Juan-ul lui Dan Antoci are momente de credibilitate, actorul jucând ceva mai detașat, reverențios, mimând pasiunea ca și blazarea, mai iscând și câte-un zâmbet. Umor, ironie, însă, în general nu prea sunt; discursurile, conversațiile obscure, intersecții nelămurite abundă.

Câte o scenă mai acătării, o plantare gândită – în dispozitivul scenografic greoi și abstruz –, o întâlnire sentimentaloidă arată că regizoarea are meserie, cum se spune.

De așteptat cuvântul următor.

Lui Ion Mircioagă profesorul îi poate semna, liniștit (cred), certificatul de absolvire. Cu notă maximă. Comedia compusă de el are stil (baroc decantat, esențializat în forme sprintene, ce arată o

O linie capricioasă, fină, e desenul evoluției ei. Rosetta, în schimb, camerista, e apucată, furtunoasă, pasională; se mișcă neconținut; în ea pulsează continuu nerăbdarea, de la un moment dat afecțiunea față de un turc frumuseț; e gata la ripostă, se amestecă în toate, se înfurie ori e galeșă cu dulce maliție. Monia Pricope: o actriță care, neavând trecut, poate conta pe viitor. Junele-prim e statuar, dar poate fi și elastic, visează cu ochii deschiși într-un chip umoristic relevabil, se autopersiflează cu inteligență, are un joc divers și controlat: Bogdan Costea.

Agerimea tinerilor (trei dintre ei, studenți ai Universității Ecologice) stimulează, am impresia, și avântul actorilor arădeni care i-au ajutat: Radu Cazan, Călin Stanciu, Adrian Zavloschi (ceva mai șters), Doru Nica (vorbind apăsător, dar mișcându-se într-un alt ritm decât al celorlalți, lăsând impresia unui dansator ce execută charleston-ul în ritm de vals lent). Un actor de bravură, Ovidiu Ghiniță, deține rolul dublu: personaj central și autor ce-și comentează gestul scriitoricesc. E bun în toate. Nu regret decât că rostește astfel replicile încât cea mai mare parte din ele par a sta sub efectul unei implozii: au rezonanță numai înăuntrul actorului; nouă ne rămân ascunse.

În viziunea plastică a lui Onisim Colta (decoruri) și în cea vestimentară a Mihaelei Păcurar sunt elemente notabile de contrast: panouri alb-negre ce se compun și se descompun, sugestia policromă a unor miracole scenice în gustul epocii autorului, precum și costume subtile ce fac racordul între vremea piesei și vremea spectacolului de azi.

Mă reîntorc la Ion Mircioagă. A călăuzit actorii cu pricepere. A pus o surdină decentă picanterilor, fără să le stoarcă de must, dar și fără să le scalde în ape mociroase. A urmărit cu atenție sensul de el descoperit. A implantat ingenios în lăcașul arădean comedia veche, aducând-o spre noi fără ostentații și cu prea puține artificiosități ca să fie și supărătoare. Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Valeriu Moisescu, Ileana Berloghea, distinși profesori, și alții, printre care și subiscălitul, ambalându-ne în considerații de principiu, ori pragmatice, n-am uitat să subliniem și apariția acestui nou regizor. I-am contrasemnat diploma – cum s-ar zice. Cătam noi cu luare-aminte la ceea ce vedeam că e, dar aruncând și o privire încrezătoare la ceea ce acest artist tânăr va fi.

VALENTIN SILVESTRU



Scena din Fontana Trevi de Gian Lorenzo Bernini, Teatrul de Stat din Arad (regia: Ion Mircioagă)

făcut-o și mai cu seamă de ce o face cum o face, adică reducând la ininteligibil motivul literar. Diferențele de stil între cele două acte maziliene, unul, parafrazând celebra scriere de sorginte iberică și altul tratând sarcastic snobismul, ajuns la absurd, al unor ciocoi de viață nouă, determină întregului ce a rezultat o stare confuză. Alternanța de scene din unul și din altul, cu aceleași personaje în aceleași costume, n-are noimă.

Și-a creat, deci, regizoarea, o dificultate majoră. Stingherită vizibil, Adriana Ghiniță a descris-o plat pe Maria Magdalena, cu schimbări de ton nemotivate, izbucniri bizare, țipete, plânsete. Mirela Bucur a încurcat rolurile, neavând, de altfel, cum să le descurce: o țoapă cu ifos și Maria

potrivită contaminare cu a doua etapă istorică a comediei dell'arte). Are farmec, dezinvoltură. Culori pastelate. Un cadru flexibil. Și tipuri comice structurate destoinic. Diferențierea lor prin costum, mască, temperament, mod de a acționa, comicitate se săvârșește în chenarul unei omogenități constituite. Zanni (Constantin Florea) are o aparență moale, nătângă sub care se ascunde, cu dibăcie, un serv șiret și precaut. Coviello e abrupt și robust, Sorin Tofan dându-i vigoare caracterologică. Angelica, eroina, e delicată, sensibilă, lamentuoasă, lirică (remarcabilă interpretarea Liliane Popovici), dar cu răsuciri neașteptate spre supărări domnișorești, mici istericale și porniri băiețoase, protestatare, ce au haz.

HAINELE NOI NU SUNT GATA ÎNCĂ

La sfârșitul anului trecut, într-un articol din „Panoramic Radio-TV“, se lansa ideea că teatrul micului ecran ar trebui să capete statut de Teatru Național al întregii țări. O inițiativă excelentă, mai ales că noțiunea de „teatru național“ este controversată în momentul de față, iar Departamentul Teatru-Film al televiziunii naționale ar putea într-adevăr să se implice în elucidarea accepțiilor termenului, susținându-și propunerea cu un proiect pe măsură. Pentru că are, în primul rând, premisele maximei audiențe, ceea ce obligă la alcătuirea unui repertoriu de înalt profesionalism care, în mod tradițional, a făcut faima Teatrelor Naționale.

Extraordinară este nelimitata libertate de acțiune în invitarea personalităților regizorale sau actoricești cărora să li se facă sau de la care să se accepte propuneri, în conformitate cu o politică repertorială ce ar putea să-și permită chiar și riscul unei ilustrări didactice a valorilor genului, într-o consecvență aducere în atenția contemporaneității atât a dramaturgiei universale, cât și a celei naționale. De asemenea, posibilitatea unei campanii susținute de acoperire a hiatusurilor din ultimele decenii, când nu a fost posibilă sincronizarea nici cu dinamica fenomenului internațional, și nici cu fluența producției creatorilor autohtoni, multe lucrări nevăzând nici astăzi lumina rampei deși ar merita-o.

Și facilitățile tehnice sunt un avantaj merit să stimuleze interesul directorilor de scenă, căci platoul de televiziune le permite complexe viziuni regizorale, nu neapărat

prin exces de recuzită, ci prin ingeniozitatea folosirii limbajului specific.

Din momentul declarației acesteia ritoase, printr-un nefericit concurs de împrejurări, departamentul în cauză s-a axat în exclusivitate pe reluări ce pot fi caracterizate doar cu mare generozitate ca aleatorii. În pragul sărbătorilor de iarnă, de exemplu, profitându-se de precarul pretext conflictual (acțiunea se petrece succesiv în câteva nopți de Revelion), s-a reprogramat o piesă minoră a lui Tudor Popescu, într-o lamentabilă montare. Astfel s-a făcut un deserviciu tuturor celor aflați pe generic și, nu în ultimul rând, dramaturgiei originale, ce riscă a fi compromisă prin reiterarea unor astfel de subproduse.

E drept că anul a început cu o „restituire“, totdeauna binevenită; o înregistrare din 1976 a unei meritorii montări cu **Tache, Ianke și Cadîr** de Victor Ion Popa, într-o interpretare ce merita neapărat să impresioneze pelicula, căci conservă o filă din istoria teatrului românesc, avându-i în rolurile principale pe Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu și Ion Finteșteanu – semnată și al punerii în scenă, de o fermecătoare desuetudine.

Pe nedrept a avut parte de o atenție mai mică o înregistrare și mai veche, din 1970, care păstrează intact un spectacol realizat de regizorul de film Geo Saizescu (sporadic atras și de teatru) cu trupa de la Giulești: **Acești îngeri trîști** de D. R. Popescu. O foarte bună versiune TV – impecabil interpretată de o distribuție ai cărei protagoniști sunt Mariana Mihut și

regretatul Cornel Dumitraș –, pledând strălucit, peste ani, pentru virtuțile operei scriitorului. Un spectacol de antologie, ce ar putea fi cap de serie al unei retrospective a dramaturgiei originale pe micul ecran.

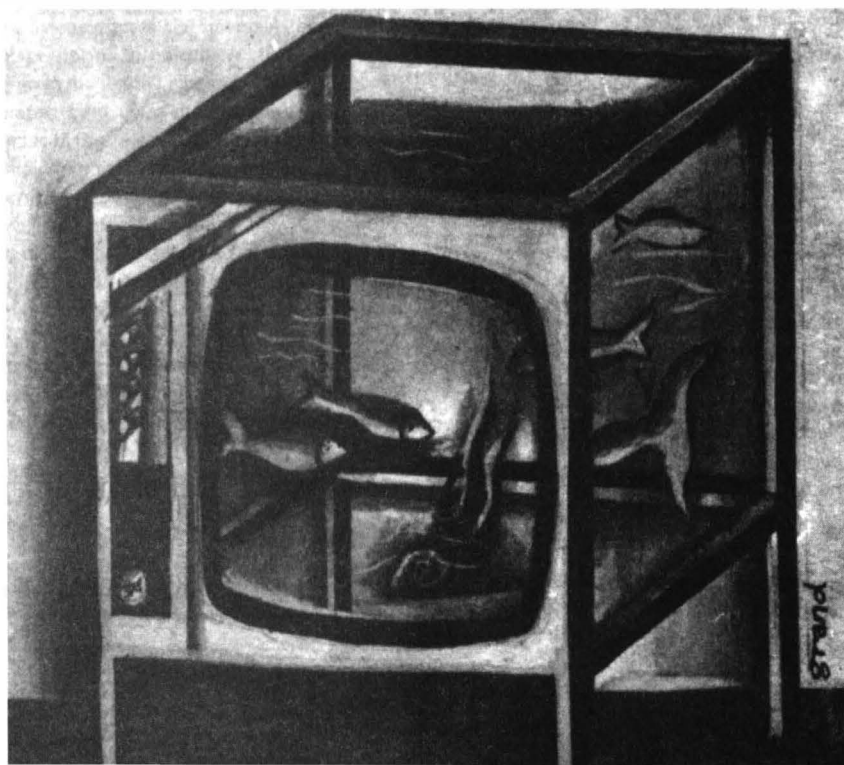
Retrospectivă în care însă nu-și avea rostul o nereușită montare (reluată nu cu multă vreme în urmă) a piesei lui Marin Sorescu, **Pluta meduzel**. Regizorul Nae Cosmescu a îmbâcsit textul, făcându-l aproape de nerecunoscut pentru cel ce a avut norocul să-l vadă în premiera absolută din 1980, cu trupa teatrului din Petroșani, în regia lui Florin Fătuțescu. Probabil fiindcă a făcut parte și din aceea echipă de tineri a ediției-princeps, Șerban Ionescu este singurul care mai menține vie flacăra poetică a demersului dramaturgic, atât de relevant pentru stilul alegoric, dar nu neapărat obscur al autorului.

O reluare la un interval de doar câteva luni a premierei TV **Oglindă** de D. Solomon, în regia lui Silviu Jicman, amintește că suita pieselor „cu filosofi“ ale acestui dramaturg ar putea fi foarte bine valorificată integral la televiziune. Sugestia i-ar putea fi adresată unui regizor precum Kincses Elemér, care a izbutit o memorabilă punere în scenă a piesei **Diogene câinele** la Naționalul din Târgu Mureș.

Aici ar trebui să înceapă discuțiile și despre un alt compartiment virtual al „Naționalului TV“, care să se ocupe de preluarea în mod programatic a spectacolelor de marcă ale fiecărei stagiuni (decantate prin competițiile naționale și internaționale, prin premiile obținute etc.). O acțiune generoasă, la realizarea căreia ar putea fi cooptată și Editura Video a Ministerului Culturii, care a enunțat mai demult acest salutar obiectiv al activității sale, dar fără a-l pune încă în aplicare. Teatrul TV are deja la activ o exemplară astfel de preluare: **Marat-Sade**, spectacolul clujean al lui Victor Ioan Frunză în regia TV a Olimpiei Arghir.

Examinarea cu maximă exigență a tot ceea ce a fost realizat și arhivat, precum și a ceea ce urmează să se realizeze se impune o dată cu lansarea acestei autoprovocări: TEATRUL NAȚIONAL TV.

IRINA COROIU



ION VOVA, regizorul-soldat

TEATRUL RADIOFONIC

- Uimitor! Înțeleg că nu aveți regrete. Să fie, oare, chiar așa?

- Spuneți că e uimitor. Adaug: uimitor de adevărat. Nu mă hrănesc din regrete și nu vreau să țin minte neplăcerile. Pur și simplu, încerc să le uit.

- Vă e teamă de forța memoriei?

- Mă apăr de ea. Niciodată nu m-am ancorat în trecut și nu m-am închinat unui ideal retrospectiv. Deci, pot privi în viitor și sunt liniștit.

- Și prezentul?

- Mă mulțumesc cu ce am. Cu ce mă înconjoară.

- Chiar dacă sunt cețuri sau neguri sau...

- Nu vreau să am obsesii oribile și, în genere, nu angajez conflicte nici cu dușmanii. Recunosc că e destul de greu dar, cum practic această atitudine de ani de zile, a ajuns să fie, pentru mine, floare la ureche. Oamenii mă agreează și, uneori, mă răsplătesc cu sentimente foarte calde. De meșterul Zirra sau de maestrul Sică m-a legat o mare prietenie. Așa că, la urma urmei, eu sunt în câștig.

- Și Mihai Zirra, și Sică Alexandrescu fac parte din trecutul dumneavoastră. Ați fost martor la evenimentele petrecute în ultimii 40 de ani de radiofonie românească, 40 din 65! Acceptați, fie și pentru o clipă, fie și pentru un interviu, să cotrobăim puțin prin deceniile de demult?

- O, da. Tocmai pentru că sunt liber de ele, le pot privi cu afecțiune.

- Așadar, domnule Ion Vova...

- Așadar, m-am născut la 30 septembrie 1917...

- Toamna teribilă a unui an teribil...

- Cum mama, Aglae Mihăilescu-Toscani, studia pianul și canto la Berlin, m-am născut acolo și numai după patru ani am ajuns în țară. Am moștenit, desigur, de la mama o oarecare vocație artistică în general, muzicală, în particular, așa că să nu vă mire că până și azi spectacolul muzical mă atrage și mă interesează în cel mai înalt grad. Am făcut liceul la „Mihai Viteazul” și, împotriva sfaturilor părintești ce voiau a mă feri de deziluzii, am dat, în 1937/38, examen la Conservator. Cum sunt norocos, am fost repartizat la clasa lui Ion Manolescu.

- Îi știu doar glasul. Cum era ca profesor?

- Extraordinar! Și dacă ar fi să-i identific obsesiile (didactice), ele au fost: rostirea versului, a teatrului în versuri, astfel încât cadenta armonică să triumfe; și, apoi, valorificarea textului nu la nivelul suprafeței cuvântului, ci la acela al structurii de adâncime. Subtextul, ca suport al textului.

- Deci, ca mulți alți colegi din redacția teatrului radiofonic, ați început prin a fi actor.

- Mai întâi am fost însă concentrat și am mers cu frontul până în Caucaz, am trăit dezastrul de la Stalingrad. N-am fost rănit grav, m-a ocrotit Dumnezeu. M-am întors teafăr și am rămas veteran în viață; reluând cursul, am terminat Conservatorul și, între timp, am jucat la o serie de companii particulare: Teatrul Comedia, Teatrul Regina Maria (înainte de război), Teatrul Nostru, Compania Birlic. Bănuiesc o întrebare și vă răspund. N-am jucat Hamlet! Am interpretat zeci de roluri de comedie, în acord cu înclinațiile mele firești. Așa am fost ca actor, așa sunt ca regizor. Pentru mulți, numele meu este inseparabil de „Unda veselă”, la care lucrez, e drept, din 1959. E o emisiune foarte serioasă - ca orice comedie, nu-i așa? -, gândită nu revuistic, ci ca o hartă a spiritului satiric, o emisiune care a oferit partituri substanțiale tuturor actorilor din ultimii 45 de ani. Dar, să mă întorc la biografia exterioară. Am ajuns și la Teatrul Național, unde Zaharia Stancu a comasat o serie de trupe particulare, iar aici am fost distribuit în Trei surori, Egor Bulciiov și alții, Bătrânețe zbuciumată, Căruța cu paiațe... Tot aici, am avut șansa de a-mi vedea numele scris pe același afiș cu acela al lui Caragiale, jucând în O seară la Union, Noaptea furtunoasă și în unele schițe. În fine, tot aici am trăit marile montări Caragiale în viziunea lui Sică: cultul textului, absența oricărei vulgarități, evidențierea simfoniei latente de dincolo de cuvinte.

- Ați pus în undă Caragiale?

- De nenumărate ori. Cu respect și emoție. Și mereu cu îngrijorare. Sper, totuși, că seria de schițe transmise la radio va rămâne.

- Sunteți de peste o jumătate de secol creator și privitor de teatru. În această din urmă ipostază, ce montări scenice Caragiale v-au impresionat?

- Cele realizate cu simțul măsurii și cu respectarea premiselor de la

care pornește spectacolul. Măsură și consecvență, deci.

- Prin anii '50, v-am lăsat la Național. Acum, vorbim într-un birou situat la parterul clădirii din strada General Berthelot. Drumul a fost lung? A fost drept?

- Cu o singură cotitură. Cea de prin 1955, când Mihai Zirra, care mă cunoștea foarte bine ca actor, mai ales dintr-o comedie agreabilă, plăcută publicului de atunci (Clasa a VIII-a B de Roger Ferdinand, tradusă și pusă în scenă de Ionel Țăranu, cu Radu Beligan în rolul principal), m-a chemat la radio. Pe scenă, climatul artistic se înăsprise, așa că am acceptat.

- Și ați rămas pe loc patru decenii...

- Cu mare bucurie. Am început prin a face regie de studio, regie muzicală, în sfârșit, regie artistică pentru tot ce înseamnă scenariu radio: teatru, teatru pentru copii, emisiuni dramatizate, emisiuni de satiră și umor, de divertisment, revelioane...

- Și dacă am trage o linie?

- Sunt pensionat din 1977 dar, cu bunăvoința colegilor și, poate, și cu priceperea mea, am continuat să fiu colaborator permanent. Îmi cereți să transform în cifre chiar viața mea. Mă supun fără prea multă plăcere și rostesc: peste 1 000 de spectacole. E un simplu reper ipotetic. Fără importanță.

- Pe locul I?

- Dacă ar fi după gândul meu, aici aș plasa piesa la care lucrez. Adică Farsa meșterului Pathelin (în traducerea lui Tudor Arghezi). Un text care-și păstrează actualitatea după 500 de ani. Cum eu sunt nițel „vechi” și cred că cheia de boltă a spectacolului este distribuția, i-am invitat în studio pe Ion Lucian, Tamara Buciuceanu, Dem Rădulescu. Și, tot pe primul loc, trece spectacolul la care mă gândesc pentru luna aprilie. Nu e un secret: Aurel Felea, La cârciumioara din Șosea.

- Văd că viitorul vă preocupă cu adevărat.

- Ce vă spuneam la începutul discuției noastre?

ANTOANETA TĂNĂSESCU

Un personaj teatral: lumina*

Este de la sine înțeles că **a face vizibil** un spațiu de reprezentare constituie o condiție de bază a prezenței luminii pentru pregătirea și desfășurarea unei manifestări spectaculare. Din această realitate axiomatică decurge un al doilea criteriu de examinare și de apreciere a luminii de spectacol, și anume în ce măsură cuceririle științei și progresul tehnic au creat premisele pentru **a îmbunătăți receptarea imaginilor produse**. Sub acest aspect se poate afirma fără echivoc faptul că istoria iluminatului din acest domeniu se regăsește în existența multimilenară a surselor de lumină, naturale și artificiale, folosite de omenire de-a lungul timpului.

De altfel, tratatele de specialitate atestă preocuparea constantă a realizatorilor de spectacol pentru adoptarea unor surse de lumină și a unor culori cât mai convenabile, care să asigure un confort vizual optim între demersurile lor artistice și spectatorii chemați să le cunoască. Supunând, deci, atenției particularitățile specifice ale tehnicii de iluminat în arta spectacolului, asemenea investigații sunt, desigur, necesare și folositoare, dar nu și pe deplin edificatoare. Aceasta, pentru că spre deosebire de alte activități din sfera preocupărilor materiale, cotidiene, în creația artistică, în general, și deci și în arta spectacolului, lumina își poate depăși condiția sa de simplu suport optic, deci acela de semnal. Ca atare, în succesiunea imaginilor de spectacol intervine un al treilea nivel de înțelegere și de evaluare a vizualului având ca finalitate – esențială și definitorie – rolul de **a semnifica**. Deci, pornind de la cauză – tehnica de iluminat –, se impune să certificăm efectele prin implicațiile lor artistice.

În ce condiții se produce acest salt calitativ de la semnalul pur fizic la semnalul artistic menit să confere o încărcătură conotativă, ideatică și emoțională, structurii materiei captată de privire? Sau, dimpotrivă, când lumina, disocierea acesteia – culorile – și materialul cromatic nu-și justifică virtualitățile creatoare? Se poate vorbi, oare, de o anumită etapă în evoluția tehnicii de iluminat când a fost posibilă o asemenea emancipare estetică? Ori există un proces îndelung și de continuitate în implicarea activă, funcțională a luminii și culorii în arta spectacolului? Iată numai câteva întrebări care au generat și continuă să provoace numeroase opinii pe cât de diverse, pe atât de contradictorii. De pildă, nu sunt puțini cei ce afirmă că de-abia după introducerea electricității, sau chiar mult mai târziu, adică începând cu a doua jumătate a secolului nostru, lumina și culoarea au obținut un statut estetic incontestabil. Alți cercetători susțin că această integrare creatoare își află începuturile în teatrul renascentist. Sau că există încă din Evul Mediu, ori chiar din antichitate, anumite tendințe de a folosi lumina și culoarea ca elemente structurate artistic.

În mai multe lucrări pe care le-am publicat în țară și peste hotare, precum și în teza mea de doctorat am încercat să demonstrez că aceste determinări axiologice sunt mult mai complexe și impun o investigație foarte atentă și o înțelegere extrem de nuanțată a subiectului în speță. În caz contrar, o raportare pur schematică și strict limitată a progresului tehnicii de iluminat la evoluția artei spectacolului conduce la judecăți de valoare greșite, sau total neconcludente.

* Comunicare selecționată, împreună cu alte douăzeci de contribuții din întreaga lume, trimisă la colocviul internațional de iluminat pentru teatru, film și televiziune „SHOWLIGHT '93”, Bradford, Anglia, 19–21 aprilie 1993, sub titlul „Dualitatea tehnico artistică a luminii și culorii în spectacolul modern”.

Credem că trebuie să avem în vedere faptul esențial că lumina și culoarea sunt primele elemente de esență spectaculară care au însoțit și au influențat viața spirituală a omenirii încă de la începuturile acesteia. În studiile și tratatele sale de istorie a religiilor, Mircea Eliade ne oferă numeroase exemple de folosire esoterică a luminii și culorii în manifestările rituale sau în sărbătorile cu caracter profan. Mergând pe firul sugestiilor sale se poate pune în evidență acțiunea psiho-senzorială a luminii și culorii în toată complexitatea și forța sa de influențare. La lumina oscilatorie a flăcărilor focurilor și torțelor, având, uneori, ca „decor” picturile rupestre în care domina roșul, „culoarea vieții”, și în ritmul trepidant al unor instrumente de percuție primitive, oamenii arhaici se eliberau de temerile necunoscutului, căpătau încredere în încercarea de a învinge stihile și primejdiiile din timpul zilei. Lumina, culoarea și masca provocau, în nopțile cavelor, o detașare inconștientă, dar benefică, de viața cotidiană. Se poate spune deci că încă din cele mai vechi timpuri se producea acea stare „purificatoare”, acel „katharsis”, teoretizat ulterior de Aristotel și amplu comentat de Lessing.

Făcând un salt peste milenii, aș dori să supun atenției două aspecte doar aparent distincte, care conduc de fapt la o singură concluzie. În zilele noastre, videoclipurile publicitare și muzicale cunosc o largă răspândire. Uneori, și cu precădere la acestea din urmă, succesiunea aleatorie a imaginilor, asociată cu intensități luminoase rapide, cu modificări cromatice bruște și cu schimbări ostentativ deliberate ale obiectivelor, și mișcările camerelor de luat vederi provoacă doar șocuri senzoriale, excitații optice primare, care deviază atenția de la ceea ce se privește și se aude. Acest exces vizual necontrolat poate conduce la decăderea luminii și a culorii din cultură în natură, deci la revenirea acestora în lumea semnalelor fizice fără semnificație.

În schimb, în spectacolul lui Andrei Șerban cu **O trilogie antică**, reprezentat pe scena Teatrului Național din București (1991) dar cunoscut și apreciat și pe alte meridiane ale lumii, lumina torțelor, completată cu aceea a proiectoarelor, contribuia la amplificarea tonusului interpretativ, la diversificarea spațiilor de reprezentare, se subordona întru totul cerințelor regizorale de a menține în permanență o comuniune spirituală între actori și public. Rezultă, deci, că suprasolicitarea, fără nici un fel de discernământ creator, a posibilităților de acțiune a luminii și culorii este la fel de dăunătoare ca și subestimarea contribuției acestora în spectacol. Deci să nu privim prezentul printr-o lupă măritoare, iar trecutul, cu binoclul întors.

În urmă cu câțiva ani, am experimentat cu studenții mei câteva dintre recomandările formulate în tratatele lor de scenotehnicenii renascentiști Sebastiano Serlio, Daniele Barbaro, Leone de Sommi, Niccòb Sabbatini ș.a. Pe o scenă mică, „à l'italienne”, s-au folosit sursele de lumină din acea vreme, deci lumânările. Rezultatele au fost deosebit de interesante și edificatoare. Când, de pildă, s-a montat, în fața unei flăcări, o butelie cu o soluție colorată, se obținea o lumină concentrată pe o anumită suprafață. Iar prin folosirea unor mici cilindri („capuccio”), care acopereau, parțial și pe zone, flăcările lumânărilor, se asigura o configurație care ar putea fi considerată ca fiind de factură „psiho-dramatică”. Desigur, asemenea efecte luminoase și cromatice nu ar fi apreciate de spectatorii contemporani. Dar, așa cum ne asigură comentatorii vremii, asemenea procedee provocau o intensă stare emoțională publicului acelor timpuri.

Să conchidem deci că, pentru a urmări, în mod obiectiv, contribuția artistică a luminii și culorii, în unitatea rațional-afectivă a fenomenului, este necesară cunoașterea – și aprecierea ca atare – a

dominantelor caracteristice ale acestor elemente într-un context istoric și artistic bine precizat. După cum, în condițiile unei perioade istorice date, nu poate fi eludat faptul că fiecare mișcare artistică reprezintă un organism ancorat într-o sferă spirituală proprie. De pildă, sobrietatea mijloacelor de exprimare din teatrul antic grecesc era compensată în teatrul antic latin printr-o accentuată tendință de suprasolicitare a spectaculosului. Iar excesul de efecte luminoase și pirotehnice din spectacolele Evului Mediu era mult mai evident în Germania sau Franța decât în Anglia.

Indiferent însă de aceste deosebiri, se poate afirma că fiecare perfecționare tehnică din acest domeniu a condus întotdeauna nu numai la îmbunătățirea condițiilor de vizionare, ci și la apariția unor noi valențe expresive. Deci, prin adaptarea mai bună la scopul urmărit, orice formă tehnică tinde către o formă artistică, adică spre o formă immanent solidară cu ideea ei. Iată de ce suntem de părere că introducerea electricității nu trebuie considerată ca un prim început al unui dialog constructiv între tehnică și artă, ci doar ca o reevaluare, la un nivel superior, a unor experiențe și rezultate creatoare acumulate în timp.

Fără îndoială că pe firul acestei continuități au apărut noi modalități de exprimare artistică, iar raporturile dintre cauză și efect au devenit mult mai flexibile și mai stimulatoare pentru ambele părți. Se poate vorbi, în acest sens, de existența reală a unor relații biunivoce între tehnică și artă. Intensitatea luminii electrice a eliminat definitiv de pe scena teatrală decorul iluzionist „en trompe l'oeil”. Naturalismul nu și-ar fi putut etala celebrele sale „felii de viață” fără existența proiectoarelor cu lămpi incandescente. Iar dacă privim filmele expresioniste ne dăm seama că efectele lor plastice și dramatice n-ar fi putut fi realizate în alte condiții tehnice. De altfel, ca un corolar al acestei mari descoperiri tehnice de la sfârșitul secolului trecut, se poate afirma că cinematografia ar fi rămas în stadiul său artizanal de „fotografie în mișcare”, televiziunea n-ar fi existat, iar alte genuri de manifestări sincretice („Sunet și lumină”, artele cinetice etc.) ar fi fost practic necunoscute.

Lumina a devenit astăzi cel mai dinamic dintre cele 12–14 semne, având amplitudini și valori estetice diferite, pe care le recepționează publicul de la o manifestare spectaculară. Mobilitatea luminoasă și cromatică permite stabilirea unor relații complexe și variabile, în timp și spațiu, cu toți factorii materiali și spirituali care concură la realizarea unui spectacol. Semnele luminoase pot să valorifice un decor sau să suplinească prezența acestuia. Spectacolul lui Peter Brook cu **Visul unei nopți de vară** de W. Shakespeare (1970) se desfășura într-un spațiu gol, de culoare albă, în care lumina uniformă pune în valoare frumusețea și diversitatea cromatică a costumelor personajelor. În aceeași piesă, pusă în scenă de Liviu Ciulea la Teatrul „Bulandra” (1991), prezența discretă a luminii scotea însă în evidență culoarea decorului. De fapt tot un spațiu gol, în care pardoseala era alcătuită din dale roșu sangvin, iar fundalul se compunea din niște benzi elastice de aceeași culoare. O platformă transparentă, iluminată din interior, se cobora și se urca cu unele dintre personajele piesei. Această ambianță era dominată de un imens disc alb sugerând luna, astrul sub tutela căruia se consumă „cea mai erotică dintre piesele lui Shakespeare” (Jan Kott). Alteori, lumina și filtrele colorate sunt folosite pentru sensibilizarea unui mediu în care se desfășoară acțiunea ca, de exemplu, în spectacolul lui Silviu Purcărete cu **Teatrul comic** de Carlo Goldoni (Teatrul „Bulandra”, 1992). Se urmărește ca, printr-o organizare riguroasă a iluminatului, să se ofere o perspectivă vizuală și un relief imaginilor prezentate. De fapt

foto: Dorin Stancu



O trilogie antică la TNB (regia: Andrei Șerban)

senzația de tridimensionalitate a imaginilor de film și televiziune se datorează tocmai îndeplinirii acestui deziderat. La aceste funcții plastice se adaugă altele, de esență dramatică: punerea în valoare a interpretării actricești, declanșarea sensurilor latente ale scenariului dramatic prin metafore vizuale, care suplinesc sau susțin verbal, conjugarea ritmului interior cu cel exterior al desfășurării acțiunii etc. Această sumară enunțare de intenții și posibilități atestă faptul că lumina și culoarea dispun de un potențial virtual creator, care le permite să devină factori de fuziune a tuturor componentelor spectaculare. Desigur, o departajare a celor două funcții este pur teoretică, întrucât, în realitate, funcțiile plastice și dramatice ale luminii și culorii se influențează și se condiționează reciproc. În filmul lui Michael Curtiz, **Casablanca** (1942) există o scenă antologică. Rick, în interpretarea memorabilă a lui Humphrey Bogart, rămâne singur în night-clubul său. Lumina conferă sensibilitate acestei ambiante nocturne. Dar dominantă este lumina pulsatorie a unui far, lumină care pătrunde prin fereastră și sugerează mai mult decât cuvântul starea sufletească contradictorie a lui Rick, aflat într-o situație-limită. Umbra accentuată a lui Orson Welles, într-una dintre secvențele filmului **Țețeanul Kane** (1941), are desigur și o frumusețe plastică. Dar, în principal, aceasta simbolizează deșertăciunea ambiției nemăsurate a unui mare om de afaceri. O asemenea dublă conotație, plastică și dramatică, o întâlnim și în spectacolul lui Mihai Măniuțiu cu **Richard III** de W. Shakespeare (Teatrul Odeon, 1992). Fasciculele luminoase laterale și perfect distincte asigurau nu numai o încântare a ochiului, ci urmăreau și o încărcătură dramatică în deplin consens cu tragicul existențial al personajului principal.

Fără îndoială, aceste sumare și incomplete considerații sunt departe de a epuiza complexitatea unui asemenea subiect încă prea puțin cercetat sub toate aspectele și implicațiile sale. Este de așteptat ca progresele impresionante, înregistrate în ultimele două decenii, în sfera luminotehnicii să determine mari transformări în toate domeniile artei.

În această permanentă dorință de autodepășire nici tehnica, nici arta nu pot merge pe drumuri paralele sau divergente. Se impune mai mult ca oricând ca această dualitate tehnico-artistică să răspundă prin acțiuni concertate marilor întrebări care frământă existența umană în acest sfârșit de veac și de mileniu.

VIRGIL PETROVICI

ANGELO PIZZUTO

Personaje într-o piațetă, perplexe

Este vorba doar despre dificultatea alegerii, chiar dacă aceasta trebuie să țină seama de criterii precise de orientare și subîmpărțire. Într-adevăr, sunt multe, poate prea multe, în ultima vreme, spectacolele îndatorate cinematografului, fie în privința descoperirii unor subiecte potențial „vandabile”, fie în aceea a unui limbaj scenic vizibil influențat de ritmurile, timpii, simbolistica tipice imaginii filmice.

De altfel, în această tendință a artei scenice poate fi recunoscut un proces sinergic ce nu cunoaște bariere sau granițe și e propriu, dacă ne gândim bine, oricărei forme de expresivitate care, prin însăși natura sa, este chemată să conjuge imaginea și dinamismul, semnificatul și semnificantul; ambele – înscrise în codicele narațiunii liniare. (...)

Astfel, trebuie să-i recunoaștem lui Giorgio Strehler (...) meritul unei cercetări scenice tot mai mult axate pe motive coapte de cunoașterea limbajului filmic și, mai ales, de atașamentul față de realismul critic, care îl apropie (...) de Visconti din *Pământul se*

cutremură (*La terra trema*). Translate din modelul verghian în acela goldonian, din Ottocento-ul sicilian în Settecento-ul venețian, ce altceva era, în fond, personajele din *Gâlceville din Chioggia*, dacă nu echivalentul antropologic al pescarilor din Acitrezza?

Aceste calități filmice se regăsesc intacte și în *Piațeta* (...), decantate în acea totalitate albicioasă și orbitoare a câmpului, în acea caracterizare aspră, rea a personajelor; sunt calități ce poate n-ar fi existat în lipsa tradiției unui cinematograful italian întemeiat pe amalgamul de tipologii sanguine și de gust formal (să ne gândim la Veneția înfățișată în filmele lui Chiarini și De Bosio).

Sunt foarte multe, de altfel, considerațiile de ordin stilistic – dar și de conținut – pe care această reluare a *Piațetei* ni le confirmă. De pildă, faptul că este o comedie în care prețiozitatea limbajului (versuri de unsprezece și șapte silabe, de gust oarecum mozartian) nu impietează câtuși de puțin asupra limpezimii și concentrării micilor încăierări levantine, legate de truda vieții cotidiene. Și încă:

grația discretă cu care Goldoni reușește să evoce și să decanteze virtuțile intrinsece ale unei populații venețiene fundamental străine de aroganța bombastică a unei aristocrații bădărane și fricoase, descrisă, alte dăți, în riturile ei de disoluție și deșertăciune.

Într-un registru interpretativ care insistă uneori prea mult, poate, asupra elanurilor unei vitalități voioase și crepusculare (astfel încât, în unele situații, virtuozitatea coralității devine gălăgie supărătoare), intervine esențialitatea unei scenografii sărace (realizată de Luciano Damiani), susținută de consistența grosolană a costumelor de epocă.

Un gest în sine curajos și neobișnuit este acela de a opune solemnității spectaculoase a Teatrului Olimpic din Vicenza (utopie tangibilă a unei scene renascentiste ce anunță și ea, în mod inconștient cinematografic, mitul totalității câmpului și al luminilor concepute ca „apropiere” a unui teleobiectiv ideal), de a-i opune, ziceam, o lectură a piesei *Cei șapte contra Tebei* insistent scandată cu austeritatea unui oratoriu laic, din care protagoniștii se detașează doar pe scurte porțiuni pentru a da viață unei dramaticități aspre și frugale.

Fericit sprijinită de traducerea modernă, sincopată a lui Edoardo Sanguineti (...), regia lui Luigi Squarzina parcurge până la ultimele consecințe opțiunea sa antfigurativă, aproape retransându-se îndărătul priorității unui teatru de cuvânt, care ia versul lui Eschil drept martor indignat al unui echilibru „civil”, bazat pe „masacrul fratricid” și pe aroganța Puterii.



La terra trema (Pământul se cutremură), regia: Luchino Visconti

Cătălina Mustață: „Mă definește optimismul“

Cătălina Mustață șochează prin sinceritate. Este de o modestie dezarmantă, care întâi te fascinează și apoi te smerește. În privirea ei citești o pace deplină. Se mișcă sportiv și dezinvolt, vorbește tuturor, râde; uneori ai impresia că o cunoști dintotdeauna... O întâlnesc pe Cătălina într-o zi de iarnă răzbnătoare și-mi mărturisește, firesc, că tot ce are de spus, speră să spună de pe scenă. Că nu e important ce spune ~~sau~~ ce crede, ci ceea ce face, urmând ca spectatorii să o judece...

Născută sub semnul Scorpionului, pe 19 noiembrie 1967, a absolvit A.T.F. în 1991, la clasa prof. Sandu Manu, cu spectacolul *Cei din urmă* de Maxim Gorki. În același an, la Studioul Casandra, a jucat în *Pe cheiul de vest* de B.M. Koltès (regia, Felix Alexa) și în *Visul de Strindberg* (regia, Cătălina Fernoagă). După absolvire este angajată la Teatrul Mic, fiind distribuită în *Gaițele* de Al. Kirițescu (regia, Florin Zamfirescu), *Jacques și stăpânul său* de Milan Kundera (regia, Petre Bokor) și *Bigamul* de Ray Cooney (regia, Cristian Ioan). La Teatrul Român-American joacă în *Anonimul venețian* de Giuseppe Berto (regia, Florin Zamfirescu).

A jucat în producțiile cinematografice *Cine are dreptate* (regia, Alexandru Tatos), *Harababura* (regia, Geo Saizescu) și *Vulpe vânător* (regia, Stere Gulea).

La T. V. a fost distribuită în piesa *Oglindă* de Dumitru Solomon (regia, Silviu Jicman).

□ Ce a determinat opțiunea ta pentru teatru?

Nu a fost determinată de nimic, a fost pur și simplu o dorință foarte veche, de când aveam 5 ani, care a persistat. În clasa a VII-a am început să joc și să recit la Școala Populară din Brașov, atunci producându-se, practic, primul impact cu scena.

■ Deci ai absolvit liceul la Brașov, după care, în urma celei de-a doua încercări, ai reușit la A.T.F. Ce ne poți spune despre anii de facultate?

□ Facultatea a fost un travaliu necesar. Am jucat mult atunci, și asta m-a ajutat enorm. În anul II am jucat Cordelia din *Regele Lear*, în regia Andreei Vulpe. Am jucat în ultimul an în trei spectacole. Am avut-o profesoară pe Sandu Manu, care m-a călit foarte tare. Deși în anul IV, la o repetiție, mi-a spus că, dacă o întâlnesc pe stradă, să trec pe celălalt trotuar, pentru a nu fi nevoită să-mi răspundă la salut, țin să spun că este o profesoară minunată, care a știut să mă învețe lucruri extraordinare ce îmi ajută și azi în teatru.

■ Ce înseamnă pentru tine Teatrul Mic?

□ Pentru mine, Teatrul Mic este un teatru mare. Există un colectiv tânăr extraordinar, bun, unit, deschis la proiecte. La Teatrul Mic se armonizează generațiile de actori, ceea ce este ideal. Am jucat destul de mult în cei doi ani de când sunt aici și am avut de învățat câte ceva din fiecare experiență scenică.

■ Crezi că poate exista o lume fără teatru?

□ Eu nu o concep! N-aș putea exista fără teatru, m-am gândit mult timp și cred că așa înnebuni dacă așa face o altă meserie.

■ Ești un om fericit?

□ Da, mai mult decât fericit. Mă consider un om norocos.

■ Ai trăit succesul?

□ Succesul este un rezultat. Pentru mine, până la succes, a fost bucuria de a lucra. Aceasta este o meserie unde poți să nu ai succes întotdeauna... Când mi s-a întâmplat să trăiesc succesul, a fost fantastic, dar recunosc că am învățat mai multe din insucces. Trist este că poți avea succes și fără să-l meriți.

■ Ce crezi despre viața teatrală din aceste timpuri, în România?

□ N-am experiența necesară și nici nu cred că se cade să dau verdicte asupra teatrului. Am văzut spectacole extraordinare, genuri noi, până nu demult inexistente... Ce pot să spun este că se simte nevoia de teatru. Sunt un spectator foarte bun, mă implic imediat în tensiunea spectacolului.



Piațeta de Goldoni în regia lui Giorgio Strehler la Piccolo Teatro din Milano

În joc este stăpânirea asupra cetății Teba, disputată de fiii lui Oedip, Eteocle și Polinice – sinistră încoronare a profeției paterne ce amenința cu sânge și doliu destinul stirpei sale. Nu întâmplător, tragedia eschiliană se sfârșește acolo unde începe *Antigona* lui Sofocle, dominată de sublima răzvrătire a fiicei preferate a lui Oedip, a cărei sfidare la adresa lui Creon (...) va căpăta, în cursul secolelor, valori politice și umanitare crescânde.

Pe dubla linie a evocării îndurerate și a tragediei in *acto*, a nenorocirii familiale și a conflictului între generații, spectacolul lui Squarzina capătă densitate și demnitate, în armonie cu clarobscururile și sugestiile oculte ce se desprind din folosirea intermitentă a statuiilor lui Palladio, mute prezențe de cor antic în iureșul Destinului. În această ramă, sugestivă și magmatică, se materializează aproape în surdină umbre și voci ale unei radiodrame austere și severe, căreia jocul actorilor, pe o gamă diversă de tonalități și intenții, îi aduce o contribuție decisivă de pregnantă și profesionalitate. Cu acel dram de mândră detașare, provenind din costumarea brechtiană în lână cenușie și uniforme soldățești.

■ (În românește de A. G.)

Fragmentele de mai sus au fost extrase din studiul publicat în revista italiană „Cinemasessanta”. Selecția a urmărit să rețină pasajele conținând referiri la nume și titluri familiare și cititorilor români.





Cătălina Mustăță și Florin Zamfirescu în Anonimul venețian de Giuseppe Berto la Teatrul Român-American



■ **Este importantă cultura actorului în elaborarea unui personaj?**

□ Pentru mine este foarte importantă. Mă pot raporta la mai multe lucruri, experiența e mai vastă.

■ **Ce ne poți spune despre preocupările tale din ultima vreme?**

□ De curând am tradus un roman, „Moștenitorii” de Harold Robbins, care a și apărut. E o pasiune mai nouă. Mi-a făcut o deosebită plăcere. Am perspective de a continua, dar este în funcție de timpul meu liber.

■ **Ai alte pasiuni?**

□ Îmi place echitația, am practicat-o la Brașov. În general sportul mă relaxează, îmi place să patinez, să urc pe munte.

■ **Există un rol pe care ți-ai dori foarte mult să îl interpretezi?**

□ Nu am roluri preferate sau dorite. Am dat probe pentru rolul Ofelia și de-abia când am luat rezultatul pozitiv mi-am dat seama că îmi dorisem acest rol. Ceea ce îmi doresc este să lucrez cu regizori buni. Mi-aș dori mult să fac music-hall, știu să cânt, să dansez... Pe la 6 ani mi-a spus nașa mea că actrițele, tot timpul, în casă, cântă și dansează. De-atunci asta am făcut. Am avut și o experiență la Teatrul Bulandra, fiind distribuită de Miriam Răducanu într-un spectacol de acest gen. Și acum, când plecăm undeva cu mașina, eu și Florin cântăm tot timpul drumului...

■ **Se poate spune că tu și Florin Zamfirescu formați un cuplu reușit atât în viață cât și pe scenă...**

□ Eu sunt la început, Florin este un om de teatru foarte cunoscut; firește, am de învățat, dar, cum bine știi, suntem în teatre diferite. Bucuria noastră este când ne întâlnim în **Anonimul venețian**, la Teatrul Român-American. Inițial a fost un handicap pentru mine (fiind vorba doar de relația scenică), n-a fost ușor să joc alături de un mare actor. După premiera acestui spectacol, care a avut loc la Brașov, m-am simțit ca o lăuză, deși nu știu cum e să naști... Ce pot să spun este că eu și Florin am vrea să mai jucăm împreună, avem o colaborare extraordinară pe scenă.

■ **Sunteți, deci, un cuplu fericit...**

□ Da, pot să spun că suntem un cuplu fericit, consolidat prin dragoste, colaborare și înțelegere. Uneori nu ne întâlnim zile întregi din cauza programului infernal de repetiții... Amândoi înțelegem și colaborăm perfect. Ce-ți poți dori mai mult decât înțelegerea necesară din partea partenerului de viață?

■ **Ce sentiment prețuiești cel mai mult?**

□ Dragostea este sentimentul esențial pentru mine.

■ **Cât este de important pentru o actriță aspectul fizic?**

□ Cred că mai important decât aspectul fizic, care, cu timpul, se transformă, este ce ai înăuntru.

■ **Te-ai gândit că ai fi putut fi urâtă?**

□ (Râde.) De ce nu? Cu plăcere. Urâtenia nu există decât înăuntru. Eu prin frumusețe nu o înțeleg pe cea fizică. Există oameni frumoși

foarte urâți, și invers. Și, apoi, doar frumusețea interioară este meritul tău. Aspectul nu este meritul meu, ci al mamei mele și al naturii generoase.

■ **Ce relație este între tine și divinitate?**

□ Despre asta nu se prea poate vorbi. Cred și mi-e de-ajuns să cred.

■ **Ce caracteristici crezi că te definesc cel mai exact?**

□ Ce întrebare ciudată! Mă definește optimismul. Și robustețea sufletească.

■ **Te influențează prezența criticilor la premiere?**

□ Am început prin a fi influențată de părerea criticilor și am sfârșit prin a nu mai citi cronici. Tocmai spre a nu mă lăsa influențată.

■ **Cară este dorința ta cea mai mare?**

□ Să pot păstra mereu ce am acum.

■ **Ce gândești despre prietenie?**

□ „Prietenia este o prezență și nu un dor” spunea Nichita... Am puțini prieteni buni și sunt un om care acceptă prietenia ca pe o necesitate. Prefer prietenii puține, dar adevărate.

■ **În ce relație ești cu poezia?**

□ Eh, a fost o vreme când scriam poezii... Îmi place să recit. La un festival de artă tânără, la Liverpool, am recitat „Luceafărul”, în limba engleză.

■ **Și toată lumea care te-a ascultat, și în România, a fost puternic impresionată...**

□ Da. În Anglia, două fete, cu lacrimi în ochi, au venit și m-au întrebat cine este Eminescu. Le-am răspuns că Eminescu este, pentru noi, ce este pentru ei Shakespeare...

■ **Putem aștepta un recital semnat Cătălina Mustăță?**

□ Am o propunere din partea Teatrului Român-American – un recital pe care să-l realizez în engleză și română. M-am gândit la un subiect... să-l divulg? Eternul feminin, de la antici la contemporani.

■ **Cu ce gânduri ai început acest an?**

□ Să duc la bun sfârșit ce am început și mi-aș dori sincer să fac film. Aștept cât mai multe surprize plăcute. Îmi plac surprizele frumoase.

■ **Te rog, în final, să ne spui un vers sau o strofă la care ții foarte mult.**

□ Îmi amintesc acum un pasaj dintr-o poezie a lui Botta: „Numele meu a fost scris pe o apă, / Care curgea în oceanul înfuriat. / Și-acum plimbându-mă pe plaje aurii. / M-aud chemat...”

• De-abia când am ieșit în stradă, m-a izbit în tâmpile o zi de iarnă cumplită. Se consumase, până în acel moment, o oră fără anotimp.

CLARA MĂRGINEANU

Un director premiat, un teatru care „se descurcă“

■ Domnule Emil Boroghină, vă ajunge subvenția?

□ V-aș ruga să-mi permiteți să vorbesc la timpul trecut, atâta vreme cât nu cunoaștem nivelul bugetului pentru anul în curs și, mai ales, când va fi aprobat acest buget.

Pentru teatre, banii s-au virat până acum de la lună la lună și asta îți creează un sentiment de nesiguranță. În plus, nu poți să prevezi activități pe termen lung sau proiecte din ce în ce mai îndrăznețe.

Noi am făcut-o, asumându-ne oarecare riscuri. Dar aceasta nu este vina Ministerului Culturii, ci mai degrabă a celor de la Finanțe.

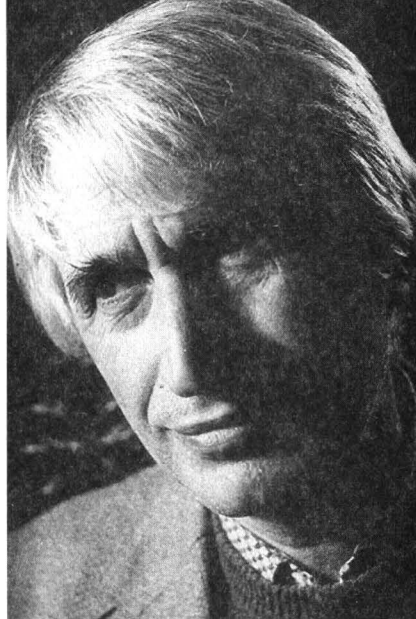
Trecând peste faptul că salariile celor din artă sunt încă foarte mici, că nu-ți poți oferi, cu salariul primit, aproape nici un fel de bucurie, că atunci când suntem vizitați de cineva, fie că este din țară sau din străinătate, trebuie să băgăm serios mâna în buzunarele proprii cu teama că vor rămâne goale, pentru a fi corect trebuie să

mărturisesc că subvenția ne-a ajuns de fiecare dată și că în acești patru ani am realizat proiectele repertoriale cunoscute.

Aș vrea să vă mai spun că, după știința mea, raportându-ne la numărul de salariați din fiecare instituție, subvenția noastră nu a fost nici mai mare, nici mai mică decât a celorlalte Teatre Naționale.

■ Cum dobândiți alte mijloace financiare pentru a face față necesităților?

□ Așa cum am mai declarat și cu alte prilejuri, aproape tot ce am realizat până în momentul de față a fost din subvenție. De altfel, nu cred în atât de discutatele și așteptatele sponsorizări, care sunt convins că ar crea o stare de dependență. Aceste sponsorizări pot veni după ce au fost rezolvate, asigurate de către stat mijloacele financiare necesare existenței, cel puțin decente, a instituției culturale, ajutându-ne în realizarea unor programe mai costisitoare.



© Moment din Ubu rex la Teatrul Național din Craiova (regia: Silviu Purcărete)





■ Ministerul este interesat de proiectele dumneavoastră culturale? Vă sprijină când îl solicitați sau vine și în întâmpinare?

□ Aș fi nedrept și incorect dacă nu aș declara că am primit permanent, în acești patru ani care s-au scurs de la Revoluție, întregul sprijin al celor de la Ministerul Culturii. Și domnii miniștri Andrei Pleșu, Ludovic Spiess, Mihai Golu, Marin Sorescu, și domnul secretar de stat Mircea Albușescu, care răspunde direct de teatrele din România în momentul de față, precum și colaboratorii și subordonații domniilor-lor, ne-au ajutat ori de câte ori le-am solicitat sprijinul.

Raporturile noastre cu toate direcțiile – și în special cu direcția de specialitate din cadrul Ministerului – sunt și au fost întotdeauna excelente. Aș vrea să vă mărturisesc că ne-am bucurat nu numai de sprijinul competent al celor de la Ministerul Culturii în realizarea proiectelor noastre culturale, ci chiar și de simpatia, respectul și – uneori – și prietenia lor.

■ Credeți că ați putea conduce un teatru particular? Ați vrea?

□ Nu mi-am pus niciodată problema. Ceea ce este sigur, este că nu doresc acest lucru. Fcâtă că greșesc, dar eu nu cred că un teatru particular, la noi sau aiurea, va avea vreodată capacitatea și îndrăzneala să viseze la mari proiecte culturale și să le și realizeze. Vor prima întotdeauna obiectivele financiare, obsesia dobândirii fondurilor, ajungându-se poate și la compromisuri în încercarea de supraviețuire.

De altfel, trebuie să vă spun că nu doresc să lucrez în alt teatru în afară de Naționalul craiovean. Aici sunt toate „legăturile” mele, aici, în majoritatea lor, oamenii sunt prietenoși și calzi și astfel au putut fi evitate eventualele tensiuni.

Avem încredere unii în ceilalți și motive reale de divorț nu există, pentru nici una dintre părți.

Eu nu cred în abandonările gratuite. Dar, dacă pe mine nu mă interesează să fiu în fruntea unui teatru particular, asta nu înseamnă că nu voi fi în stare să aplaud pe acei care ar izbândi. Acestor „cutezători” le urez succes.

MAGDALENA BOIANGIU

Die Göttin und ihr Heros

chon im Foyer ist der Gott zu hören. Durch den verschlossenen Eingangsvorhang des Odeon klingt Cymbalmusik, die dahinter lauscht und grölt Poseidon. Eine fette, aber beunruhigende akustische Präsenz. Brandungsdonner. Wogenansturm, der sich auf Klippen bricht. Die Götter sind immer schon da. Das Publikum

Sigrid Löffler
über den Anti-
ken-Zyklus und
seinen heimli-
chen Höhepunkt
– „Phaedra” von

nach dem Stillsitzen verzeiht und, von ihm abgewiesen, sein Schwert sich in die Scheide stößt. Und Hippolytos, der Artemis gehörig, der tiefgefrorenen Sohn des nach dem Mythos von Poseidon erschlagen und von Aphrodite zerrissen wird

im Wiener Odeon war drei Abende lang „Phaedra” von Silvi

„Si Titus Andronicus avait compté six actes, Shakespeare s'en serait pris aux spectateurs des premiers rangs et les aurait fait périr dans d'atroces souffrances”, écrivait Jan Kott dans son fameux ouvrage *Shakespeare, notre contemporain*. Il soulignait à quel point cette première tragédie du jeune barde, qui a 26 ans quand il écrit ça, était dementielle. On y compte au moins 35 meurtres, des bras sciés, des langues arrachées, et tutti quanti. Longtemps «La Très Lamentable Tragédie romaine de Titus Andronicus» passa pour un sanglant mélodrame indigne de Shakespeare, une ébauche trop encombrée de l'œuvre qui allait venir avec les grandes figures du théâtre de Shakespeare, jusqu'à ce que la Stratford, la redécouverte d'Olivier

■ König Ubu mit Macbeth gekoppelt
Im überlassenen Haus der verlorenen Familie treiben zum konventionellen Regiebeginn die starken Frauen (Bulle Ogier und Nada Strancar) im Kampf um den flatterhaften Sohn die Handlung voran. Doch schon hier ist der gehetzte Borkman durch ständiges Dielenknarren drückend präsent. Spätestens im zweiten Akt ent-

Wahrscheinlich

THE AUSTRALIAN

Titus a play for our tir

Ubu geht ins Theater und sieht sich selbst

THE ARTS



TITUS ANDRONICUS

THE TIMES WATERMAN THEATRE

La barbarie en sourdine
Des Roumains défendent Shakespeare avec splendeur

Amériques

EDITED BY DEBORAH JONES

REVIEWS

TITUS ANDRONICUS

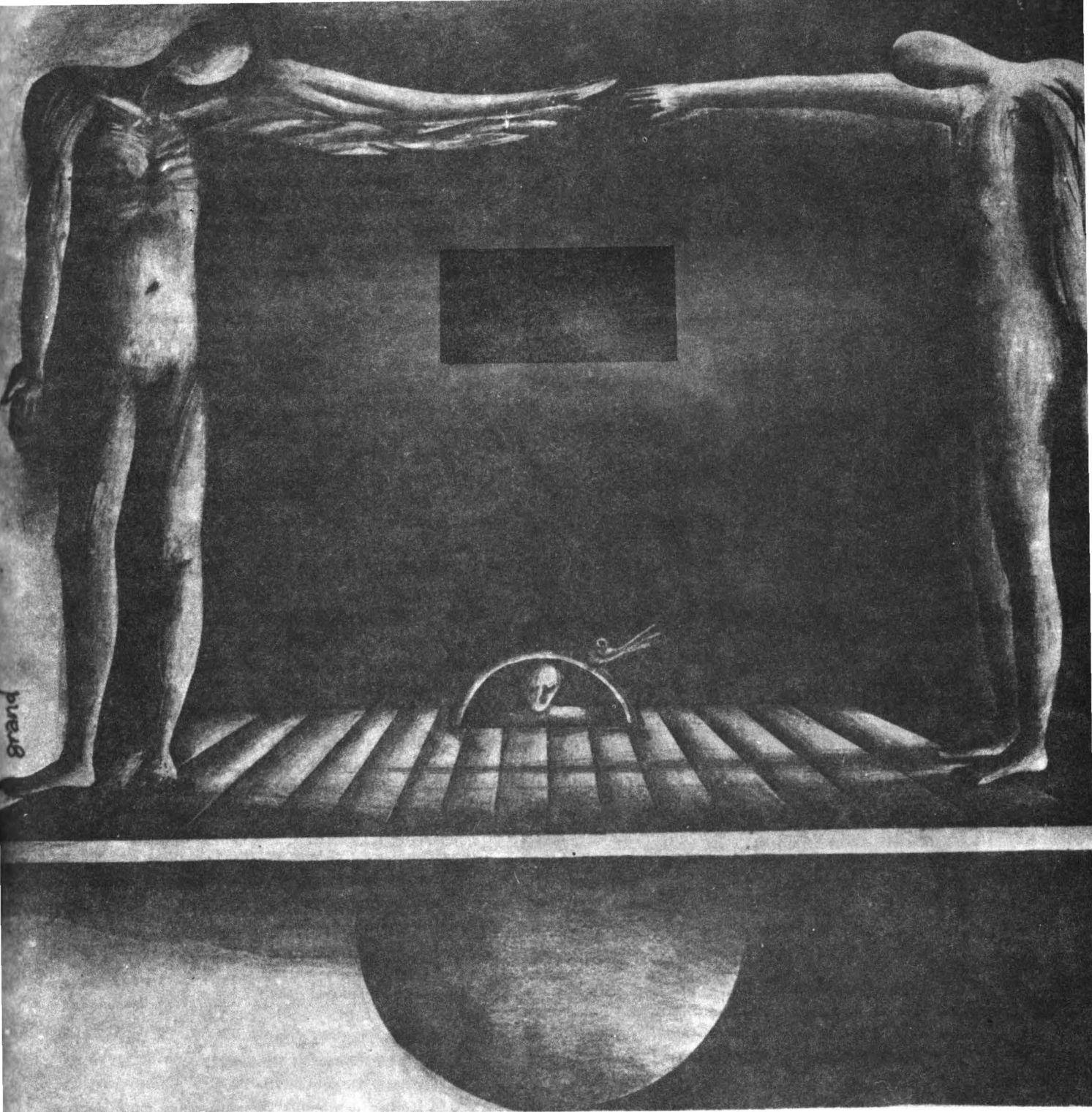
By William Shakespeare. Romania's National Theatre of Craiova for the Melbourne International Festival of the Arts. Director: Silviu Purcarete. Design and costumes: Steliana Cenean. State Theatre, Melbourne.

HELEN THOMSON

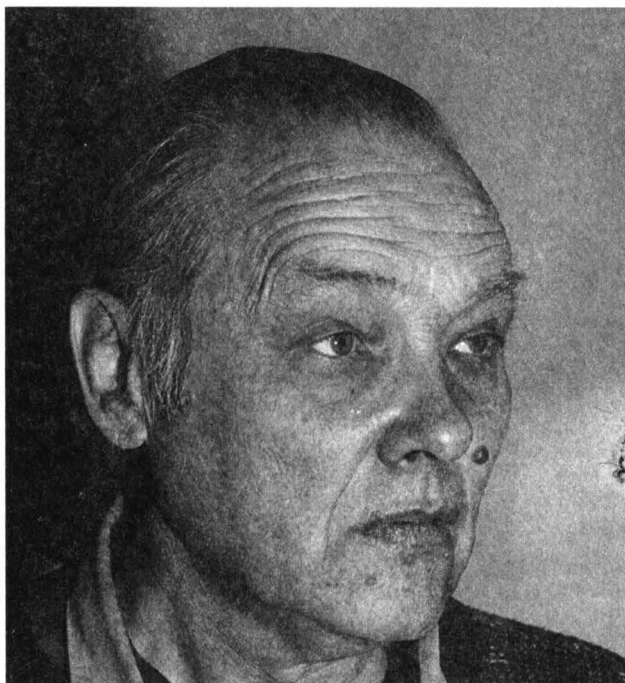
AS a festival opener, this produce Shakespeare's bloodbath play Titus Andronicus, by one of Europe's most claimed theatre companies, was a shining success. A considerably shorter text, a grand, large scale and visually simplified production and a style of theatrical seriousness from actors of the highest order demonstrated that this play really was high tragedy, not just a horror show



Titus a play for our tir
Ubu geht ins Theater und sieht sich selbst
La barbarie en sourdine
Des Roumains défendent Shakespeare avec splendeur
Amériques



AVANSCENA



Radu Iftimovici

AH, CE GROZAV SĂ FACI AMOR PE PLOAIE

Personajele:
AMALIA – o celebritate
NIMEA-N DRUM – un oarecare

Interior de cabană la munte, modest, primitiv. Pe masă, dezordine. Lângă un fotoliu improvizat, pe care stă Amalia, o saltea rulată, legată cu sfoară. Nimea nu se vede. Face clătite, dincolo, la bucătărie. Plouă.

AMALIA: Dacă nu le-arunci pân-la tavan, n-are nici un haz.
 NIMEA (de dincolo): Ce-i cu tavanul?

AMALIA (răspicat): Am zis că dacă nu le-arunci pân-la tavan n-are nici un haz.

NIMEA (care a apărut cu tigaia sfârâind, face pe jonglerul): Hepa! (Aruncă, face eforturi să prindă, dar foaia de clătită a căzut.)

AMALIA (râde): Ha... Ha... Bravo! (Pentru că Nimea o suflă de praf.) Înghite-o! Hai... Hap. Să te văd că n-o înghiți.

NIMEA: Are cine...

AMALIA: Cine?

NIMEA (după o mică tăcere): Vreun suflet.

AMALIA (se amuză): Suflet rătăcit în ceață, vrei clătite cu dulceață?

NIMEA : Li se dă și vin. Doi-trei stropi, pe jos.

AMALIA: La bunici, la părinți. Dar și clătite? (Nimea nu răspunde. Iese în ploaie. Revine.) Unde ai fost? Ce-ai făcut cu ea?

NIMEA: Am înfipt-o în gard.

AMALIA: Vine ea, vreo pasăre.

NIMEA (sec): Girafa.

AMALIA: Ai o girafă? Unde-o ții? La pășune? Ce-i place?

NIMEA: Iarba... iarba raiului.

AMALIA: Te pomenești că vine și-n casă.

NIMEA: Ce m-aș face dacă n-ar veni?

AMALIA (amuzată): Nostim menaj.

NIMEA: Nostim. Cum vă plac? (Prezintă.) Gem de mure sau brânză?

AMALIA: Și... și... Și te-am rugat să mă tutuești.

NIMEA (timid): Nu-i ușor.

AMALIA: Hai, s-aud... TU... (ca în Ardeal) TU MUIERE... IAPĂ...

NIMEA (refuză): O nu, nu! (Îi pune gem în clătite.)

AMALIA (vehementă): De ce nu? De vreme ce mă las agățată și adusă aici de-un bărbat necunoscut. Care n-are nici măcar mașină. Mă angajează cu mașină cu tot.

NIMEA: Doamne, Dumnezeule... Dar eu vă respect... Pentru mine suhteți...

AMALIA (corecție imperativă): Ești.

NIMEA (înghite-n-sec): Ești... Un simbol... O... (Caută.) Întrupare a...

AMALIA: Ha... Ha... Ce gargară... (Apel.) Un pic de decență, zău. Ipocrizia mă scoate din fire. (Răspicat.) Răvnește-mă, posedă-mă, disprețuiește-mă și laudă-te. Fii bărbat, ca toți bărbații. (Imită.) „Bă, o vedeți voi pe Amalia Preoteșcu, aia de la «Actualități»? E-o curvă a-nțăia. Praf am făcut-o.“

NIMEA (se apără): Niciodată... Eu? Niciodată!

AMALIA: Te pomenești c-oi fi tu ăla care n-aruncă mărgăritare la porci. De ce-ai face-o?

NIMEA (ezită): Fiindcă...

AMALIA (deget-cuțit spre el): ...Mă iubești!

NIMEA (timid): Mm! Da... Da...

AMALIA: De când lumea și pământul. Nu?

NIMEA (speriat): De prin... '73-'74.

AMALIA (cade-n genunchi): Doamne, de ce mă pedepsești? Ce mi-ai scos TU în cale? Ți-am cerut mascul vînjos, mi-ai dat moș libidinos. Să-mi fi dat un pădurar, un atlet ori un cioban. Nu un fătălău ce-adoră fufele de pe ecran.

NIMEA (din amintire): Erai superbă...

AMALIA: Danke schön. La treizeci de ani. Merci.

NIMEA: ...Și cu optsprezece...

AMALIA (cinică) Patru luni peste cincizeci, dacă-ți face plăcere. (Curioasă.) Și... mă rog... Ce ți-a plăcut ție la mine? (Îl previne.) Să nu te pună dracu să spui „frumusețea“, că te plesnesc. Frumoasă n-am fost niciodată. (Îl iscodește.) Altceva.

NIMEA (vibrând):... Un farmec...

AMALIA: Bine zis. Toate cremele și boielile-alea erau de la „Farmec” Cluj. Eu cultiv adevărul, domnule. E un duș rece, bestial la început, dar minunat după aia. Prietenii îmi spun c-am devenit brutală, dezgustător de vulgară. M-ar dori ipocrită. Minciuna e a slugilor. Eu mă vreau stăpână. Pe nimic din jur. Pe mine însămi. Deci. (Concluziv.) M-am culcat cu redactorul-șef și el mi-a asigurat: a) cea mai bună machioză din Televiziune; b) prezența permanentă în orele de maximă audiență. (Necruțătoare cu ea însăși.) Mitul AMALIA s-a născut în scârțâitul îngrozitor al unui pat dărăpănat. (Tandrețe făcută.) Te-ai îndrăgostit de un fals, amice. De-o păpușă măscuită și văcsuită.

NIMEA: Și ce vacsuri foloseai? (Se corectează, la semnul ei de amenințare.) Foloseai... Ca să fii spontană, să ai vocea aia răzgâiată, (vibrând) ochii vii... strălucitori, zâmbetul ăla într-o parte, nițel trist... plescăitul... (O imită.)

AMALIA (năduf): Ah, fir-ar al dracului. Și tu ai observat?

NIMEA (zâmbet): O țară-ntreagă.

AMALIA: Fericiți cei cu gura uscată. Luam atropină. Mă pricopseam cu niște constipații oribile, dar, la TV, cum spuneam trei vorbe, potop de apă-n gură.

NIMEA: Înghițai... Și tot înghițai. Iar când reluai vorba, o spuneai pițigăiat. (Râde.) Ca o găină cu țâfnă.

AMALIA (indignată): Râdeai?

NIMEA (râde, nițel sadic): O țară întreagă.

AMALIA: Și cum? Cum te-ai îndrăgostit tu de-o găină cu țâfnă?

NIMEA (vibrând): Erai adorabilă.

AMALIA: Ești cam țicnit, cher monsieur. Te iert. (Solemn.) Din două motive. Primul: că îmi dai o clătită.

NIMEA: Aoleu! Doar dacă mai fac. (Se ridică.)

AMALIA: Nu... Nu... Dacă nu mai ai gata, nu. Lasă!... Îngrașă. Eu depun foarte urît. Pe-aici. Așaaa... (Arată coapsele.)

NIMEA: Și-al doilea motiv... Mă lerți pentru?...

AMALIA: Că ești dintr-ăia care-mi provoacă mâncărimi la degetele de la picioare. (Își aruncă pantofii. Se scarpină cu furie.) Mai precis, între degetul mare și arătător.

NIMEA: Arătătorul de la picior?

AMALIA (il repede): Cum dracu' l-o chema... E barometrul meu. Mai bine zis, SEXOMETRUL meu. Când văd un bărbat care-mi place... (Il indică.) Cazul tău... Mă apucă o mâncărimă între ăl mare și ăl, cum dracu' l-o chema, de crăp. Mă scarpin. (O face.) M-aș mușca. Tu crezi că știu ce mi-ai spus, acolo, în cofetărie? Ceva despre... vocea mea... Spiritualitatea de tip occidental. Cine te-asculta? Mă frecam de piciorul mesei ca vitele răioase de gard. Așa că scutește-mă cu ifosele de admirator al spiritului... culturii... etc., etc. Am absolvit istoria cu 10, actoria cu 10, vorbesc trei limbi, bașca

daco-romana – limba universală a mileniului trei. Am scris două cărți, i-am făcut să se bâlbâie pe programul 2 pe cei mai mari intelectuali ai acestei țări, dovedind gospodinelor și pensionarilor că nu sunt decât niște maimuțoi cățărați, dar... Am angoase existențiale. Știi ce-s alea? Mestec și mestec chewingum-ul fad al unei vieți fără sens. Bref: întind mâna s-apuc orizontul și ăla fuge... Tu l-ai prins?

NIMEA (încurcat): N-am încercat.

AMALIA (dulce, dar sarcastică): Apropo, băiețel... Madam nevastă-ta n-a dibuit bârlogul ăsta? Sau se face că... Plouă.

NIMEA (sec): N-am. N-am nevastă.

AMALIA: 'Ai, nu! Te pomeni că mă iei pe mine. (Îi sugerează.) Cu popă.

NIMEA (gest larg): Mda... Preoți, munții mari...

AMALIA (desface salteaua făcută sul. Cântă solemn imnul nupțial de Shubert): Pam, pam, pam, pam... Pe asta?

NIMEA (timid): Mda.

AMALIA (ochii spre cer): Mulțumescu-ți, Doamne. În fine, ceva care nu scârțâie. Vrei certificat prenupțial?

NIMEA: Dacă nu-i prea greu.

AMALIA: Te avertizez. L-au semnat vreo patruzeci.

NIMEA: Doctori?

AMALIA (tandă): Masculi, mon enfant... Feroci...

NIMEA (timid): Aveți... Ai... și-un carnet?

AMALIA: Bineînțeles. Cum te cheamă (dulce), scumpul meu patruzeci și unu? Să te trec.

NIMEA: Păi... (Ezită.) Nimea... Nimea-n drum... Adică, prăpăditul!

AMALIA (revoltă): Cine și-a bătut joc?...

NIMEA: Păi... tata. Primul. Nu dădea două parale pe mine. Pe urmă Girafa...

AMALIA: I-auzi. Și unde-i girafa-asta acum?

NIMEA (tăcere): Dacă aș ști...

AMALIA: Dacă ți-a păpat-o vreun lup, pe-afară? (Pentru că Nimea a rămas cu ochii în gol.) Hei, cu tine vorbesc. De ce n-aduci tu girafa aia aici? În casă? Îm?

NIMEA (pauză): Degeaba o strig...

AMALIA (se amuză): Umblă creanga... (Strigă râzând.) Hei, girafooo! Girafooo! (Constată.) Nu vine.

NIMEA: Vine... Dar... Tot mai rar.

AMALIA: Păi de ce?

NIMEA (răspicat): Ca să-mi arate cât sunt eu de netrebnic.

AMALIA (il ia de „ciudat”): Aha... Mda... Ia ascultă... Pe nevastă-ta... Tu ai părăsit-o? Sau ea?

NIMEA (după o tăcere): Am uitat.

AMALIA: Aha. (Zâmbet.) În seara asta îl țin eu locul. Sper să fii mulțumit.

NIMEA (speriat): Nu... Nu... Eu vă respect... Eu nu v-am invitat aici ca să... Vă rog să mă credeți... Să vorbim...





AMALIA: De Blaga? De Cioran? De Noica? (*Brusc suspicioasă.*) Ori poate ești vreun vierme de ziarist de scandal, care intri cu mine sub pătură ca să auzi povești picante din cloaca aia care se cheamă Televiziunea Română. Din mărul ăsta nu mai poți roade nimica, băiete. E prea putred.

NIMEA: De ce vorbești așa de Televiziune? Personal, am mare respect.

AMALIA (*erupe*): Foarte bine, moleculă din „stupid people”. Respectă-ne. (*Solemn.*) Admiră-ne. Merităm.

NIMEA (*grandilocvent*): Singura care a transmis o revoluție în direct!

AMALIA: Da, dar nu trebuia la „Actualități”. (*Decretează.*) La emisiunea „Teatru”... Mai bine... la Circ.

NIMEA: Dar ai fost acolo. În clipele alea eroice. În prim plan.

AMALIA: Vacs.

NIMEA (*admirație*): Știu tot. Una din marile dizidente...

AMALIA (*acceptă*): Ei și?

NIMEA (*revoltat*): Cum „Ei și”? Mă simt onorat. Sunteți... Ești... una din forțele morale ale rezistenței române. S-a spus la „Vocea Americii”.

AMALIA (*dispreț făcut*): Radio Șanț.

NIMEA: Ai avut un curaj... Eu n-aș fi avut... Zău. Și sunt bărbat.

AMALIA: Dar eu ce dracu sunt? Nu te lua după aspect. E-o păcăleală. De fapt sunt un monstru, o gafă a naturii: ambiție, vigoare, nesimțire de bărbat, în piele și ambalaj de femeie. Luni și luni în sângele ăsta nu curg decât hormoni masculini. Și deodată... Cum? De ce? Bum, vulcanul. Erupție de foliculină. Creierul îmi ia foc, sâni se umflă să crape, noaptea călăresc pernele learcă de sudoare, ca vacile-n călduri. Ghinionul tău, dragul meu, e că m-ai prins exact în perioada asta. N-ai cum să-mi scapi...

NIMEA: Păi... Plouă.

AMALIA (*il înlănțuie*): Splendid. Amor pe ploaie. Hai să fim doi nebuni care n-au mai încăput în corabia lui Noe. (*Țipă.*) E sfârșitul lumii. Să ne iubim. Vin apele... (*Îi scoate cămașa.*)

NIMEA (*terre à terre*): Ce ape? Că asta-i mocănească. Țârâie. Te trage la somn. (*Cască, se întinde.*)

AMALIA: Somn? (*Mimează că-l strânge de gât.*) Mori de mâna mea... Ah! (*Se scarpină violent la degetele de la picioare, cu mâna, apoi de masă.*)

NIMEA (*pierdut*): Vreo alifie...

AMALIA (*fioroasă*): Mai bine vreun vecin... Mai... (*Semn de vânjos.*)

NIMEA: Vecin? Aici? În sat: cinci kilometri.

AMALIA: Ești pierdut.

NIMEA (*câteva mișcări de gimnastică*): Gata. S-o facem și pe-asta.

AMALIA (*mimând milă*): Ei lasă... Lasă... Dacă e o corvoadă...

NIMEA: M-am învățat cu corvezile, la armată. Aveam un majur al dracului. (*Alte mișcări de înviorare.*)

AMALIA: Merci de comparație.

NIMEA (*salută militarmente*): Să trăiți. (*la salteaua-rulou și o trănțește în mijlocul încăperii.*)

AMALIA: Așa, băiete! De când visez eu un tigr.

NIMEA (*aduce și o pătură*): Eu... mai puțin cu zoologia. Eu... Mă trag din botanică.

AMALIA: Zău? Ce ești?

NIMEA: Putregai!

AMALIA: Și ce-ai fost?

NIMEA (*după o mică tăcere*): Tufiș... D-ăla mic. Una cu pământul. Cine să-l bage-n seamă?

AMALIA (*zâmbet*): Și nu te-ai păscut girafa?

NIMEA: M-a terminat.

AMALIA: Ascultă, omule! (*Întrebare-cheie.*) Exiști sau nu ești?

NIMEA: Habar n-am. (*Jenat.*) Nu m-am bărbierit.

AMALIA (*dulce*): Nu-i nimic. (*Îl sărută, prăvălindu-l, voluntară, și dominându-l. El se eschivează abil. Amalia e contrariată. Nu i s-a mai întâmplat.*) Ți-e frică de mine, domnule patruzeci și unu?

NIMEA (*totuși tandru*): Cine a fost primul? Cum l-a chemat?

AMALIA (*agatată*): Ascultă. Ce ești: popă, securist sau impotent? Vrei să câștigi timp, nu-i așa? (*Râde.*) Degeaba. Avem înainte-o noapte-ntreagă.

NIMEA: Cum să-l fi uitat pe PRIMUL? În orice femeie „primul” lasă urme adânci, aici. (*Arată inima.*)

AMALIA: Ei, uite că la mine NU. Nici măcar nu l-am văzut la față. Cine știe ce bocciu, plin de coșuri... Dar de ce te interesează chestia asta?

NIMEA (*calm*): Să te pot înțelege.

AMALIA: Să mă-nțelegi? Ah da, uitasem. Mă iubești și-am ajuns la ora mărturisirilor. (*M'enfiche-istă.*) Ei bine, domnule, aveam paisprezece ani.

NIMEA (*nu-i vine să creadă*): Paisprezece?

AMALIA (*vrea să-l șocheze*): Neîmpliniți.

NIMEA: Un copil.

AMALIA: Coaptă... Și-abia așteptam. S-a întâmplat la Durău, într-o tabără de elevi. Șase fete într-un cort. Pe la miezul nopții, doi băieți. Să fi fost din ăia de la Tulcea? De la Severin? S-au târît prin iarbă ca omizile. Pe-al meu, l-am simțit sub pătură. N-am opus rezistență. Din păcate, n-am simțit nimic: prostul s-a terminat imediat. Îmi venea s-o omor pe vecina mea, care, cu ălălalt, chițâia fericită, ca șobolanul. Pe urmă a mai venit unul care mirosea a sudoare și-a țuică. Am vrut să-l apuc, dar mi-a scăpat și s-a oprit la una, Irina. Și uite așa, fără să simt nimic, mi-am spălat la părâu cămașa de noapte, pătată de un imbecil.

NIMEA: Și pe urmă?

AMALIA: M-am făcut bărbat. Din toate punctele de vedere.

NIMEA (*mirat*): Din toate?

AMALIA: L-am întrebat odată pe un coleg căruia îi născuse nevasta: „Ei, ce ți-a adus harza?”. Mi-a dat un răspuns trăsnet: „Un deșeu”. „Deșeu?” „Păi, cum numești tu ceva cu crăpătură?” (*Vibrând.*) Ei bine, și eu mă numesc „deșeu”, imbecilul ăla cu coșuri mă folosise ca pe-o găleată de aruncat gunoiul, mă pârguisem și ochii bărbaților se scurgeau pe pepenașii fundului pe care-l bățaiam provocator. Aveam la istorie un lector, munte de spirit. Îl ascultam vrăjtit. M-am dus în cabinetul lui să-l întreb de Cordoba arabă. A rânjit și m-a apucat de sâni, cu o mână de mulgător de la C.A.P. Dumnezeu, mi-am zis. Dar eu nu trebuie, nu vreau să rămân femeie. Ruptă de mijloc, de la sacose și de la rufe, folosită de un neghiob de care nu poți să scapi, că ai acte de la primărie.

NIMEA: ...Și copii.

AMALIA: Nici de-alelalte n-am vrut să fiu. Maimuțele alea grețoase, pline de boieli, de zdrăngănele. Creier de găște tâmpite. M-au boit doar când intram în emisiune. Și pe urmă, jos. Mă crezi că n-am decât vreo două-trei rochii? Aruncate pe undeva.

NIMEA: Cred.

AMALIA: Știi pe cine-aș pune eu pe soclu în locul statuii lui Lenin?

NIMEA: Pe Mihai Viteazul.

AMALIA: Aș! Pe Levi-Strauss. Fără blugi n-aș fi putut să ies din condiția mea tâmpită de femeie. Apropo, nu mă ajuți să-i dau jos?

NIMEA: Cu plăcere.

(*Amalia, întinsă, îi oferă câte un picior. Nimea, conștiincios, îi trage blugii. Ea rămâne în chiloși.*)

AMALIA (*îi se așază în brațe, provocatoare*): Cum numești tu un animal uman, născut cu crăpătură, care se simte înjosit să îmbrace o rochie sau să-și pună zdrăngănele?

NIMEA: Păi... Eventual... Bărbat.

AMALIA (*cu năduf*): Monstru, domnule.. Aberație a naturii. Păcăleală. Centaur: sus, bărbat... Nu te speria. Jos, iapă.

NIMEA (*n-are ce spune*): Da?

AMALIA: N-ai decât să te convingi. (*Îl obligă la o scurtă tăvăleală.*)

NIMEA (*mai rezistă încă*): Înțeleg. Creier de bărbat; la televiziune, pe stradă, acasă, dar acum... (*Cu greutate.*) În amor?

AMALIA (*sec*): Nu sting becul.

NIMEA: Aha... Am auzit eu că unii își pun oglinzi ca să se incite mai tare.

AMALIA (*îl sărută, tandră*): Nu, caraghiosule... Nu becul ăla. Becul din cap. Femeile-animale proaste, dacă au dat peste un mascul ca lumea, rămân în bezna unui

abandon ce aduce a moarte. Poți să tai lemne pe ele. Sunt amorțite, anesteziate. Păcăliciul naturii, care te-ar vrea cu o droaie de plozi după tine. (*Emfatic.*) Eu, ca bărbat, nu sting becul. Te inhibă chestia asta? (*Îl smotocește, încercând să-i scoată pantalonii. Scurtă tăvăleală, Nimea rezistă, dar fără ostentație. Ea dă semne de oboseală și vagă enervare. Nu pricepe. Îl sărută pe frunte, cuasimaternal.*) Ești cam tâmpițel, mânca-te-ar mama!

NIMEA: Mi-au mai spus-o și altele.

AMALIA: Bravo! Grozavă noapte m-așteaptă. (*Stă turcește lângă el.*) Chiar n-ai vreun vecin, ceva?

NIMEA (*gest tandru*): Spune-mi. Chiar n-ai iubit pe nimeni? Niciodată?

AMALIA: A meritat? Merită vreunul? De ce să... iubesc? Capul centaurului care sunt rumegă idei și rămâne dărz în lumea bărbaților, conectat la univers, la social. Partea dindărăt, iapa, găsește din când în când câte-un armăsar. (*Dispreț.*) Teamă mi-e că nu e cazul tău. Și când zic armăsar, înțeleg simplu instrument de plăcere, de stins focul hormonilor. Unde să-ncapă iubirea în... tehnologia asta?

NIMEA (*stăruitor*): Și totuși... Și totuși... Unul trebuie să fi fost (*vibrând*) care-a curățat zgura, care te-a purificat. Măcar pentru o clipă.

AMALIA: A fost... Un idiot cu urechi clăpăuge și cu ochi de pește fiert.

NIMEA: Când? De mult?

AMALIA (*îi mângâie pieptul*): M-așteptam să fii pârșos.

NIMEA: Nimeni nu e perfect.

AMALIA: Pe-aici circulă sângele? Oa!... piele de broască. Nefericitule. Ești dintr-ăia care transpiră când pune o femeie mâna pe ei. Oi fi vreun foc de paie și mă lași după aia să mă urc pe pereți. (*Se aruncă peste el, râzând.*)

NIMEA (*reușește să iasă din încleștare*): Cine a fost idiotul cu ochi de pește fiert?

AMALIA (*enervată, se ridică, își aprinde o țigară*): Ascultă, dacă mă mai amâni cu întrebări de-astea idioate, îmi trece mâncăriciul de la picioare. Mă fac lemn și n-ai decât să-ți faci bucuria singur, ca elevii de prin internate. Brr!... M-a luat cu frig. (*Își pune pe spate o cuvertură.*)

NIMEA (*rugător*): Povestește-mi și mie episodul ăla... Cu idiotul cu ochi de pește fiert.

AMALIA (*enervată*): Ești obsedat. (*Brusc suspicioasă.*) Sau... Băiete... Eu am memorie. De la început, din cofetărie, mi s-a părut că te cunosc de undeva... Da. Da... Am pe rețină imaginea ta în uniformă. „Secu”, nu-i așa? (*Strigă.*) Știu! (*Triumf.*) Știu... Erai la unul din interogatoriile cu care m-au chinuit înainte de revoluție... (*Presupunere.*) La psihiatrie, când mi-au spălat creierul? Ești pe post de seducător, tovarășe maior? Sau te-au avansat, nu-i așa?



NIMEA: De unde ideea serialului „Cei rămași”? A fost ideea dumitale? Ți-a sugerat-o cineva?

AMALIA (*explozie*): Aha!... Asta era, „Cei rămași”. Vă deranjează, nu-i așa? Cred și eu. Vă arată în fața întregii țări așa cum ați fost: mârșavi, criminali. Cum ați putut să ucideți cu atâta sânge rece, la Timișoara, la Inter, la Televiziune? Voi nu sunteți români? Spune-mi, domnule S.R.-ist, ți-ai purtat vreodată pașii printre crucile albe de la Belu, sub care dorm zecile de tineri, al căror destin a fost frânt – nu zic de dumneata – dar de (*peiorativ*) colegi de-ai dumitale? Ai fost acolo?

NIMEA: Am fost...

AMALIA (*il maimuțarește*): „Am fost...” Și nu ți s-a-nchegat sângele în vine? Te-ai uitat la chipurile copiilor ălor care s-au jertfit pentru libertate? Mie, doi dintre ei mi-au murit în brațe, acolo, sub gloanțe, când bandiții făceau eforturi disperate să cucerească Televiziunea. Am apărât-o cu sânge. În ce hrubă stăteai ascuns? (*Îi somează să vorbească.*) A? Ca șobolanii. Ați avut un noroc chior. În loc să dați socoteală pentru schingiuirea fizică și morală a poporului român, v-ați schimbat doar stăpânii. Dar sunteți aceiași... (*Îl înfruntă.*) Mie nu mi-e frică de voi. De mafia voastră. V-am înfruntat și pe vremea „regretatului odios”, cum îi ziceți voi, ăștia din „Romanian stupid people”. (*Imperativă.*) Vreau s-o întind. Pe unde-o iau? Cât e până-n sat?

NIMEA: Vreo opt kilometri. Cinci prin pădure. Noroi mare. Acolo rămâneți peste noapte,⁴ singură în mașină, noaptea pe ploaie.

AMALIA (*la telefon, bate nervoasă în furcă*): Ce dracu are?

NIMEA (*sec*): Mort. L-am scos. L-am deconectat.

AMALIA (*se caută cu disperare prin buzunare*): Unde paștele mă-sii sunt cheile de la mașină?

NIMEA (*i le zăngăne sadic*): La mine. (*Ea se repede să i le ia, el le bagă în buzunar.*)

AMALIA: O cursă, deci.

NIMEA (*simplu*): Un capăt de lume.

AMALIA: Unde dorm eu în noaptea asta?

NIMEA (*după o tăcere*): În ceruri.

AMALIA (*revoltată*): Dacă e banc, e tâmpit și grosolan. (*Aprinde nervoasă o țigară.*) Ce-mi ceri?

NIMEA: „Cei rămași”. Serialul ăsta...

AMALIA: Ce vă deranjează pe voi, (*corecție*) de fapt, pe stăpânii voștri de azi, că eu bat la ușa caselor îndoliate și discut cu „Cei rămași” despre jertfa copiilor lor? Pe dumneata personal te deranjează? (*Pentru că Nimea tace.*) Îm? Te deranjează?

NIMEA: Da.

AMALIA: Ura! Înseamnă că serialul meu și-a atins scopul. Călăii se văd în toată hidoșenia lor. (*Bătăioasă.*) Mai ai și-altă întrebare, tov' colonel?

NIMEA (*după o tăcere*): Mda. Cine a fost idiotul cu ochi de pește fiert?

AMALIA (*dezarmată*): Ești nebun. Ești psihopat? Ce-i cu obsesia asta? (*Îi aruncă una din pături.*) Fii om de onoare. Ia-ți salteaua și du-te dincolo de bucătărie. Eu voi dormi pe fotoliul ăsta. E foarte comod. Măine, cum se luminează, mă arunci în sat. (*Îi împinge salteaua, icnind. O duce aproape de ușa bucătăriei.*) Hai, noapte bună.

NIMEA (*supus*): Bine. Dar, te rog... Simțământul ăla pur... Pentru cine? (*Rugător.*) Spune-mi și mie, în trei vorbe... Despre idiotul ăla...

AMALIA (*a uitat*): Care idiot?

NIMEA: ...Cu ochi de pește fiert.

AMALIA (*se închină*): Doamne-Dumnezeule. Cred că ai nevoie de-un psihiatru. (*Se hotărăște.*) Bine. Aveam șaisprezece... Nu... șaptesprezece ani. L-am cunoscut la un party din lumea bună.

NIMEA: Lumea bună?

AMALIA: Ția pe care îi slujeați voi... Vechea nomenclatură. (*Revine.*) Exagerez. Erau și copii de plebei. Ora unu noaptea – ora loteriei chiloților.

NIMEA (*i se pare că n-a auzit bine*): Ce loterie?

AMALIA (*răspicat*): A chiloților, domnule. Ni-i dădeam jos, toate fetele, și-i aruncam pe o tavă. Inițial băieții erau scoși afară, apoi, unul câte unul, trăgeau lozul. Eu, ghinion: Clăpăugul ochi de pește fiert. Mi-am mușcat buzele. Al dracului ghinion. Dar ce să-i faci? Loteria e loterie. L-am tras într-o cameră și am început să mă dezbrac. Idiotul, stană de piatră. „Ce dracu ai?” „O iubesc pe Natalia.” „Care Natalia?” „Care a plecat cu țigănosul ăla. Natalia cu chiloții verzi. O iubesc de mult. Nu pot s-o înșel.” „Bine, boule, dar ea... A plecat cu ăla.” „Poate nu face nimic.” „Ești idiot? Cum să nu facă?” „Se poate, dar... Eu nu pot... Nu pot s-o înșel. O iubesc. Nu pot.” Ei bine, tov' colonel, în clipa aia individul mi s-a părut sublim. Urechile alea clăpăuge erau ca focul, rotea în cap cei mai idioți ochi de pește fiert, iar eu îl iubeam (*caută*) de făceam pe mine de pasiune. M-am aruncat pe el ca la rugby, i-am rupt cămașa, l-am jupuit de pantaloni, l-am mușcat, l-am tăvălit. Nimic... Am crezut că dacă dansez goală, ca Salomeea, o să ia foc. Aiurea. Și-atunci...

NIMEA (*ecou*): Atunci?

AMALIA: L-am bătut: cu pumnii, cu picioarele. Apoi cu cureaua de la pantaloni. A căzut într-un colț, zdrobit, îi curgea sânge din nas. Trei luni am umblat după el ca o dementă. Degeaba. (*Îl imită.*) „Natalia, Natalia, Natalia.” (*După o pauză.*) Am auzit c-a murit. Anormalii ăștia nu trăiesc mult. (*Fior, poate de frig.*)

NIMEA (*remarcă*): Ah. (*Îi așază grijuliu pătura în jurul umerilor. O așază pe fotoliu.*) Stai aici. (*Aduce niște ciorapi de lână, groși. Îngenuncheat, cu gesturi tandre, îi pune ciorapii de lână. Apoi, ținându-i în palme piciorul.*) Te mai mănâncă?

AMALIA (sec): Nu. (Nimea, gest a neputință. Ea îl sărută.) Ești dulce... (Tandără.) Știi ceva? Spun o tâmpenie. Nu mă mai mănâncă, dar m-am încălzit aici. (Arată inima.) Păzea, fac pasiuni pentru cei care-mi rezistă. (Tandără.) Spune-mi, ai fost securist? (Pentru că el tace.) Îm?

NIMEA: Dar dumneata?

AMALIA (i se pare o enormitate): Ha... asta-i bună. E clar că... (Arată fruntea.) O rotiță, aici... (Vehementă.) Eu i-am urît, domnule.

NIMEA: Și eu.

AMALIA (surprinsă): Tu? Cum așa? De ce? (Nimea tace.) De ce?

NIMEA (cu greutate): Că... M-au făcut să cred... Nu mult... Puțin. Că n-aș fi un... (Se oprește.)

AMALIA: Un ce?

NIMEA: Un „Nimea-n drum”. C-aș fi... (Gest sugerând ceva important.) Dar pe dumneata?

AMALIA (răspicat): Eu am luptat. Am fost arestată. Mi-au spălat creierul. (Vibrând.) Dar nu m-am lăsat. Și am învins.

NIMEA (aplaudă): Bravo... Bravo... (Gest spre ceasul ei.) O fi târziu?

AMALIA: Trecut de zece.

NIMEA: ... Dom'le și ce plouă... (Se așază pe saltea, se întinde, apoi o cheamă. Gest de tandrețe.) Spune-mi, ai rămas vreodată gravidă?

AMALIA: Sper să rămân acum. (Îl smotocește.)

NIMEA: Cam câte chiuretaje ai făcut?

AMALIA (duș rece): Repet, ce diagnostic ți-au pus ție doctorii de la psihiatrie? Ce-au scris pe fișă la ieșirea din spital?

NIMEA (ezită): Îmii... Geniu.

AMALIA (il cuprinde): Atunci, treci și seamănă genii. Vedem noi dacă ies sau nu.

NIMEA (idee fixă): Cam câte? Zece... Cincisprezece... Douăzeci?

AMALIA: Ce? Chiuretaje? (Răspicat.) Cinci mii două sute patruzeci și două.

NIMEA: Aoleu!

AMALIA (precizare): Numai în doi ani.

NIMEA: Ți l-a arătat vreodată...? Doctorul.

AMALIA: Ce?

NIMEA: Embrionul tău.

AMALIA: De fiecare dată. Și mereu, mereu, am remarcat că e leit pasărea-șopârlă. (Mândră de cunoștințele ei.) Arheopterix.

NIMEA: Și?... (Caută.) Nu te-ai gândit niciodată să-l lași?

AMALIA: Îl las pe ăsta de acum. Jur.

NIMEA (cu ochii în gol): Aoleu. Încă șaptesprezece ani? Încă șaptesprezece ca să ajungă la șaptesprezece...

AMALIA (entuziasm sarcastic): Genial... Șaptesprezece ani ca să ajungă la șaptesprezece ani. (În derâdere.) Fantastic! Hai, treci la treabă. Unde mai găsesc eu unul să-mi facă-un plod atât de deștept?

NIMEA (apropiat): Uite, am să-ți spun de ce te-am chemat... (Mic răs amar.) Doamne, ce te-am mai iubit. Te-așteptam seara, la unsprezece, la poarta Televiziunii. Să te văd... Nevastă-mea – că pe vremea aia aveam și eu... ca oamenii – intrase la idei. Mă mirosea, îmi întorcea buzunarele, când mă culcam sărea pe mine... Ea, care... Puteau să treacă lunile, că nu-i ardea. Mă obliga să fac amor cu ea. Mă crezi că plângea sufletul în mine? De ce să te înșel? Mata erai un fel de Natalia. Iar eu ce eram? Boul cu ochi de pește fiert. De-aia am vrut să știu dacă dumneata... (se corectează) TU ai trăit vreo clipă fără boielile cinismului ăsta, fără podoabele false de mare intelectuală, scârbită de lume.

AMALIA (tandără, vine lângă el, jos pe saltea): Iartă-mă. Sunt o pisăloagă mizerabilă. Mi-am închipuit că ești la fel ca ceilalți. (Cu căldură.) Omule, nu mă interesează CE AI FOST și CE EȘTI. Un lucru e clar: simt c-aș putea să te iubesc. (Ar vrea să-l cucerească, dar gesturile îi sunt stângace, timide.) Crezi că ai nevoie de una ca mine? (Îi reamintește dualitatea.) Cu bărbatul din mine, ce să faci? De iapă, văd că n-ai nevoie... Cum să...? (Îl mângâie. El însă e absent.) Hai să ne culcăm alături. (Îl obligă să se întindă lângă ea, așază grijulie pătura, perna.) Auzi ploaia? Dacă stăm așa... și vine somnul, dormim. Dacă simți că... sub pătură eu dogoresc așa... Atunci...

NIMEA: Târziu. Prea târziu. Fiindcă eu nu te-am chemat aici ca să...

AMALIA (ii astupă gura cu o sărutare): Șșșș! Știi, pudicule, știu. Tu ai nevoie de puritate, de curățenie. Și eu, proasta... Te-am șocat, te-am scârbit, nu-i așa? Idolul tinereții tale – o târfă oarecare. Nu m-ai adus aici pentru un amor pe ploale.

NIMEA: Nu. (Se ridică, ea încearcă să-l rețină, el se debarasează cu blândețe.)

AMALIA: Atunci, pentru ce? (Nimea nu răspunde.) Pentru ce? NIMEA (cu ochii în gol): Ca să te omor.

AMALIA (neplăcut surprinsă): He! Ce glumă proastă! (Se ridică, îl sfidează.) Și cum ai vrea tu să mă omori?

NIMEA (după o tăcere): M-am tot gândit. Cred că... O să te înăbuș. (Pune mâna pe pernă.)

AMALIA (ii smulge perna și o aruncă. Imperativă): Stai, dracului, acolo. (Îl împinge pe fotoliu.) Dacă te miști, praf te fac. (Se duce la telefon, bate nervoasă în furcă. El e cârpă.) Ce dracu are?

NIMEA (moale): Ți-am spus. E mort. E rupt firul. Eu l-am rupt. (Amalia caută înnebunită în geantă. Nu găsește ce caută. El îi arată un spray.) Pe-ăsta-l cauți? (Ea se repede, el o oprește.) Ce să faci tu cu un spray paralizant? (Admiră.) Ai dat ceva bănișori pe el. (Rău.) Dă-l dracului. (Îl aruncă pe fereastră.)

AMALIA (jucând totul pe agresivitate): Și ce vrei de la mine, fătălăule? (Îi dă un ghion. Nimea, lipsit de puteri, se apără. Ea îi îndesă în gură o țigară. El refuză. Ea stăruie, i-o aprinde. El, nefumător, tușește. Ea îl bate pe spate.) Copăcel... Copăcel... Și de ce, mă rog, vrei tu să mă omori?





NIMEA: Fiindcă... Tu... Tu mi-ai omorât băiatul...

AMALIA (*uimită*): Băiatul tău? 'Ai sictir. Ești nebun?

NIMEA (*stins*): Girafa.

AMALIA: Girafa?

NIMEA: Așa-i ziceau, la liceu, colegii. Crescuse... Mult...

(*Arată ușa.*) Când intra aici, îndoia gâtul. Un metru nouăzeci și patru la șaptesprezece ani.

AMALIA (*compasiune*): Îmi pare foarte rău... Dar ce legătură am eu?

NIMEA (*explozie de energie*): Cum, ce legătură? (*O apucă de braț și o scutură.*) Cine a apărut pe 23 decembrie, cine zbiera s-audă toată țara? (*O imită.*) „Suntem atacați! O coloană de tancuri grele ale Securității se îndreaptă spre noi. Revoluția română e în pericol de moarte... Tineri, apărați Televiziunea, veniți aici, în Piață, cu toții... Blocați toate străzile...”

AMALIA: Da. Era o situație disperată.

NIMEA (*retrăind scena*): El era la masă. Abia-l adunasem de pe străzi... A sărit ca ars. (*Îl imită.*) „Mă duc. Să apăr Televiziunea.” Ce să-l opresc? M-a împins cât colo. Ce vrei? Șaptesprezece ani... Solid. Făcea canotaj. Ultimele lui cuvinte: „Prăpăditule... Lepră... Trădătorule... Știu tot, bă securistule... Tot... (*Dispreț suprem.*) Vai de capul tău...” (*Dă în plâns.*) Girafa mea... Ultimele lui vorbe... „Trădătorule... Securistule...”

AMALIA (*impresionată, gest tandru*): A fost un erou.

NIMEA: Un erou? Un bou... Dus la abator de voi... criminalilor! (*O apucă vehement.*) De tine. (*O imită, în derâdere, scuturând-o violent.*) „Suntem atacați... Blindate... Tancuri... Salvați Televiziunea... Revoluția în pericol! DACĂ PIERDEM TELEVIZIUNEA, PIERDEM TOTUL!”

AMALIA (*cu convingere*): Dar a fost adevărat. Gata-gata să cădem în mâinile...

NIMEA (*urlă*): Cui? (*Pentru că Amalia, speriată, tace.*) Cui?

AMALIA: Dușmanilor... Ția care ți-au împușcat fiul.

NIMEA (*o zgâlțâie violent*): Dar cine mi-a împușcat fiul? Cine? (*Își răspunde.*) Teroriștii, nu? Care teroriști? I-ai văzut tu? I-a văzut cineva? Or fi fost prăpădiții ăia de studenți arabi care făceau pe ei de groază și stăteau ascunși sub pat prin cămine?

AMALIA: Tensiunea aia groaznică, oamenii care mureau lângă tine... Confuzia... Fiecare zvon...

NIMEA: Dumitale cine ți-a spus să zbieri în microfon: „Blindate... Suntem atacați... Tineri, veniți și apărați Televiziunea...”?

AMALIA (*dominată*): Nu știu, nu-mi aduc aminte. Cineva din conducere.

NIMEA: De la care dintre emanații care comunicau prin telefon către ambasada sovietică „E harașo. Malta merge bine.”? De la cine a venit ordinul?

AMALIA: De unde să știu eu?

NIMEA: Ție cine ți l-a dat?

AMALIA: Îmi mai aduc eu aminte? În zăpăceala aia...

NIMEA: Cum o să uiți așa ceva? Ți-o spun eu: redactorul-șef.

Dar tu n-ai strigat porcăria aia imediat. Nu. Te-a apucat groaza. Ai fugit la colonelul Turbatu: „Ascundeți-mă... Scoateți-mă de aici...” „Calmă, doamnă! Ce tancuri? Securității nu au blindate. Nu ne atacă nimeni. O împușcătură, din când în când. Vreun «turist» cu luneta.” Te-ai întors la redactorul-șef, ai stat nițel și-ai ieșit din biroul lui, mușcând dintr-o prăjitură, cu un Pepsi în mână.

AMALIA (*indignată*): Ce tâmpenii!

NIMEA: Te-ai întâlnit cu Stela... Stela Voicu, montează la voi, la „Actualități”...

AMALIA: Stela? (*Își amintește!*) Da... Da... O știu. Și?

NIMEA: Fosta mea cumnată. Era și ea speriată. Te-a întrebat: „Ce se mai aude? Murim? Intrăm în pușcărie?”. Ce i-ai răspuns?

AMALIA (*în ceață*): Habar n-am.

NIMEA: Spirituală ca-ntotdeauna: „Nu, fetițo. Învățăm limba rusă cântând.” Și i-ai fredonat... (*Fredonează ca la Radio Moscova:* „Ce frumoase seri sunt la Moscova.”) Apoi, ai executat ordinul venit de la tovarășii emanați. Ai început să strigi pe post: „Veniți! Apărați Televiziunea!”. (*O zgâlțâie.*)

AMALIA (*se debarasează*): Lasă-mă în pace cu porcăriile tale. (*Imperativă.*) Cheile de la mașină!

NIMEA: Și turistul ăla, „Vânătorul de oameni”, a văzut prin lunetă o mutră ciufulită, c-un cap mai înalt decât ceilalți: Girafa... (*Nod în gât, plâns.*) Girafa mea.

AMALIA (*impresionată*): Omule... Te înțeleg... Durerea ta...

NIMEA (*vehement*): De ce? Când ai știut că e minciună?

AMALIA: Trebuia... Pentru țară... Pentru libertate... Eram în direct pe Satelit. Cu toate posturile din lume.

NIMEA (*zbiară*): Bâlcu!.. Să vă iasă bine bâlcu!... Câțiva morți, acolo... Sarea și piperul revoluției, nu-i așa? Să-i păcăliți. Pe ei... Pe noi. O dată. Și-încă o dată. Și-încă o dată. (*Vehement.*) Bâlcu!

AMALIA: N-a fost nici un bâlcu... Lupte grele... Teroriștii de vizavi trăgeau în noi de la ferestre, de pe balcoane...

NIMEA (*în derâdere*): Ei nu!... Ia spune: de ce ți-au pus ție pumnul în gură și te-au oprit să faci „Prim-planul” ăla cu generalul Militaru von Frunze?

AMALIA: Interviu? Eu cu Militaru? N-a fost vorba nici o clipă.

NIMEA: Mincinoaso! Fiindcă amanta redactorului-șef te-a ținut în umbră, ai vrut să „reintru” cu o lovitură în forță. Te-ai lăudat la colegi c-o să-l încai pe Militaru. (*O imită.*) „Cum vă explicați, domnule general, că armata a distrus cu tunul blocul în care locuiau familiile diplomaților sovietici, când...”

AMALIA (*cu suflul la gură*): Când?

NIMEA: ...nici o fereastră, nici un balcon nu dă spre Televiziune? Toate dau spre Parcul Herăstrău. Spre voi, perete compact. Cum au tras teroriștii prin zidul compact?

AMALIA: Doamne, și ce de oameni nevinovați or fi murit în blocul ăla. Ce dacă sunt ruși?

NIMEA: N-a murit nimeni, fetiță. Pentru simplul motiv că sovieticii au evacuat blocul cu zece zile înainte de Timișoara. *(Ironie.)* Ce intuiție genială... Cică, pentru ca să zugrăvească, să repare. Aiurea... Zugrăviseră de curând...

AMALIA: Astea de unde dracu' le mai știi?

NIMEA *(sarcastic)*: De la tine, iubito... Iar tu dintr-o cârtică: „NKVD-ul și revoluția română”. Te-ai lăudat, au aflat „băieții” – că sunt și acum, slavă Domnului –, te-a chemat redactorul-șef, te-a muștruluit și... Adio „Prim-plan” cu NKVD-istul zis Corbu I... Ția care știa... unde erau plasați „turiștii” și avea ordin să-i protejeze. Să se întoarcă fără nici o zgârietură în sânul lui Ivan cel Groaznic. Ția care mi l-au ucis... *(Nod de plâns.)* Și el? În loc să spună și el: „bă tată, mă idiotule, care m-ai spălat la fund...” că mă-sa dezertase și mi l-a lăsat mie de la trei ani... „mă, care ți-ai luat de la gură să mă faci de un metru nouăzeci și patru, care după zece ore de muncă amorțea noaptea cu mine la lecții, bă... Na și ție un gând bun de la mine și pune-l la butonieră ca pe-o floare.” Da' de unde... M-a omorât cu disprețul... „Știu tot, bă, lepră. Am aflat...”

AMALIA: Ce? *(Pentru că el tace.)* Ce-a aflat?

NIMEA: Că mă întâlneam cu unul din ăia și... Mă punea să scriu... „Vă informez că...”

AMALIA *(muștrător)*: De ce-ai făcut-o?

NIMEA: Da' mata de ce-ai făcut-o?

AMALIA *(indignată)*: Eu? Eu m-am luptat cu ei... Am fost dizidentă.

NIMEA: Pseudodizidentă. Mai cunosc eu unul de la voi care-și dădea cu pumnul-n piept, c-a transmis știri la „Europa Liberă” de la telefoanele publice din Dorobanți. Și când s-a dus la München, ăia l-au ținut la poartă și i-au arătat dosarul de slujbaș al Securității.

AMALIA: Nu știu despre cine vorbești. Eu n-am fost...

NIMEA: Ce vorbești? D-ai-a te-nâlneai cu maiorul Spiroiu, în camera specială, din stația de metrou Crângași...

AMALIA: Eu? Ești nebun.

NIMEA *(vehement)*: Chiar eu te-am văzut. Cu ochii ăștia. Într-o marți pe la unsprezece. Cobor din metrou și ce văz? Celebra noastră Amalia Preoțescu cu Spiroiu. Îl știam. Prin '86 m-am întâlnit și eu cu el, de vreo trei ori, și exact acolo: Metrou Crângași. Pe cine turnai? Cine era „dușmanul orânduirii noastre socialiste”?

AMALIA: Eu. Eu însămi... Mi-a distrus viața cu interogatoriile lui.

NIMEA *(implorare spre neant)*: Bă... Ochi de pește fierți... leși, mă, din mormânt s-o vezi cât e de putoare... De ordinară. C-ai avut dreptate să nu dai un scuipat pe ea. Și eu, care am iubit-o și-am zis că e o minune a naturii... *(O maimuțărește.)* Ce interogatorii, madam? Nu mi-a spus Stela? Te-ai certat cu amanta

directorului de la Programe... un bobârnac, și n-ai mai apărut vreo zece luni prin casele admiratorilor.

AMALIA: Am apărut un principiu... Libertatea redactorilor de a...

NIMEA: Aiurea... V-ați luat de la un scaun rotativ import Franța. Care să-l ia... Ce, Stela minte? Păruială în regulă. Pusă pe linie moartă, prea mândră ca să-ți pui la bătaie partea dinapoi, aia de iapă, cu harmăsarii culturii române, ai folosit-o pe cea dinainte... Capul, cu trei creiere. Ai zis, ca și mine, DA, când au venit să te achiziționeze, în numele „iubirii de patrie”. Eu am fost un bou, care nici nu știu de ce am făcut-o *(răspunde unei vechi dileme interioare)*, că am zis că n-o să mai fiu un „Nimea-n drum”... Că țara ăre nevoie... Că n-o să mă mai lovească orice prost... Știi și eu? Tu însă ai știut ce le ceri... Dar n-ai obținut nimic, nenorocito. Fiindcă ei, „încadrații”, au știut să ne sugă, dar de dat, n-au dat nimic. Două-trei milioane de români – am fost copiii ăia pe care-i păcălești la bătutul alviței. Le tot treci pe la bot alvița, ei se bat s-o apuce și nu se aleg decât cu obrazul mânjit. *(Între timp, Amalia, profitând de concentrarea lui, s-a apropiat de ușă. O deschide brusc și o zbughește în ploaie. Nimea rămâne o clipă uluit, apoi ia de pe un rastel un cuțit de vânătoare și fuge după ea. Câteva clipe, scena e goală, apoi protagoniștii reapar. Nimea a prins-o, o aduce de guler, sub amenințarea cuțitului. Ea geme înfricoșată. El o azvârle pe saltea.)*

NIMEA *(cu ură, agitând cuțitul)*: Ți-am spus că noaptea asta o să dormi în ceruri.

AMALIA *(gâtuită de spaimă)*: O să te prindă... Ani grei de pușcărie...

NIMEA: Ce spui? Viu? *(Brusc tandru, începe să-i șteargă părul ud cu un prosop. Intuind unica salvare, Amalia îl incită la o tăvăleală frenetică. Un timp, el pare învins de femeia dezlănțuită, participă, dar „la o adică” o aruncă. Ea stă ghemuită, înfricoșată. El, agitând cuțitul.)* Țista era al lui. Cadou la paisprezece ani... *(Urlă, amenințând-o.)* Era al lui, auzi?

AMALIA *(spaimă)*: O să te prindă...

NIMEA: Aiurea, îmi tai venele. Ce să caut eu aici, când el e dincolo?

AMALIA *(încearcă o soluție psihologică. Se ridică. Imperativ)*: Dă-l încoace. Nu ești născut să fii criminal. *(Blând.)* Ești un om bun. *(Întinde mâna după cuțit.)* Ai un suflet mare. M-ai iubit... Fii cuminte. Dă-mi-l... *(Înaintează, în timp ce Nimea se retrage, încolțit.)* Hai, dă-l încoace. *(Extremă tandrețe.)* Ascultă-mă. Și eu sunt o fată bună.

NIMEA *(a lăsat-o să se apropie, se ferește brusc)*: De-asta ți-e frică... Dă-l dracului. *(Deschide ușa la bucătărie și aruncă cuțitul.)* Poftim. *(O ia tandru, ea e crispată,*





înfricoșată.) Ce dracu? Ți-e frică de moarte? Scapă cineva? Nu murim în fiecare seară când ne culcăm? Mai știm de ceva? (Cu blândețe, o așază pe saltea, o ia de după umeri.) Știi... Mai erau doi înaintea mea... Doi din „Cei rămași”. Și pe urmă, după Anul Nou, sunai la mine... Cotigă... Ion Cotigă... Numărul opt în serial... Hai, întreabă-mă... la-ți reportofonul... Unde naiba e? (Se ridică și-l caută, într-o valiză a ei. Îl găsește, i-l dă.) Gata... întreabă... Fă o emisiune d-ai lacrimogenă, să zică toate țatele din România: „Bă, soro, ce chestie. Ai văzut? Da' și Preoțeasca. Deșteaptă...” Hai! (Se enervează.) Ce naiba, întreabă! De exemplu... Cum l-ai dezvățat să-și sugă degetul? Sau: cum ai murit și ai înviat tu când i s-a spart apendicul în el și-a făcut peritonită? (Zbiară.) Întreabă... (Brusc, se liniștește, e din nou tandru.) Doamne! M-aș fi închipuit eu, acum douăzeci de ani, cu... dumneata, așa? (O ține de după umeri, o strânge.) Aș fi turbat de fericire. Când te-așteptam eu noaptea la poarta Televiziunii. Doar ca să te văd. Mă cunoșteau vecinii toți, tu nu m-ai cunoscut... Împuțită e viața... Nu? (Respect.) Tocmai dumneata? Și te-aș fi iertat, să mă crezi... (Încurajată, ea reia manevra diversiei amoroase. El pare a fi învins, dar...) Stai... stai nițel. Te-aș fi iertat, zău, dacă el ar mai fi venit. (O ține, tandru, în brațe.)

AMALIA (nu are ce să spună): Mda... Dar vezi...

NIMEA: Doar nu mă crezi nebun. Nu în carne și oase. (Gest larg, ca și cum s-ar referi la un abur.) Așa! Să mai vină și el pe-aici... (Palmă în piept.) Pe-aici. (După o tăcere, cu obidă.) Dar nu mai vrea.

AMALIA (cu bățul în baltă): Eroii nu mor niciodată.

NIMEA: Aiurea... Se duc fără urme. Uite, maică-sa, că e mamă, ce-și mai rupea părul din cap la cimitir... Și-acum? E prin Italia. Turism, cu... taurul ei... (Se dă exemplu.) EU, un timp, n-a fost zi, seară să nu stau cu el mână în mână, să mă uit la părul lui aiurit. Nu-l dădeam afară decât când îmi spunea... Că era rău... „Măi lepră... Știi ce mi-a spus Bălănescu dintr-a unș'pea la baschet? «Bă, eu îl cunosc pe tac'tu. E miel în turma lui taică-mio.»” (Explicativ.) Taică-său era colonel de „secu” din ăia civili. (Revoltă moale.) Miel, auzi... Păi nu behăiam? Nu behăiam. Grohăiam. (Autoacuză.) Porc... (Râde brusc.) Și zici că ți-au spălat creierii?

AMALIA (revoltată): M-au internat forțat la psihiatrie.

NIMEA: Te-ai internat tu, de bunăvoie. La doctorul Bratu, cu care te-ai culcat prin '76-'77. Să-ți dea un certificat pentru Spațiul Locativ. O cameră în plus... (Ea, gest de protest.) Sssst! Am dat niște părăluțe și cu... (semn

de bani) ai acces la orice foaie de observație. (O ia de după umeri.) Hai să facem câțiva pași. Să ne-nchipuim că mergem pe-un bulevard mare, luminat... că ne uităm la vitrine. (Ea se supune, timorată, acestei plimbări grotești. Apoi se opresc.) Să strâng salteaua. (O face, o leagă.) Cui îi trebuie? Amândoi vom fi DINCOLO în noaptea asta. (Parafrază.) Ah, ce grozav, să mori pe ploaie. (O ia în brațe, tandru, apoi îi pune mâinile la gât. Mic exercițiu de sugrumare. Ea se zbate. El e puternic. În cele din urmă îi dă drumul. Ea tușește și fuge înfricoșată spre ușă. O zgâlțâie cu furie. E închisă.) Știi de ce nu mai putem rămâne în lumea asta? Că, de la un timp, netrebnicul de mine țin și eu ușa închisă. În loc să stau să-l aștept, plec și trag zăvorul. El poate mă caută, săracul, dă târcoale, bate, dar eu sunt haimana: pe la prieteni la un șpriț, la un film, la o porcăială politică... Cu o femeie... (Recitativ.) Balsamul uitării. (Obidă.) Cristosul mării ei de uitare. Ce curvă. Cum te face ea din om, neom. (Din ușa bucătăriei, cu salteaua în brațe.) Știi? Dacă mă gândesc bine, nici n-aș vrea să mai dau ochii cu el. Ce să ne spunem? (Dispare, trântind ușa. Amalia, după o clipă de impietire înfricoșată, reia goana irațională a animalului prins în cușcă. Smucește disperată de ușă, încearcă telefonul. În cele din urmă, cară masa, încercând să blocheze ușa bucătăriei. Dar Nimea împinge masa cu o lovitură violentă de picior. E transfigurat, ține cuțitul în mână care șiroiește de sânge. Aruncă cuțitul cu care și-a tăiat venele. Se căznește să scoată ceva din buzunar, mormăie o înjurătură, găsește în sfârșit cheile de la ușă, descuie, îi aruncă cheile mașinii, îi pune în brațe reportofonul.) Scoate-mă dintre... „Ăi rămași”. (O împinge afară. Trănțește ușa după ea. Se așază pe un scaun. O clipă, rămâne calm, cu ochii în gol, în timp ce lumina pălește treptat, sugerând întunericul ce se apropie. Brusc, însă, înjunghiat de o mare spaimă, se repede la telefon. Bate în furcă, disperat.) Alo... Alo... (Realizează că a rupt firul. Înnebunit, rupe cârpe și se leagă strâns, găfâind, împleticindu-se. Zbiară.) Nu... Nu vreau... De ce? (Se oprește, ascultând. Motorul mașinii Amaliei e ambalat la maximum, apoi mașina pleacă, icnind a motor rece. Nimea e în culmea groazei.) Ajutooor... (Fuge la ușă.) Ajutor... (Fuge printre spectatori, cade, se ridică și dispare pe ușile din fund, bufnind. Pe fondul de liniște, ploaia și un tunet, foarte, foarte departe.)



UN AUTOR ÎȘI PRIVEȘTE PIESA

– la București, cu Joshua Sobol, despre teatru și altele –

□ Prima întrebare, firească, într-un dialog pe care îl purtăm după ce ați văzut, în deschiderea Festivalului Național de Teatru „I. L. Caragiale”, reprezentația Teatrului Național cu piesa *Ghetou*, este: ce părere aveți, Joshua Sobol, despre versiunea de la București?

■ Voi începe chiar cu începutul, pentru că, la voi, spectacolul a început altfel decât în textul meu. Dacă îți minte, imediat după prologul rostit de Șrulik, urma ceva asemănător – în concepția mea – unui efect-șoc. Lumea în care evoluează Șrulik se prăbușește într-un fel de catastrofă (apartamentul din Tel Aviv în care se află el se năruie). E, desigur, o metaforă scenică pentru realitatea în care-l introduc la început pe spectator, pe care i-o fac familiară, ca să-i dau un sentiment agreabil de confort. Ca apoi, brusc, el să fie smuls din această realitate care dispare într-o catastrofă și să plonjeze direct în lumea ghetoului. Versiunea voastră e mai rațională, mai puțin abruptă, l-ați condus în mod gradat pe spectator spre miezul acțiunii. Aș vrea să explic de ce am început cu această observație care nu e, nicidecum, o obiecție.

Eu concep teatrul ca pe o alternativă la realitate; în acest sens, sunt împotriva anumitor practici care fac din teatru o prelungire a existenței cotidiene; consider asta un fel de „profanare” a teatrului. Cred că, în zilele noastre, existența cotidiană este atât de coruptă, încât trebuie lăsată în urmă când pătrundem în teatru. Prin „coruptă” înțeleg coruptă de mass-media, de inflația de informație care, în cea mai mare parte, este falsă informație; ca și de inflația de obiecte care ne sunt oferite: evoluăm continuu într-un univers pe care societatea modernă de consum ni-l face tot mai confortabil. De aceea cred că evenimentul teatral trebuie să înceapă cu un șoc. Trecerea de la existența cotidiană la evenimentul teatral trebuie să disloce ceva în confortul spectatorului, să-l spulbere brusc, printr-un șoc.

Am fost absolut uimit de ingenioasa soluție pe care regizorul a găsit-o pentru cuplul Șrulik-Lina. Ei devin în spectacolul vostru un cuplu de actori care au rutina unei lungi colaborări pe scenă. În concepția mea, am inventat-o pe Lina – the Dummy – Manechinul, pentru că nu-mi puteam imagina o ființă umană care să aibă curajul de a se interpune între o armă și cineva care urma să fie împușcat. Asta putea s-o facă doar cineva absolut dezumanizat, in-uman.

□ Oare Lina nu face parte, mai degrabă, din familia bufonilor shakespearieni care aveau curajul – irațional, dacă vreți – de a spune regilor tot adevărul?

■ Ai dreptate. De aceea am și acceptat imediat, ca posibilă, soluția din spectacolul vostru. Eu, însă, am simțit că trebuie să pornesc de la ideea unei realități ambigue, la apariția căreia Kittel să fie atât de șocat, încât să nu-și poată pune în aplicare intenția de a ucide. Trebuia să-i apară în față o creatură despre care să nu știe clar dacă e păpușă sau ființă umană!

O altă observație e legată de împușcăturile din spectacol. În concepția mea, Kittel nu trebuie să facă niciodată uz de puterea lui de a ucide și de a împușca, înainte de finalul piesei, în așa fel încât să ne inducă în eroare asupra caracterului său. Trebuie să credem că, în fond, el e un om foarte bun, incapabil de violență, pentru ca în final, când el devine deodată un ucigaș; șocul să fie total și noi să fim înșelați în așteptările noastre. Fiindcă, pentru mine, într-un fel, Kittel este un impostor. De altfel, a existat întotdeauna în fascism un puternic element de minciună: promițându-li-se o lume ideală, care s-a vădit a fi falsă, goală, absolut trădătoare, oamenii s-au simțit înșelați.

Mircea Rusu fiind excelent, mi s-a părut că această aparență înșelătoare a personajului a fost foarte bine evidențiată.

La premiera de la Los Angeles a spectacolului *Ghetou*, la „Mark Taper Forum”, stăteam lângă un cuplu de oameni mai în vârstă. Când s-a ajuns la scena finală, aceea în care Kittel vine la actorii săi iubiți cu un borcan de gem și o pâine, spunându-le „Talentul v-a salvat, ați fost atât de buni, cum credeți că v-ar putea omori cineva, vă rog, împărțiți pâinea cu mine etc., etc.”, domnul de lângă mine i-a spus oripilat soției: „O, ce kitsch!” și a vrut să iasă din sală. Exact atunci s-a produs pe scenă împușcătura din final. Am crezut că domnul a făcut infarct! Era cumplit de șocat, a rămas pe loc, palid. Îmi luam, astfel, „revanșa” față de cei care fuseseră „dezamăgiți” de Kittel, până la a-l considera un personaj kitsch...

În originalul meu există două întâlniri între Kittel și Kruk, condensate în spectacolul vostru într-una singură. Între ele se întâmplă, de fapt, ceva: are loc agravarea situației armatei germane, apropierea frontului, venirea rușilor. Asta are legătură cu o anumită idee de bază care străbate piesa – cea a salvării care, totuși, există. E o dimensiune care trebuie înțeleasă exact pentru că prin ea se explică și un anumit comportament al oamenilor, de ce fac anumite lucruri într-un anumit fel și nu altfel. Dacă n-ar exista pentru ei nici o șansă și nici o speranță, atunci tot ceea ce fac ar fi fals. Atunci Gens ar fi un simplu histrion și n-ar exista nici o justificare pentru „filosofia selecției” pe care o susține el. Atunci și teatrul din ghetou ar fi de o





absurditate totală: de ce să-i bucuri pe oameni?! Dar dacă acest factor al speranței există, crește, se apropie mereu, atunci totul devine rațional din punct de vedere uman.

Nu mi-am putut da seama exact cât de prezentă e această idee, subînțeleasă, de speranță, în spectacolul vostru. Poate că pentru voi, românii, e o problemă să echivalați venirea rușilor cu apropierea speranței!

Mai am o observație legată de identitatea lui Kittel, atunci când are discuția cu Kruk deghizat fiind într-un personaj shakespearean. În original el apare având identitatea unui „intelectual german”, Dr. Paul...

□ Victor Frunză a preferat o ipoteză histrionică date fiind „antecedentele” de actor pe care, frecvent, le invocă Kittel.

■ În spectacolul vostru se potrivește perfect, pentru că el vine din spațiul petrecerii, de pe scenă. Soluția m-a surprins, desigur, dar e minunată, perfect coerentă. Eu am insistat în a-l prezenta pe Kittel ca pe Dr. Paul, „un intelectual german”, pentru că acest tip este foarte semnificativ pentru spectatorii germani: acești „intelectuali” pe care-i poți întâlni azi în orașele germane, în campusuri, în universități sunt aceiași care, în anii '40, fuseseră naziști. Și-au schimbat doar uniforma, atât. În spectacolul meu de la Bremen, în final, după ce împușcă întreaga trupă de actori, înainte de a părăsi teatrul Kittel își scoate uniforma, își pune ochelarii, îmbracă haina civilă a Doctorului Paul și când îl vede viu pe Șrulik, singurul supraviețuitor, e prea târziu ca să-l mai împuște, pentru că el nu mai e Kittel, e deja Dr. Paul. În Germania era foarte important să „funcționeze” această imagine...

□ ...care n-ar fi avut, probabil, același ecou la noi.

■ Mi-a plăcut mult soluția finalului, Kittel și oamenii lui stând în sală și urmărind spectacolul de pe scenă. O idee excelentă, clară, dar și ambiguă, pentru că devenim astfel și noi, spectatorii, o parte din spectacolul pe care Kittel îl privește din sală, suntem incluși în lumea ghetoului...

O ultimă remarcă privește personajul Hayei. În spectacolul vostru ea primește cărticica roșie de la Kruk (militantul socialist, n.n.) înaintea petrecerii, luând decizia de a fugi la partizanii sovietici; la petrecere participă obligată de împrejurări. În concepția mea, participarea la petrecere a celor din ghetou nu are nici o nuanță de „colaboraționism”. Am vrut să arăt că, pe atunci, cu excepția nevoii de cooperare cu ocupanții pentru a-ți asigura supraviețuirea fizică, linia de demarcație ce despărțea această nevoie elementară de „colaboraționism” era foarte subțire și că ea putea fi încălcată foarte ușor. Probabil știți mai bine decât mine – pentru că ați trăit ani de zile sub un regim comunist – că, de îndată ce servești puterea, poți avea oarece beneficii materiale. În ghetou toți sunt înfometați, lipsesc cele mai elementare mijloace de subzistență: apare dintr-o dată șansa de a mânca pe săturate. Am vrut să arăt că, în această situație, toată lumea uită de sine, cooperează cu ocupanții (chiar și Haya, care se „produce” benevol cu un cântec la această petrecere) și că acest lucru este ticălos, ar trebui să fie urât. Pentru mine, în desfășurarea dramei, petrecerea reprezintă momentul în care toți sunt pe punctul de a deveni colaboraționiști cu adevărat! Ceea ce îi trezește e vestea pe care le-o dă Kittel în legătură cu lagărul de la Oșmene, obligându-i să înțeleagă că vor trebui să-și asume omorîrea propriilor lor frați. Cred că asta trebuie să fie scena cea mai „deranjantă” din piesă... Iar Haya, care se sărută și flirtează de-adevăratelea cu Kittel, i se oferă chiar, fiind aproape gata să colaboreze cu el – și noi trebuie să simțim cât de periculoasă e coruperea ei –, se „trezește” și ea doar la șocul

veștii despre lagărul din Oșmene; atunci fugă la partizani, trupa de actori, „acoperindu-i” fuga, devine sinucigașă și urmează restul...

Spectacolul vostru mi s-a părut plin de forță, în esență, exploatând niște semnificații pe care nu credeam că piesa mea le-ar oferi.

Am admirat foarte multe momente: de exemplu, „parada modei” organizată de Weiskopf, scenă la care am început să râd ca un nebun, era atât de superb comică – o adevărată comedie grotescă – în situația aceea teribilă. După părerea mea, momentul îi conținea personajului Weiskopf un plus de interes. Remarcabil sarcasmul, deloc naiv, cu care el comentează „stilul” de modă pe care e obligat să-l creeze! Un moment foarte puternic al spectacolului!

Haya e minunată. Mi s-a părut că Maia are o forță extraordinară pe care o transmite personajului.

Gens – minunat și el. Atât de sobru și de cool, și totuși... O adevărată enigmă. Mi-a plăcut mult dialogul lui cu Kruk, în care nu încearcă deloc să se autojustifice moral. „Într-un fel – spune el – nu-mi pasă de morală.” Nu există soluții morale atunci când ai de ales între două rele și oricum vei alege răul. De ce să pretinzi că ai un punct de vedere moral, atunci când așa ceva nu poate exista?! E un personaj dilematic și simți cum actorul, Mircea Diaconu, îl interpretează cu o durere reală, nu încearcă să trișeze nici un moment. El chiar are mult caracter și frumusețe în felul în care își apără personajul. În concepția mea, Gens e un tip cu o anume noblete sufletească pe care Diaconu reușește s-o realizeze aproape fără să facă nimic, doar fiind acolo.

□ Unde, în lume, s-a jucat Ghetou?


■ Premiera absolută a avut loc la Haifa, în 1984. O lună mai târziu, piesa a fost pusă în scenă la Berlin, de către Peter Zadek, apoi în mai multe orașe din Germania: Köln, Düsseldorf... Eu însumi am regizat-o la Essen și Bremen. Apoi s-a jucat în Franța, la Paris, la Reims. În 1986 s-a pus în scenă la Los Angeles, în 1989 la Londra (la Royal National Theatre), la New York, la teatrul „Circle in the Square”, de către același regizor care o făcuse inițial la Haifa, dar aici n-a fost un spectacol bun, a fost o montare ratată.

□ Din punctul de vedere al publicului, unde a fost primirea cea mai călduroasă? Presupun că ați văzut toate versiunile scenice.

■ Desigur. Cred că receptarea spectacolului la București a fost asemănătoare cu aceea din Germania, de la Berlin, și cu aceea de la Londra. De altfel, cred că aceste trei versiuni ale piesei au fost cele mai bune până în prezent, din câte îmi dau seama. Sigur că fiecare spectacol e diferit de celelalte, dar reacția publicului de aici mi-a amintit foarte mult de tipul de receptare pe care piesa a avut-o la Berlin, unde, în seara premierei, publicul înnebunise după spectacol, pur și simplu nu se mai stăpâneau, șocul spectacolului fusese foarte puternic.

□ Ce credeți despre rolul și forța teatrului în ziua de azi, mai ales în spațiul nostru geografic? De ce credeți că teatrul este important azi?

■ În primul rând pentru că tot restul mi se pare total neimportant; televiziunea a devenit ceva complet stupid – nu știu care e situația aici, dar cred că e asemănătoare cu cea din Israel. Apăsând pe butoanele telecomenzii poți sări de la un post la altul, dar toate sunt la fel de ne semnificative, simți că televiziunea e cel mai „manipulat” mijloc de informare pentru că – nu trebuie s-o mai repet eu, au mai spus-o atâția alții – manipulează imagini cărora li se suprapun voci trucate; îți arată o imagine și îți spun altă poveste – de necrezut! Cât despre seriile de televiziune, din rațiuni de concurență probabil, s-au degradat cu timpul, au o valoare atât de joasă încât nu mai au



Scenă din *Ghetou* de Joshua Sobol la TNB, în regia lui Victor Ioan Frunză; în centru, Maia Morgenstern

nimic de a face cu cultura, cu spiritul și nici cu conștientizarea realității prezente. Cu cinematograful se întâmplă, într-un fel, același lucru: filmele sunt din ce în ce mai costisitoare, așa încât producătorii investesc doar în ceva ce le aduce bani, pentru a-și recupera investiția. Noțiunea de „întâlnire publică”, de „forum” în care oamenii se pot aduna pentru a dezbate probleme morale sau filosofice, nu mai există decât la teatru: acesta rămâne singurul loc unde poți aduna o comunitate de oameni și poți crea un cadru pentru discuții și pentru o experiență spirituală, urmată uneori, eventual, și de o dezbateră. Și asta, tocmai datorită sărăciei de mijloace a teatrului. Cred că ar trebui cu toții să ne întoarcem spre un fel de teatru sărac, sărac în valori de producție și bogat în valori ale spiritului. Am văzut ce se întâmplă cu teatrul atunci când energiile sale se concentrează spre valorile materiale, de producție – scenografie și efecte; el devine din nou gol, și acesta e un mare pericol.

Cred, deci, că teatrul este, poate, singura formă de artă, în zilele noastre, capabilă să-i scoată pe oameni din casele lor, să-i adune într-un loc de întâlnire publică, generând acest tip de forum. Aici ei sunt confrunțați cu problemele lor reale și nu „deșfățați” de cineva care vrea să-i flateze, în sensul filmului sau al televiziunii. Cred că există azi o diferență între arta-desfătare și arta-confruntare. Să te faci plăcut e foarte simplu: îi faci cuiva pe plac și acela e fericit. A te confrunta e cu totul altceva. Te confrunți întotdeauna cu îndoielile, cu ceea ce este greșit sau ambiguu, din punct de vedere moral, în

societate sau la nivel de indivizi. Cred că asta ar trebui să facă și asta poate să facă teatrul.

□ Credeți că teatrul poate oferi și soluții, poate da răspunsuri la întrebări?

■ Nu cred că teatrul poate fi atât de naiv încât să devină o universitate populară! Cred însă că, prin simplul fapt că îi face pe oameni să ia act de problemele lor, teatrul își îndeplinește misiunea. Nu sunt deloc original când afirm asta. Și nu doar determinându-i pe oameni să ia act de o problemă, ci impunându-o pe agenda publică. Dacă publicii o carte de răsunet, opinia publică poate să nu reacționeze, sau o face prin cronici și recenzii în ziare; la apariția unui poem, reacția publică e la nivelul: „Ai citit poemul? Da, l-am citit! Și ce părere ai? etc, etc.” Nici măcar filmul nu trezește același tip de reacții ca teatrul. Și mă întreb de ce! Pentru că, atunci când te duci la teatru, faci parte dintr-un public și sentimentul că ești acolo, împreună cu încă cinci sute de alți spectatori, urmărind împreună același lucru, înseamnă că acel lucru a fost conștientizat la nivel public și că, din acel moment, comunitatea nu-l mai poate ignora. De aceea teatrul a fost întotdeauna atât de important în comparație cu alte forme de expresie artistică. Și de aceea cred că, azi, el e mai important decât oricând.

30 octombrie 1993

Convorbire provocată și consemnată de ADRIANA POPESCU

Cui îi e frică de Alina Mungiu?

Editura „Unitext” a Uniunii Teatrale din România debutează sub un semn echivoc, dacă nu paradoxal, publicând o carte suprain titulată **Cea mai bună piesă românească a anului...**, ce a stârnit câtorva entuziasmul, iar altora, probabil mai mulți, revoltă și indignare. Ea cuprinde piesele premiate de UNITER în 1991 – **Angajare de clown** de Matei Vișniec, și în 1992 – **Evangheliștii** de Alina Mungiu, acest din urmă titlu constituind motivul unui scandal ce a mocnit pentru o vreme în anumite medii teatrale și ecleziastice, apoi s-a stins, și stins să nădăjduim că va rămâne pentru totdeauna. Nici cei înfuriați nu vor putea aduce argumente judecării estetice, literare, nici cei cu îngăduință n-ar face proba bunului-simț. Și nici chiar cei cu bun-simț n-ar fi de luat în serios, suspectați fiind – principal – că le scapă printre delicatele degete capodopera; evident, capodopera – energia de nestăvilat a nonconformismului și a spiritului iscoditor, contrariant. Dacă-mi creditați efortul de a nu mă situa în nici unul dintre grupurile de receptori pomenite mai sus, să-mi dați voie să enunț „soluția” mea de cititor, de la bun început: **Evangheliștii** de Alina Mungiu este cea mai penibilă piesă românească a anului 1992 și ocupă locul întâi în competiția pentru cea mai penibilă piesă românească a deceniului 10. Ei, chiar așa?

Alina Mungiu face cu siguranță parte din acea categorie de femei hiperinteligente, a căror luciditate, simț al observației, forță de speculație, agerime și versatilitate intelectuală se învecinează cu monstrozitatea sau cu prostia temperamentală a celor ce amestecă revelații surprinzătoare cu aberația. Un cronicar creștin, sau poate doar exaltat, de la revista clujeană „Renașterea” cataloghează **Evangheliștii** ca blasfemie, iar pe autoare o face nerușinată. Ce competență literară are cronicarul de la „Renașterea”? Probabil, nici una. Atunci să tacă, exegeții de specialitate au alte criterii, nu mai scăpăm odată de diletanții năbădăioși! În numele unei profesii pe care

și-o respectă cu sfințenie și în numele principiului estetic, al autonomiei estetice (de la Lovinescu citire, bineînțeles) pentru specialiști sfidarea moralei publice contează cel mai puțin. Faptul că Isus este un laș, înlocuit la sacrificiul pe cruce de către Barabas, pe care Pilat vroia cu orice preț să-l piardă, iar Iuda contribuie cu preasfântă credință la eliberarea Învățătorului său (înțelegeți acum minunea cu învierea); faptul că Isus este aproape un impotent (acum să nu credeți că, scriind aceste cuvinte, scuipt în sân de trei ori, piei Drace, e ca și cum m-aș spovedi domniilor voastre, cititorii revistei), dar și un senzual ce-și împlinește totuși iubirea lumească cu un alter-ego al păcătoasei Maria-Magdalena, Elena; faptul că Fecioara Maria – trebuie să aflăm – a fost o târfă (înțelegeți acum minunea zămislirii pruncului fără sămânța lui Iosif); faptul că cele patru Evanghelii au fost scrise la comandă, peste patru decenii de la „presupusa” răstignire, sub controlul unui fanatic, cu aspect de terorist gata să deturneze zborurile companiei Pan Am, Pavel (dar cine nu știe că Pavel a fost unul dintre cei mai intoleranți misionari?); faptul că Ioan, Luca Matei și Marcu sunt învățăcei năzdrăvani și insolenți ai unui înțelept sceptic, Cherintos, și autori ai scrierilor sfinte, ce amestecă realitatea povestită de Isus însuși cu propria lor fantezie și gustul pentru literatura de senzație (înțelegeți acum cum a fost cu vindecările, cu mersul de apă) ș. cl., toate acestea nu sunt altceva decât licențe „culturale”, ordonate logic, menite să slujească o temă gravă, gravă și de mare actualitate, care ne privește pe toți... Mistificarea istoriei! Sunt convins că autoarea nu este anticreștină, de altfel piesa nu este scrisă pentru a face propagandă anticreștină, e scrisă pentru acei oameni lucizi, capabili să discearnă și să-și apropie cu deplină înțelegere, fără exaltări parazitare și aculturale, sentimentul crunt al crimelor comise pentru a răstălmăci istoria. Afaceri cu sacralitatea se fac și s-au făcut, bișnițari ai divinității au fost dintotdeauna. E într-adevăr îngrozitor! Tema e atât de gravă încât... Vorbesc serios! Să ne gândim numai la epoca din care am ieșit acum puțină vreme, la siluirea istoriei noastre!

Cum procedează Alina Mungiu? Translează faptele sfinte dintr-un teritoriu al fabulosului într-unul al verosimilității. Nu e ușor, pentru a face așa ceva trebuie să probezi inteligență, astuție. Fie că discipolii greului Cherintos inventează, fie că aceiași reconstituie împreună cu Povestitorul – Isus

secvențe petrecute în culisele evenimentelor sacre, prin decupajul teatrului în teatru, totul se organizează într-o paradigmă logică, rezonabilă, posibilă, atee, complet eliberată de orice insinuare dogmatică. Sacrul se lasă sufocat, invadează vulgaritatea și mizerabilia. Dar nu asta este important. Procedeul, în sine, este o ineptie. A miza pe prestigiul unei teme intrate, și prin educația cea mai sumară, în memoria culturală a tuturor, dar cu intenția de a-i dinamita toate resorturile constitutive, transformând literatura într-un joc al tuturor combinațiilor posibile, în pofida prejudecăților necesare, e o rețetă sigură de eșec literar. Afară doar de gestul radical negator, fatalmente dependent, la rândul-i, de aceeași memorie pe care încearcă s-o pulverizeze, după exemplul avangardei istorice. Dar Alina Mungiu rămâne fidelă moral însemnului creștin, cel puțin așa încearcă să „mărturisească”, adăugând în finalul piesei, cu totul artificial, un pasaj fabulos, minunat, menit să-i atenueze, totuși, cititorului întristat, deznădejdea unei credințe generate de șarlatanie și terorism politic, și să facă din Isus o victimă a unor interese ce nu s-au ridicat la înălțimea învățăturilor Lui: „... fața de masă începe să se miște, Isus se ridică și iese. Merge perfect normal, doar că pumnalul îi iese dintre umeri. Se duce la Elena și o ia în brațe, așezându-se. ISUS: Nu te teme! Astă seară vei fi cu mine în Rai!”. Deci autoarea renunță la motivațiile mitice, sacre ale poveștii, ocultând nucleul primordial de semnificații culturale, și montează o tramă nouă cu aceleași personaje, dar în direcția altor semnificații, a altei ideologii. Rămâne ca forțat finalul în doi peri, gest pripit ce încearcă să salveze ceva din miezul autentic al temei. La ce bun?

Sunt câteva modalități de a trata literar mari motive mitice, religioase, legendare. Se pot repovesti într-o formă nouă; se poate continua firul epic din punctul în care el a fost isprăvit inițial; se poate continua aventura unor personaje secundare, a onora lăsate în umbră, cărora scriitorul le oferă șansa de a-și spori revelația culturală; se poate frânge succesiunea epică într-un punct nevralgic pe care scriitorul îl resimte ca atare, schimbând din acel moment desfășurarea inițială a faptelor și orientându-le către o țintă ipotetică. Se pot schimba perspectivele, naratorii etc. Dar, fie că este vorba despre o reconstituire



NOTĂ: Redacția amintește că opiniile exprimate, ca și modul de formulare a acestora, aparțin în întregime autorilor.

dintr-un unghi străin, fie că se împlinește „partitura” către un deznodământ ulterior celui originar, fie că se fabulează pornindu-se pe o ramificație a arborelui epic, este obligatorie păstrarea convenției pe care universul arhaic o impune. Chiar demitizând, nu e permisă evadarea din teritoriul mitic, decât în cazul parodiei. Detestabilă este și tentativa „variațiunilor” literare de a colora psihologic și chiar psihaletic valorile tramei mitice. Ea nu are dimensiune exegetică, rămâne să bucure ca o anecdotă trivială, așa-cum numai pe un colecționar de mărunțișuri îl poate bucura iluzia perversă de a fi pătruns intimitatea materiei. Mai este activă funcțiunea culturală a unei literaturi care, rescriind, să spunem, balada **Meșterului Manole**, m-ar sili să văd limitele verosimilității, să înțeleg, de exemplu, că Manole era de fapt un afemeiat și un bețiv și că el s-a aruncat de pe acoperișul bisericii pentru că se-mbătase cu o țuică de prune pe care i-o adusesse un meșter tocmai din Sighetul Marmăției?...Că mănăstirea se surpa pentru că Manole nu calculase bine nu știu ca unghi de rezistență și folosea argila proastă, iar după ce Ana a adus de-ale gurii Manole s-a îmbătat și a urlat la ea: Femeie, dacă-mi mai aduci brânză de-asta stricată de la Aproz, îți ard o scatoalcă de te lipesc de zid? Și meșterii s-au amuzat de ideea asta cu lipitul de zid și până au isprăvit lucrarea au tot glumit... Că Manole era heterosexual și că Bogumil... Concluzia e limpede, tema e gravă: mistificarea istoriei. Iată cum, plecând de la Manole, dar și de la Isus, putem „medita” chiar asupra destinului nostru din ultimii 50 de ani, manipulați, păguboși, trași pe sfoară!

Evangheliștii trebuia montată la Teatrul Național din București, dar mulți dintre actorii cărora li se încredinșase lectura au refuzat să joace și proiectul a rămas oarecum în suspensie. Nu e ușor să pătrunzi afectiv un astfel de eseu dramatizat, pe o temă atât de gravă... Dar, cui îi e frică de Alina Mungiu? Nu știu dacă piesa este neapărat o **blasfemie** scrisă cu **nerușinare**, cum se anunța în „Renașterea”, dar dacă într-adevăr este, atunci știu că avem de-a face cu o blasfemie, o nerușinare scrisă prost. Textul bate rigid o cadență, replicile sună dogit, fals, nedramatic, aspru și afon. Scriitura este într-un totuș ridicolă, piesa dezvoltă un discurs sclerosat, didactic, segmentat cu forța în dialog, impregnant de enunțuri și explicitări, de grosolanii precum aceste replici: „ELENA: Ascultă, n-ai văzut... IOAN: Sst! Tocmai îl împerechez pe Dumnezeu cu o fecioară măritată. ELENA: A, scuză-mă!”. Sau cea a lui Cherintos,

referitoare la Isus: „IOAN: Cred că postește de multă vreme, maestre... CHERINTOS: Cred că dintotdeauna. Să te ferească zeii câtă poftă a adunat într-însul... leși afară!”. Isus „e un amant cu totul incapabil, dar un om fascinant...”, „are o profunzime spectaculoasă” etc., etc. Un text zaharisit savant și găunos, expozitiv, rostit de roboți: „Veșniciei în derădere cele mai sfinte aspecte ale credinței”, „În afară de ceea ce este pe masa voastră, nu percepeți nimic”. Împărțită pe replici, teza Alinei Mungiu pare că e o joacă între copii: „PAVEL:... De asta am nevoie de cărți... Pentru că tot mai mulți oameni care nu știu nimic despre Isus vin în secta noastră, și eu nu am timp să le povestesc tuturor ce și cum a fost. Când cărțile acestea vor fi copiate și vor începe să circule, învățătura mea se va întinde...”. Imediat Cherintos îi va răspunde: „Păcatul și moartea sunt de o mie de ori preferabile unei convenții supreme”. Elena are și ea rolul ei: „Nu suntem sensibile la abstract în aceeași măsură cu bărbații noștri...”. Dacă ar fi să continui, aș copia trei sferturi din piesă. Trebuie să accept, însă, că piesa este exemplar scrisă gramatical: nu se aude vocea nici unui personaj, numai vocea inteligentă a autoarei, dizertațiunea, logica perfectă, paradoxurile surprinzătoare, ineptiile. E normal, femeile hiperinteligente stăpânesc foarte bine gramatica, e o pasiune a lor, de unde și astfel de construcții cristaline: „ce să mai discutăm pe Heraclit?“, „am ucis învățăcei ai lui Isus“, „în nici o provincie romană nu va crede nimeni că autoritățile dau popoarelor asemenea drept!“. Ioana Pârăulescu vorbește în „România literară” despre un șir savuros de replici în **Evangheliștii**. Și mie mi se pare că există o savoare a textului și un umor infuz, care răzbate uneori la suprafață astfel: „Dacă o rezolvați și pe asta, maestre, apoi eu...”; „Nu am ce discuta cu voi. N-aveți nimic comic și gata”. Sau, pe neașteptate: „Mă, da' bleg mai ești”. Țin să reproduc și un scurt pasaj care, voluntar sau nu, este de un comic într-adevăr savuros: „ELENA: Ne-am iubit, ajunge. Te-am iubit pentru că erai grav și trist. Dar nu știi să iubești. ISUS (*speriat*): Nu știu să iubesc, eu! CHERINTOS: Lasă, nu se face, Elena! ELENA: De ce? Lasă-l să știe...”.

Cui îi e frică de Alina Mungiu?

SEBASTIAN-VLAD POPA

P.S. Despre piesa **Angajare de clovn**, într-adevăr cea mai bună piesă a anului 1991, voi scrie cu prilejul – sper cât mai apropiat – al editării unei antologii a pieselor lui Matei Vișniec.

Noi în lume

Spre sfârșitul stagiunii trecute, Yannis Veakis a montat la Teatrul Național din Atena John Gabriel Borkman de Henrik Ibsen. Regizorul a semnat, totodată, și scenografia. Ecourile stărnite de spectacol în presa elenă au fost, în majoritate, favorabile. Iată câteva dintre ele: „Delectare artistică și emoție umanizantă – aceste două caracteristici esențiale ale dramei ibseniene ni se revelează din plin în montarea cu Borkman pe scena centrală a Teatrului Național. (...) Un spectacol de forță și spiritualitate cu o piesă care îl face pe om mai uman” (S.I. Artemaki, „Imerisia”, 8 mai 1993); „Yannis Veakis a desenat un superb spațiu, un alb imens, îngheț și agonie a solitudinii...” (Kostas Georgusopoulos, „Ta Nea”, 17 mai 1993); „Yannis Veakis (...) este un om de teatru cu experiență și credință în elementul primordial al teatrului: textul. A respectat cuvântul înalt și plin de substanță al lui Ibsen...” (Nestoras Matsas, „Estia”, 5 mai 1993). Reproducem o imagine din spectacol pe coperta a III-a a revistei.

Într-unul din numerele precedente ale revistei, Petre Bokor relatează, într-o corespondență specială din Canada, despre succesul obținut de Teatrul Phoenix din Edmonton cu Pădurea nebună (Mad Forest) de Caryl Churchill, piesă inspirată de revoluția română din decembrie '89. Cu acest spectacol, trupa și-a adjudecat și șapte dintre cele opt premii „Sterling” pentru teatru ce se decernează anual.

Angajare de clovn de Matei Vișniec pare a fi, la ora actuală, cea mai jucată piesă românească nu numai în România, ci și în Europa. Textul s-a numărat printre cele dintâi montate în actuala stagiune de Teatrul Municipal din Konstanz, al cărui director, Rainer Mennicken, a fost unul dintre organizatorii primei ediții (1992) a festivalului „Bonner Biennale” unde piesa lui Vișniec, prezentată de Teatrul Levant, și-a făcut debutul în Germania. Spectacolul, regizat de Carlos Trafic, s-a bucurat de o foarte entuziastă primire. „Publicul a recepționat mesajul și l-a contrasemnat prin strigăte de „bravo””, scrie Maria Schorpp în „Südkurier” din 20 octombrie 1993. Despre montarea pariziană a piesei veți putea citi o corespondență specială în numărul viitor al revistei.

TEATRUL DIN SĂRINDAR, la 80 de ani

Teatrul a fost construit în toamna anului 1913 de către un șansonetist pripășit pe la noi, D. Argent, care deschide, în localul de pe Sărindar, un soi de cafe-concert, dându-i numele „Alhambra” și având grijă să aducă în spectacole nume strălucitoare ale genului, fie că erau cântăreți, dansatori sau trapeziști.

Cu timpul, soarta așezământului trece în mâinile actorului Niculescu Buzău, care alcătuiește o trupă de revistă, multe din textele jucate fiind semnate de V. Eftimiu sau A. De Hertz.

Din toamna anului 1926, de astă dată sub directoratul lui Ion Iancovescu, teatrul din Sărindar își continuă activitatea sub numele de Teatrul „Fantasio”. Printre piesele prezentate, Adriana cu orice preț de Louis Verneuil, în

„Alhambra” se va numi, pentru scurtă vreme, Teatrul „Leonard”. Următoarele premiere, lipsite de prezența lui, n-au mai avut succes; întregul trust al lui Sică Alexandrescu se va prăbuși, conducătorul va da faliment. Dar, ca și gloriosul său înaintaș Costache Caragiale, Sică Alexandrescu va mai avea un cuvânt greu de spus în teatrul românesc din deceniile următoare.

Teatrul din Sărindar este din nou preluat de Ion Iancovescu, sub firma „Fantasio”, dar, în condițiile crizei economice din vara lui 1929, afluența publicului scade progresiv și, în așteptarea unor vremuri mai bune, Iancovescu se retrage de la conducerea teatrului. În sala din Sărindar, din nou sub firma „Alhambra”, ia ființă Teatrul de Revistă și Comedii Muzicale, gen ce începe să fie îndrăgit de public. Conducerea teatrului o au N. Vlădoianu și N. Constantinescu, de partea muzicală răspunzând marele compozitor de mai târziu Ion Vasilescu. Stagiune după stagiune se prezintă spectacole gustate de public, cupletele sau scenetele adaptându-se „din mers” evenimentelor curente. Din trupă făceau parte, printre alții, V. Toneanu, N. Roman, Ion Manu, Ion Talianu, Mia Apostolescu, Aurel Munteanu, Elena Zamora, iar melodiile lansate atunci mai sunt fredonate și azi.

O dată cu deschiderea stagiunii 1936/1937, teatrul muzical își mută sediul și inimosul actor Ionel Țăranu transformă sala, dându-i un aspect modern, eliminând de pe pereți stucaturile și cârligele trapeziștilor, rămase dinaintea războiului. Împreună cu alți actori entuziaști, el dă spectatorilor bucureșteni atât un lăcaș de cultură, cât și o serie de spectacole remarcabile.

Începând din toamna anului 1939, Maria Filotti colaborează la conducerea teatrului din Sărindar cu Tudor Mușatescu, care scrie prologul pentru deschiderea stagiunii în stilul său caracteristic: „Teatrulețul ăsta care-și trage astăzi prima brazdă/ Pentru un drum ce vrea să fie perspectivă și hotar/ Îl vedeți cât e de mare: o machetă mai «măreată»,/ Scena o să apară îndată... cât o tavă de dulceată,/ C-o batistă faci cortina, dintr-un jocăc – un decor/ E, mă rog, ca buzunarul: mic, mic, mic, da-ncăpător”.

Trupa se mărește în fiecare an, primind în distribuțiile spectacolelor tineri actori ca Radu Beligan, Mircea Șeptilici, Ninetta Gusti, Marcel Anghelescu. Deceniul de conducere a mării actrițe Maria Filotti, până în 1950, este caracterizat de un repertoriu echilibrat, în acest interval de timp jucându-se și peste 20 de lucrări românești.

Vânzătorii de ziare alergau în susul Sărindarului, cu foile proaspăt tipărite, anunțând cu strigăte evenimentele zilei. Printre ele, crearea unui nou teatru bucureștean: Studioul Actorului de Film „C. Nottara”.

Sala de spectacole nu arăta așa cum o vedem astăzi. Era orientată invers, iar balconul se prelungea, în potcoavă, până la o treime din sală. Spațiul scenei era foarte redus, fără culise, avea pod de scenă și un gong rămas de cine știe când, cu un sunet grav, mândria tuturor regizorilor tehnici ce s-au perindat pe aici. Foaierul, cu balcon de jur-împrejur, se termina cu casa de bilete, iar în podeaua acestei camere înguste ieșea o scară metalică, scară pe care am văzut-o, pe vremea studenției mele, pe Maria Filotti, cum urca, în costumul bătrânei Mamouret, să se informeze: „Ce faci, dragă, mai vinzi ceva sau încep?”.

Așadar, o dată cu naționalizarea teatrelor, în 1950, scena Sărindarului devine Studioul Actorului de Film, trupa fiind formată din actori ai Teatrului Național și ai fostului Teatru Odeon. În acești ani debutează sau se impun aici



Victor Rebengiuc și George Constantin în Tango de Slawomir Mrożek la Teatrul Mic (regia: Radu Penciulescu)

care este invitată să joace Elvira Popescu. Succesele înregistrate în această perioadă îl fac pe Tudor Arghezi să noteze: „Calitatea esențială a bardului de atitudini și încercări care-i Puiu Iancovescu consistă în a covârși sistematic pe autor”.

Un an mai târziu, contractul pentru sala din Sărindar este preluat de actrița Dida Solomon Calimachi, dar, după câteva luni, teatrul este nevoit să-și închidă porțile.

În acest timp, în capitală ia ființă primul trust teatral, condus de Sică Alexandrescu, care intră în posesia a trei contracte, printre care și acela al Teatrului „Alhambra” din Sărindar. În decembrie 1927, el montează pe această scenă prima comedie muzicală, Lampagiul de seară de D. N. Kirițescu. Urmează Fritz de Robert Stoltz, cu mare afluență de public, care vine să admire pe cântărețul Leonard, dar și pe Elena Zamora, Gheorghe Timică, Tantzî Cutava și alții.

Prințul operetei, grav bolnav, părăsește definitiv scena „lăsând în urmă – cum spunea Victor Eftimiu – un vis al serilor bucureștene, un acord romantic, vrăjind adolescența însetată de poezie a vremii”. Teatrul

Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Ionescu Gion, Iurie Darie, Emanoil Petruț, alături de consacrații Titus Lapteș, Ion Lucian, Neamțu-Ottonel, N. Tomazoglu.

Trecuseră cinci ani de la înființarea teatrului. Nu se juca prea mult, actorii fiind ocupați cu filmările, dar spectacolele se bucurau de succes. Într-o seară, după terminarea reprezentației, au fost de ajuns 20 de minute ca limbi de foc ce veneau dinspre podul scenei să cuprindă aproape toată sala. Un capitol al teatrului din Sărindar se încheiase; rămăneau, între zidurile afumate, doar amintirile actorilor.

De reconstrucție s-a ocupat Liviu Ciulei. Om de teatru, el s-a străduit să găsească soluții ingenioase pentru ca noul local să răspundă cerințelor moderne. Lângă constructor, în orele libere, tot personalul teatrului a muncit impresionant.

Prin unificarea cu fostul Teatru al Tineretului, sălii din Sărindar i se modifică profilul, devenind pentru scurt timp Teatrul de Tineret și Copii, ca apoi să se transforme din nou și, din 1964, să poarte firma TEATRUL MIC.

Sunt incluși în colectiv valoroșii actori Olga Tudorache, Doina Tuțescu, Florin Vasiliu, Vasile Nițulescu. Este numit director al teatrului Radu Penciucescu care, în doi ani de activitate, va duce scena Sărindarului în fruntea mișcării

teatrale. Se montează spectacolul Caragiale-Ionescu, apoi Jocul ielelor, Richard al II-lea, Baltagul.

Câteva stagioni cu schimbări rapide de directori aduc teatrul într-o zonă mai cenușie; unele spectacole se impun totuși: *Prețul și După cadere* de Arthur Miller, *Stâlpii societății*, *Matca* sau *Profesiunea doamnei Warren*.

La începutul stagiunii 1977/1978 preia ștafeta conducerii Dinu Săraru. El beneficiază și de transferul în acest teatru a două vedete, Valeria Seciu și Ștefan Iordache, actori care vor înmulți pilaștrii ce susțin bolta artistică a instituției. Directoratul de 12 ani al scriitorului Dinu Săraru, cea mai „lungă” conducere a acestei scene, s-a axat preponderent asupra calității repertoriului și a spectacolelor. Piese, cu câteva excepții, au avut o valoare certă sau au constituit bune pretexte de spectacol. Au fost atrași spre această scenă dramaturgi ca Romulus Guga, D. R. Popescu, Paul Everac, Ecaterina Oproiu. În ceea ce privește spectacolele, directorul a avut șansa unei trupe de actori, regizori și scenografi excelenți. Prezența la pupitrul regizoral a Cătălinei Buzoianu a însemnat un veritabil câștig pentru teatru, iar mai tinerii regizori Silviu Purcărete și Cristian Hadjiculea au avut posibilitatea să-și facă ucenicia cu succes. S-au impus noi nume de actori – Dan Condurache, Gh. Visu, Dinu Manolache, Mihai Dinval –, care s-au alăturat mai vechilor capete de afiș Leopoldina Bălanuță, Tatiana Iekel, Mitică Popescu, Nicolae Pomoje.

În timp ce simulatoarele de pe acoperișul clădirii încă mai răpăiau, în timp ce se bănuia că în podul teatrului ar fi baricadați teroriști, jos, în culise, se pregătea schimbarea conducerii. După multe frământări, cu solicitanți și solicitați pentru scaunul directorial, la începutul anului 1990 este așezat în funcția de conducător al Teatrului Mic poetul Romulus Vulpescu, care-și mută însă destul de repede sacul promisiunilor în căruța Senatului, lăsându-i locul regizorului Alexa Visarion. Noul director încearcă să umple golul de spectacole cu câteva piese aduse de la sala Teatrului Foarte Mic, iar în paralel se repetă piese noi, care văd lumina rampei într-o ritmicitate promițătoare. Așa se face că afișul anului 1992 cuprinde titluri ca *Mătrăguna*, *Regăsire*, *Elisabeta*, din *întâmplare o femeie*.

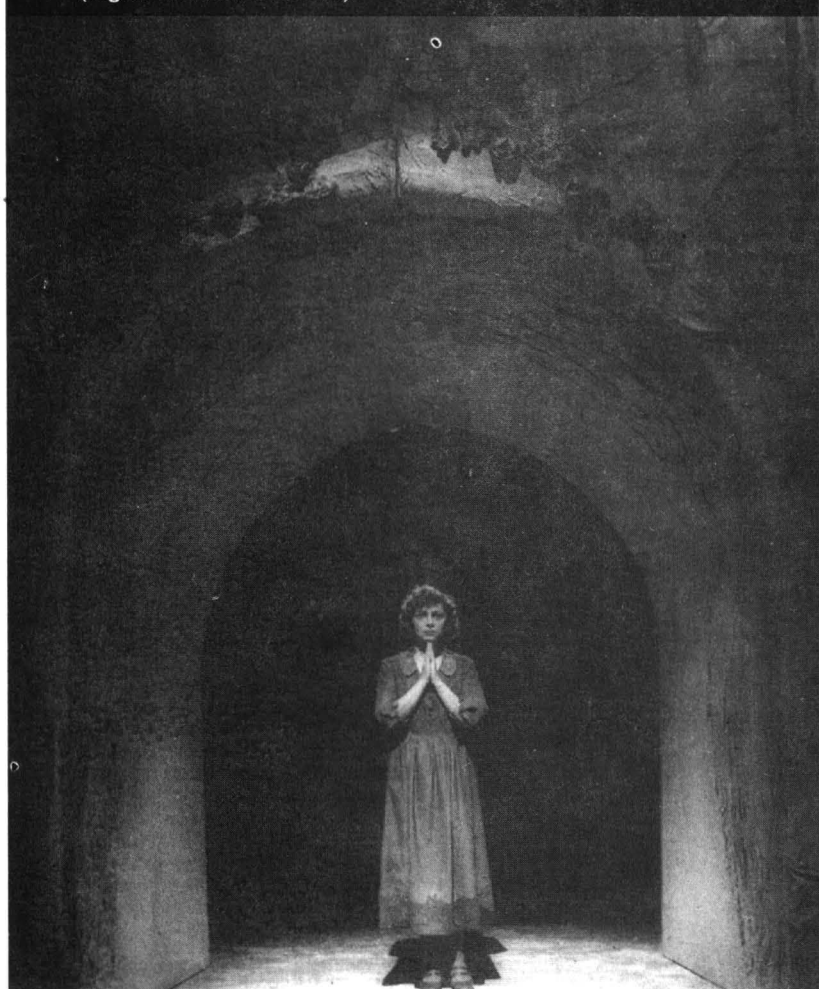
Directoratul lui Alexa Visarion se încheie în primăvara anului 1992, soarta teatrului trecând în mâinile regizorului Dan Micu. Acesta, cel puțin până la ora scrierii rândurilor de față, își orientează activitatea în două direcții: lansarea piesei românești și aducerea pe scena din Sărindar a marilor valori din dramaturgia universală.

Teatrul Mic a devenit din ce în ce mai familiar publicului bucureștean. Sala nu mai este „o machetă mai măreață”, dar e totuși neîncăpătoare pentru credincioșii săi spectatori.

80 de ani! Teatrul din Sărindar ne amintește de spectacole valoroase, de actori care au făcut legătura dintre epoca noastră și vremurile ce ni se par foarte îndepărtate, dar care au deschis calea marilor realizări de astăzi.

CONST. DINESCU

Valeria Seciu în *Să îmbrăcăm pe cei goi* de Pirandello la Teatrul Mic (regia: Cătălina Buzoianu)





Gina Patrichi

Am stat lângă ea la spectacolul O dimineată pierdută când, după prima operație care îi impusese repaos vocal, Leopoldina Bălanuță o înlocuise în rolul Ivonei. Era un rol foarte greu, pe care nu-l repetase niciodată: acela de spectator al propriei

MOARTEA UNUI ARTIST

posterității, care avea alt chip și alte intonații decât cele la care ea muncise cu atâta abnegație timp de un an de zile. Era un rol pe care l-a interpretat cu eleganța și precizia care o caracterizau în tot ce făcea. Pentru că Gina Patrichi a fost elegantă și când juca în picioarele goale Mița Baston în neuitatul D'ale carnavalului, montat de Lucian Pintilie. Era eleganța creată de patima covârșitoare cu care căuta adevărul, adevărul care se potrivește și e expresiv pe scenă. „Pe la 20 de ani eram eu însămi, mi se părea că nimic nu e mai important pe lume decât să joci teatru, să te arăți. Jucam cu o dezinvoltură nebună fără să elaborez, aveam sensibilitate și temperament și mi se părea că am totul. Dar actorul este o construcție, o construcție deliberată” – explica ea odată. Construcția asta se desăvârșea o dată cu rolurile multe, dintre care, din păcate, prea puține importante: a jucat Shakespeare târziu – dar cu câtă strălucire – și, tânjind în secret după partiturile consacrate, a înnobilit, dându-le un sens superior, melodrame pe care le reechilibra în folosul adevărului, trecând în subsidiar lacrimile autocompătimirii.

Avea un fei foarte bărbătesc de a-și concepe feminitatea care a fost tema ei principală ca actriță și ca om. O feminitate inteligentă, însetată de reciprocitate, de

acele sentimente care să corespundă tensiunii pe care o impunea, refuzând tot ce era calduș, mediocru, suficient.

„Pentru mine scena nu este viață, sunt două lucruri diferite. Adevărurile de pe scenă sunt adevăruri de viață la puterea «n». Mulți actori joacă adevărurile neînsemnate și banale direct, firesc, neinteresată de acel mare adevăr, de lucrul acela neobișnuit pe care în viață nu-l trăiești, de fapt, niciodată. Am orgoliul meseriei mele: trimit unele momente până la paroxism, până la stările pe care faptele echilibrate le trăiesc doar în vis”. Feiul cum stăpânea aceste momente de paroxism a constituit probabil marca ei unică, sursa neobișnuită el autorității pe care i-o recunoșteau și cei care nu o iubeau. Prezența Ginell Patrichi introducea ordine pe scenă și în viață, așa cum strălucirea pietrelor prețioase ridiculizează gabionurile.

A jucat mult și ar fi meritat să joace și mai mult. Ceea ce ar fi putut ea să fie o să facă alte actrițe. Așa e regula și Gina Patrichi și-a însușit-o în ultimii ani fără revolte patetice și inutile. Demnitatea cu care și-a purtat destinul provoca invidia oamenilor sănătoși. Piesa în care persoana Gina Patrichi – sinceră, vitală, feminină, talentată – juca rolul actriței Gina Patrichi

George Constantin

Multe și deplin adevărate s-au spus despre generația lor, mai ales despre cei a căror viață sub reflectoare a fost trecută efigiei și amintirii – Amza Pellea, Constantin Răuțchi, Silvia Popovici, Gheorghe Cozorici, Gina Patrichi, azi George Constantin.

I s-a spus „generația de aur”, în emoția și sinceritatea clipei aniversare. Dar cum de vreo câțiva ani ne despărțim de corifeii ei, ca un blestem, când au atins vârsta regalității creatoare, emblema turnată în metal prețios a unei generații insulare spune prea puțin. Marii actori ridicați în anii 1955–1956 trebuie așezați în raza istoriei teatrului românesc, numiți în descendența tipologilor actoricești care au edificat clasicismul scenei naționale într-un veac și jumătate.

Să spunem doar, la acest ceas amar al despărțirii, că George Constantin străbătea cu fabuloasa lui prezență scenică un însemnat spațiu spiritual din basmul teatrului. Forța telurică a înfățișărilor sale, vibrația clocotitoare a replicii, timbrul profund bărbătesc dominând situații și oameni, poezia tragică a robusteții fizice convertită în pătimășă dorință de apropiere și comunicare erau la el caracteristicile unei popularități și personalități cu totul speciale. Așteptat întâlnirea cu personajul lui George Constantin în reculegerea care precede un ritual. Trăsmitea, în cea mai săvîrită cuprindere, misterul teatrului. Se mărturisea un actor lucid și disciplinat, stăpînit de crâncene emoții, de teama că nu se identifică cu personajul, că nu-l simte, că-l sărăcește în umanitatea lui, nedescoperindu-i dominantele, contrastele, netezimile, asprimile. Se compara, în

lucrul său, cu un pictor, mereu combinând culorile. La rampă, personajul era deplin individualizat. Acest actor pe care, în veacul artei sale, l-am așezat alături de Vasile Leonescu, Constantin Radovici, Ion Sârbu, Gheorghe Ciprian, a trecut toate examenele repertoriului clasic și contemporan.

Întâlnirile cu partituri shakespeareane, Regele Lear, Timon din Atena, Prospero din Furtuna erau vitale pentru universul

sensibilităților și dilemelor sale. Shakespeare e, doar, potrivit inspiratei vorbe a lui Victor Eftimiu, al doilea creator de oameni după Dumnezeu.

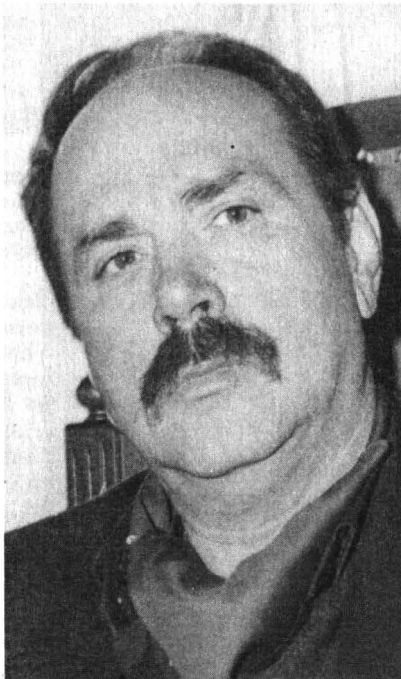
Dar proba decisivă pentru clasicul actor a fost repertoriul rus, în care forța telurică și lirismul tragic de care aminteam, gîngășia unui suflet tumultuos până la incandescență s-au concretizat în creații memorabile – Unchiul Vania, Dmîtri și Feodor Karamazov, Porfir din Crimă și pedeapsă, Lopahin în Livada de vișini, eroii lui Maxim Gorki din Barbarii, Cei din urmă, Vassa Jeleznova. Asfințitul aristocratic al unei lumi în care reveria și speculația filozofică, înstrăinarea și obsesiile ruinătoare au fost puse în seama misterului sufletului slav, au avut în George Constantin un mare poet al naturii omenești.

La aceeași combustie afectivă și cu aceeași profundă înțelegere a creat actorul personajele lui Camil Petrescu, Pietro Gralia din Act venețian, dar mai ales pe Sinești din Jocul ielelor, concentrat până la metal ar fi spus Arghezi, un joc al nuanțelor, al stărilor abisale, al ferocității gândirii, care poate duce logica până la crimă, ni l-au arătat drept ceea ce a fost: un aristocrat al spiritului, un exeget ideal al tipologilor umane.

Doar câteva chipuri dintr-o impresionantă galerie, în 38 de ani de sacerdoțiu.

Pe 3 mai ar fi împlinit 61 de ani. Ne-a părăsit în Săptămâna mare, când, spune o țărancă din uitata piesă a lui Mihail Săulescu, Săptămâna luminată, „... vămile văzduhului sunt închise și nu se mai judecă... Numai raiul e deschis tuturor. Sfântul Petre nu mai stă de pază la porți și toți intră înăuntru”. Să ne mîngălem ființa trecătoare cu această veche credință românească.

IONUȚ NICULESCU

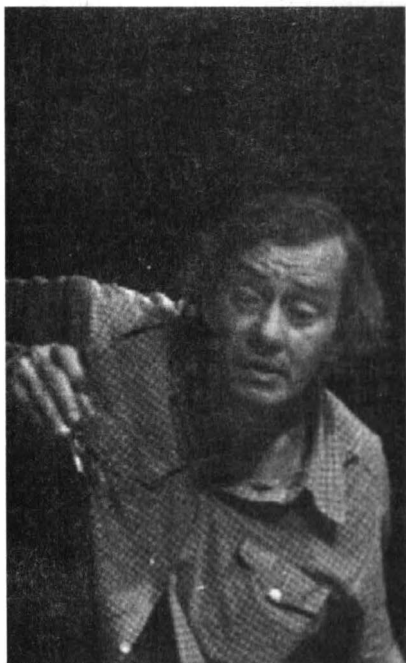


Florin Măcelaru

Teatrul Tineretului Piatra Neamț anunță încetarea din viață, la data de 2 februarie 1994, a celui ce a fost unul dintre actorii săi de excepție, **FLORIN MĂCELARU**.

Născut la 24 februarie 1944 la Brașov, a absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale” din București în anul 1965, clasa profesor Ion Finteșteanu. Și-a început cariera artistică la Teatrul Tineretului. Cu excepția anilor 1971–1974, perioadă în care a fost angajat la Teatrul Național din Timișoara, Florin Măcelaru a slujit cu enorm talent, cu profesionalism și abnegație scena teatrului din Piatra Neamț.

Din nenumăratele roluri cărora le-a dat viață din a sa viață, rămân prezente în amintirea celor ce l-au admirat – dar și a celor care au jucat alături de el – **Lingstrand** din *Femeia mării* de H. Ibsen, **Michael** din *Arden din Kent*, **Radu** din *Afară-i vopsit gardu' înăuntru-i leopardu'* de Alecu Popovici, **Cellino** din *Act venețian* de C. Petrescu, **Britannicus** din *Britannicus* de J. Racine, **Rembrandt** din *Geamandura* de T. Mușatescu, **Paris** din *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare.



A fost dorit și apreciat de cel mai important regizori al scenei românești: **Moni Ghelerter**, **Andrei Șerban**, **Ion Cojar**, **Dinu Cernescu**, **Cornel Todea**, **Alexandru Tocilescu**, **Victor Ioan Frunză**, **Silviu Purcărete**, **Alexandru Dabija**, **Emil Mandric**, **Cătălina Buzoianu**, **Nicolae Scarlat**.

În ultimele sale roluri, **Bruno** din *Bine, mamă*, dar și povestesc în actul doi ce se întâmplă în actul întâi de **Matei Vișniec**, **Profesorul** din *Opereta* de W. Gombrowicz, **Block** din *Procesul* de St. Berkoff după **Kafka** și **Ben** din *Chelnerul mut* de H. Pinter, **Florin Măcelaru** ne-a înfiorat mai profund ca oricând – în pofida ori chiar din pricina nemiloasei boli care îi măcina deja existența.

Într-o lume plină de patimi, **Pufi Măcelaru** a fost **EXCEPȚIA**. El a fost cinstea, talentul și bunătatea la superlativ.

A slujit întotdeauna Teatrul, niciodată pe sine.

Dumnezeu să-l odihnească!

TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ



Marietta Rareș

După premiera din 12 octombrie 1915 a feeiei *Trandafirii roșii* de **Zaharia Bârsan**, „două Mariette”, eleve de conservator dramatic, **Bârsan** și **Ionescu**, s-au fotografiat în rolurile pajilor de la curtea împăratului (**C. Nottara**, profesorul lor). Va mai trece timp până când actrițele vor apărea pe afișe cu numele consacării – **Marietta Sadova** și **Marietta Rareș**...

Nici marea regizoare, nici ferme-cătoarea ingenuă și cochetă n-au fost răsplătite, în istoriografia noastră, măcar printr-un articol care să ofere datele esențiale ale biografiei lor artistice. Zbuciumatului destin al celei dintâi, excesiva modestie a celei de-a doua nu pot scuza pagina albă.

Marietta Rareș, născută în București, la 30 martie 1897, se pare că a debutat la 17 ani, pe scena Companiei **Marioara Voiculescu** – **Bulandra**, în 1914, într-o comedie de **Sacha Guitry**. De teatrul soților **Bulandra** sunt legate împlinirile ei și tipul scenic aplaudat: tână fragilă, când visătoare, când feminină și provocatoare, totdeauna luminoasă, tandră, de neuitat (anii 1919–1925, 1932–1938). A fost **Ketty**, alături de **Tony Bulandra**, în *Heidelbergul* de altădată (1918), partenera **Luciei Sturdza** în *Sapho*, o subretă afurisită în *Avarul* (când debuta la București **Gh. Calboreanu** în mărunțul rol **Anselm** – 1922), dar și **Maria Antonovna** din *Revizorul*, cu **V. Maximilian** în *Hlestakov*...

O fotografie de program ne-o înfățișează alături de **Ion Iancovescu** și **G. Timică**, răsând cu poftă între cei doi bărbați care schițează un zâmbet enigmatic. Grup actoricesc expresiv pentru repertoriul teatrelor lui **Iancovescu**, cu eternul triumphi conjugal, cu farsele în cascadă și replica ascuțită „în lumea bună”. Triumful dramaturgiei de salon, fie că scena se numește **Teatrul Mic** (1925–1927) sau **Fantasio** (1927–1930); sunt anii când **Marietta Rareș** apare la rampă într-o puzderie de întrupări colorate, hazoase, uitate o dată cu trecerea lumii care le-a inspirat.

Un popas în teatrul **Mariettei Ventura** (1931–1932), angajamente în trupe de vară, în fine, doi ani la **Teatrul Național** (1939–1941). În regia lui **Fernando de Cruciatti** se reprezintă *Stăpânul casei* de **Carlo Goldoni** (traducere de **Al. Marcu**). Aici, actrița îndreptățește convingerea regizorului **Val Mugur**, exprimată într-un program de spectacol: „Când o văd pe **Marietta Rareș** în viață, mă gândesc la jocul ei în teatru. Când o văd pe scenă, o găsesc în viață”. I-au fost parteneri **Ion Finteșteanu**, **Natașa Alexandra**, **Victoria Mierlescu**.

La deplina maturitate, răsfățata repertoriului lejer, cu iz de metropolă occidentală, arată cât de temeinic e rostul ei sub reflectoare. E angajata **Dinei Cocea** la **Teatrul Nostru** (1944–1947), un teatru de artă al vremii, ținut cu eforturi inimaginabile. **Shakespeare**, **O'Neill**, **Jean Anouilh**... Mai ales **Maria**, din *Noaptea regilor*, în care **Dina Cocea** este **Olivia**, iar **Jules Cazaban**, **Malvolio**.

O singură stagiune, 1947–1948, în a doua companie de la **Teatrul Odeon** (studioul „**C. Nottara**” de azi), condus de **Marietta Sadova**, unde se afirmă arhitectul și actorul **Liviu Ciulei**. Înconjurată de **Clody Bertholia**, **Dan Nasta**, **N. Tomazoglu**, **Sadova**, **Ciulei**, **Corina Constantinescu**, **Dem Savu** etc., **Marietta Rareș** se impune și în roluri de compoziție (Cei din urmă de **M. Gorki**, Îmi amintesc de mama de **John van Drutten**), în acest ultim, întârziat „laborator de creație” al teatrului românesc interbelic, neviatic de pegra politici.

Din ordinul lui **Iosif Chișinevschi**, **Odeonului** i se deschide proces public (marea **Alice Voinescu** conferențiasă – în primăvara lui 1948! – despre „libertatea creației”) și actorii sunt „vârșați” la teatrele de stat, disciplinar. **Marietta Rareș** ajunge la **Municipal**, sub reala ocrotire a „patroanei” de altădată, **Lucia Sturdza Bulandra**. Va interpreta cu pasiune roluri episodice, puternic individualizate prin studiu și har. Apare în *Pescărușul chehivian*, regia **Marietta Sadova**, în care **Nelly Sterian** e **Arkadina**, **Clody Bertholia** **Zarecinaia**, iar **Liviu Ciulei**, **Trepiev**.

Película a eternizat-o în rolul **Bătrânei** din capodopera filmului nostru, *Moara cu noroc* (1956), regia **Victor Iliu**.

La 35 de ani după pensionare, ultima „lovitură de teatru” din viața ei: pe 31 ianuarie 1994, **UNITER** îi decernează premiul pentru întreaga activitate. Actrița se va stinge peste câteva zile, cu această târzie, dar meritată mulțumire în suflet.

A trăit succesul durabil, în peste patru decenii de carieră, dar... Același **Val Mugur** observase cu finețe, încă din 1944: „A avut totuși un nenoroc **Marietta Rareș** în teatru. A exclus vulgaritatea prin temperament și din punctul acesta de vedere, a fost una din cele mai fără noroc actrițe la noi. Trebuie felicitată pentru acest avantaj de stil”.

IONUȚ NICULESCU



toto: arhiva „Noul Cinema“

O actriță excepțională: Isabelle Huppert

Virginia Woolf a început să scrie **Orlando** în 1927. Romanul, subintitulat „o biografie“, este povestea pasionantă a unui personaj mai întâi bărbat, apoi femeie, care traversează trei secole, acumulează experiențe erotice sau artistice și sfârșește singur, din ce în ce mai singur. **Orlando** este un fals roman istoric – deși începe evocând fastul curții elisabetane și alte tablouri de epocă unde fantezia poetică a autoarei depășește cu mult orice ambiție documentară; **Orlando** este mai degrabă o pastişă, o imensă farsă poetică, străbătută în subteran de angoasele ce o vor conduce pe autoare la impasul final. Virginia Woolf se sinucide în 1941. Anecdotele literare precizează că **Orlando** a fost inspirat de Vita Sackville-West, o scriitoare aristocrată cu care Virginia Woolf a avut o legătură intimă. **Orlando** este mai întâi bărbat, apoi devine femeie, fără să înceteze niciodată de a iubi femeile, ca în prima sa ipostază. Virginia Woolf nu vorbește deloc despre homosexualitatea feminină, ea preferă să vorbească despre condiția androgină a personajului, despre prezența concomitentă a tendințelor feminine și masculine. Subiectul, delicat și jenant încă în anii '20, este abordat, cu tactul persoanelor bine educate, pe un ton ironic, elegant; ca o stare de vis sau ca un delir, unde subiectele, deghizate în fabule simbolice, sunt atacate în treacăt, ca o glumă de salon obosită. Androginul apare însă ca unul dintre chipurile permanente ale unei nostalgii perceptibile în mai toate paginile autoarei: dorița de a putea suprima suferința unei personalități sfâșiate de contradicții. Androginul reprezintă unitatea pierdută, sau starea paradisiacă unde diferențele de sex nu mai au sens. Căutarea de sine a personajului, a autoarei, capătă însă brusc un ton patetic, de neîmpăcat. „Am fugit după fericire vreme de trei secole și nu am găsit-o, exclamă Orlando, am fugit după glorie și gloria mi s-a strecurat printre degete, dragostea nu am cunoscut-o; moartea este singura soluție“ (în traducerea franceză: „la mort est la meilleure“).

Vara aceasta, pe ecranele pariziene am văzut, difuzat cu discreție, în câteva săli pentru filme experimentale din Cartierul Latin, filmul unei tinere regizoare engleze, Sally Potter, inspirat de același roman al Virginiei Woolf. Comparația este utilă, dincolo de orice considerații generale despre diferențele dintre narațiunea scenică și cea cinematografică, subiect foarte la modă printre specialiști în ultima vreme. Ceea ce mi s-a impus însă ca o evidență a fost faptul că atât filmul tinerei regizoare engleze, de o exuberanță barocă, de un lirism copleșitor, cât și spectacolul lui Bob Wilson, de o frumusețe rece, perfectă a formelor, sunt două căutări paralele, diferite, **de imagini, de soluții estetice** în primul rând. Delirul verbal al romancierii engleze devine ornament strălucitor, perfect stăpânit la Sally Potter –

sau căutare austeră, dar de o frumusețe tot atât de strălucitoare în spectacolul lui Bob Wilson.

Dar să revenim la spectacolul de la Odéon: teatrul lui Bob Wilson este o lume aparte, cu ritmul său încrămășat, halucinant, unde actorii evoluează ca niște somnambuli, unde luminile, sunetele, adesea mecanice sau înregistrate, sunt tot atât de importante, dacă nu chiar mai importante decât textul, povestea însăși. Aventura rămâne aceea a formelor, a sunetelor și a culorilor, ca un vis pe care-l rememorezi pe un ecran imaginar și a cărui viteză devine din ce în ce mai lentă, mai obsedantă, ca un mesaj al sferelor de cristal. Ritmul se poate întrerupe brusc, un efect derizoriu rupe firul emoției sau al iluziei. Universul lui Bob Wilson este un univers suprarealist, o coregrafie a formelor de o perfecțiune mecanică, o partitură sonoră unică, țesută de voci umane și sunete instrumentale perfect coordonate. Iată de ce adaptarea scenică după **Orlando** – un lung monolog – cred că este textul cel mai dens pe care l-am auzit vreodată într-un spectacol de Bob Wilson: este o lectură în același timp austeră și extraordinar de bogată. O bogăție însă a imaginilor, a frumuseții formale și mai puțin a emoției. **Orlando** rămâne un superb exercițiu, la suprafață, care încântă, ne farmecă, ne plictisește pe alocuri, dar nu ne mișcă nici un moment. În ciuda unei performanțe actoricești remarcabile: Isabelle Huppert, în rolul titular, cunoscută mai ales ca actriță de film (a lucrat cu Pialat, Godard sau Chabrol). Este fără îndoială o mare vedetă și, mai ales, spre deosebire de Isabelle Adjani, de exemplu, este un anti-star. Isabelle Huppert aparține unei adevărate dinastii de actori, e o persoană cultivată, inteligentă și care lucrează enorm. De cinci ani a început să joace teatru: de fiecare dată și-a asumat mari riscuri, dar de fiecare dată publicul a avut plăcerea și surpriza să recunoască o mare actriță. A început cu o elegantă apariție într-o nostalgică **Lună la țară** de Turgheniev. A urmat apoi **Măsură pentru măsură**, montată de Peter Zadek; în fine anul trecut, pe scena Operei de la Bastilia, rolul Jeannei d'Arc în oratoriul **Ioana pe rug** de Claudel și Honegger. Bob Wilson a montat de altfel **Orlando** mai întâi la Berlin, cu Jutta Lampe, cunoscută actriță germană.

Isabelle Huppert a creat versiunea franceză a rolului. Personalitatea actriței e diferită și, bineînțeles, putem vorbi de o nouă premieră cu această ocazie. Isabelle Huppert e singură în scenă vreme de două ore. Un monolog imens, intens, pe care actrița îl străbate ca pe un tunel epuizant și unde singurii ei parteneri rămân lumina, sunetele, câteva accesorii de decor, un arbore imens, suspendat pe scena goală, ce apare din când în când și dispare aspirat de timp ca o coloană de lumină, un manechin care poartă o rochie neagră de epocă, la fel ca o regină decapitată... și cam atât. În rest, lumina sculpează spațiul, decupează cadre sau deschideri, delimitează timpul și ține prizonier personajul, devenit ireal până la transparență. Actrița e redusă adesea la o voce, în direct sau înregistrată, efectele devin pur tehnice, vocea se transformă, coboară cu gravitate, se amuză ca un clinchet de clopoței sau scâncește ca un animal speriat, cuvintele se pierd, rămân silabele, sunetele. Suntem în lumea metamorfozelor, a visului sau a coșmarului transfigurat. Din punct de vedere vizual, câteva costume, integrate în jocul aparențelor și al transformărilor, sugerează traversarea tumultuoasă a secolelor, schimbarea totală de sex. Mișcările sunt lente, ca o coregrafie fantomatică și sofisticată, și amintesc tehnica teatrului japonez No.

În contextul actual al spectacolelor pariziene, **Orlando** pe scena Teatrului Europei – Odéon reprezintă însă, în ciuda unor rezerve neesențiale, un moment de mare frumusețe plastică, aproape ca un mesaj extraterestru binevenit și odihnitor.

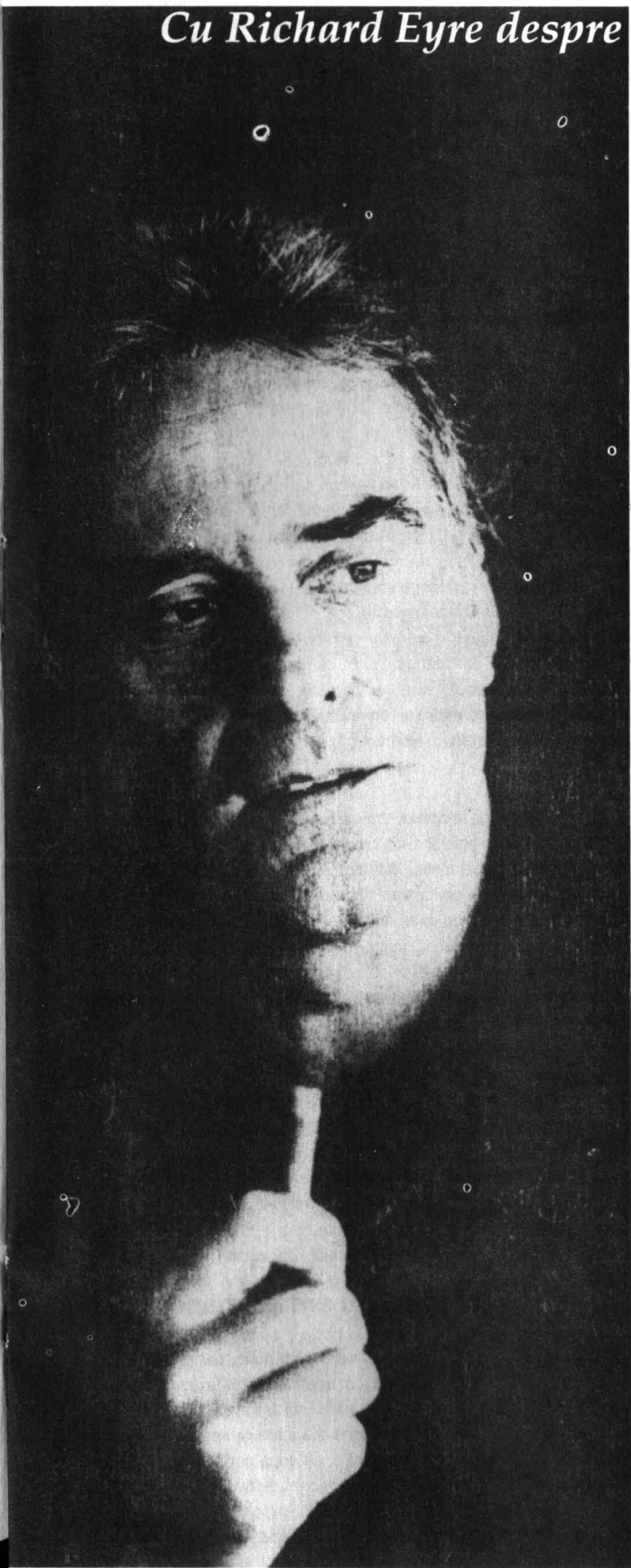
Cu Richard Eyre despre teatru, într-un compartiment de tren

La sfârșitul lunii ianuarie, răspunzând invitației prietenului său, Ion Caramitru, de a fi prezent și a înmâna Ginei Patrichi Premiul de Excelență la Gala Premiilor Uniter, dl Richard Eyre a venit în România de la New York, cu o scurtă oprire la Londra; vizita în România nu a fost câtuși de puțin o scurtă vacanță, dimpotrivă, a avut un program foarte încărcat: sosire la București, **Antigona** la Teatrul Bulandra, a doua zi a plecat cu trenul la Craiova, seara a văzut **Titus Andronicus** la Naționalul craiovean, dimineața devreme s-a întors la București și a participat alături de Silviu Purcărete la dezbaterile pe tema căutării identității prin teatru (moderator, Marian Popescu), seara – Gala Premiilor Uniter. Profitând de ocazia drumului la Craiova, i-am solicitat d-lui Eyre un interviu. Din lipsă de spațiu tipografic, am ales varianta suprimării întrebărilor, pentru a putea reda mai multe dintre răspunsurile sale; astfel încât ceea ce urmează nu reprezintă un interviu propriu-zis, ci mai degrabă fragmente dintr-un monolog, unele dintre aceste răspunsuri putând fi regăsite (într-o formă mai elaborată, dar la fel de sinceră și de directă) în recent apăruta sa carte **Utopia and Other Places** (Utopia și alte locuri).

La ora actuală, în Marea Britanie teatrul se află într-o criză parțial economică (întrucât guvernul nu mai este la fel de generos ca în anii trecuți în ceea ce privește artele) și parțial artistică – pentru că în teatrele din provincie există din ce în ce mai puține lucruri de calitate, din ce în ce mai puține posibilități de a le crea și a le produce. E deci foarte probabil ca în viitorul imediat să vedem multe teatre regionale închizându-se pentru următorii trei-patru ani. E greu de spus dacă această decizie e luată din motive de strategie financiară sau pentru că producțiile aceluia teatru nu mai corespund standardelor valorice ale momentului. Acum, dacă aplici criteriul valoric, al excelenței, poți spune liniștit: „Teatrul ăsta nu produce nimic bun, deci trebuie închis” – și așa și este. Atâta doar că situația trebuie privită pe termen lung, iar efectele trebuie calculate tot așa. Și atunci observi că, deși producțiile unui anumit teatru sunt proaste, acela este singurul teatru din regiune, deci e extrem de important să-l ții în viață. În concluzie, cred că problema se datorează doar parțial lipsei de bani, o altă cauză constituind-o existența unor companii-gigant la Londra: Teatrul Național și Royal Shakespeare Company, care sunt extrem de mari și care atrag și folosesc cea mai mare parte a resurselor disponibile, atât din punct de vedere financiar cât și ca talent. Spun asta pentru că cei mai buni actori, regizori, scenografi și dramaturgi sunt „absorbiți” de centru; această situație reflectă fidel, la o scară mai mică, situația statului britanic însuși: totul e foarte centralizat și există chiar tendința „refugierii” talentelor la Londra, astfel încât aceasta devine simultan capitala financiară, teatrală și, până la un punct, chiar industrială. Acest lucru dăunează profund teatrului, pentru că inventivitatea și energia creatoare se concentrează într-un singur punct, în loc să fie răspândite în întreaga țară.

Shakespeare – un mort convenabil

Din octombrie până acum am montat trei piese noi, toate despre Marea Britanie: una despre biserică, una despre lege și una despre stat și politică – o trilogie a lui David Hare. În prezent, se joacă zece piese noi, toate de autori contemporani (la Teatrul Național din Londra – n.n.). Nu poți niciodată să anticipezi atunci când lucrezi cu autori în viață; eu cred că este responsabilitatea unui Teatru Național să arate ce este nou, să revigoreze teatrul – dacă nu ai nimic nou înseamnă că





avem de-a face cu o cultură moartă. Aici cred că intervine un pericol foarte, foarte mare: cel de a relua în mod constant clasicii, folosindu-i ca mijloc de a vorbi despre actualitate, despre ziua de azi. Asta se datorează într-o oarecare măsură ego-ului regizorului – poate că unii regizori se simt bine ca **singuri** autori și nu vor să împartă cu nimeni altcineva responsabilitatea și laurii procesului de creație. Atunci ei iau textul cuiva care a murit de suficient de mult timp încât să nu mai poată cauza necazuri sau dificultăți – un mort „convenabil”: Shakespeare, de exemplu; ei fac, practic, absolut orice vor din Shakespeare, refac textul tăind de-aici, adăugând dincolo, devin practic singurii autori ai evenimentului. Uneori se întâmplă să rezulte un spectacol foarte interesant. Cred însă că e destul de periculos – pentru că teatrul are nevoie de o permanentă înnoire, de un flux de energie și imaginație; iar stilul trebuie să urmeze linia conținutului. Cei care furnizează conținutul sunt scriitorii, astfel încât teatrul care pune în centrul atenției nu autorul, nu piesa, nu actorii, ci regizorul, se află în pericolul de a se autodistrage.

La Teatrul Național din Londra se întâmplă în permanență ceva: organizăm dezbateri publice pe diferite teme – oamenii pot întreba orice vor să afle; turiștii vizitează interiorul teatrului – un teatru nu înseamnă numai scena și sala de spectacole; în holuri există tot timpul artă în cele mai diverse forme – de exemplu, muzică. Și ceea ce este cel mai important: noi nu închidem niciodată, teatrul nu are vacanță. Este datoria unui Teatrul Național să nu aibă timp morți – să fie permanent activ și viu.

Un Teatru Național trebuie să susțină nu numai ceea ce este în mod tradițional acceptat ca bun, ci mai ales să sprijine dezvoltarea noilor talente: în definitiv e vorba de asumarea unor riscuri artistice.

Ca notă generală, aș spune că în Marea Britanie tinerii sunt atrași de spectacolele foarte vizuale și care se adresează în mai mare măsură ochiului decât minții. Acum, de exemplu, jucăm o piesă americană din anii '20, cu o punere în scenă foarte șocantă și foarte vizuală – tinerii sunt atrași de senzațional, iar acesta este un eveniment de senzație. Cred că teatrul trebuie să devină din ce în ce mai mult un **EVENIMENT** pentru spectatorii de orice vârstă.

Scriitorii au ideile lor și nu le poți dicta ce să scrie. Nu-i poți spune unui dramaturg: „Vreau o piesă despre situația economică a României, scrie-o!”. Trebuie să stai de vorbă cu el, să-l încurajezi, să-l convingi și apoi să aștepti să vină el la tine să-ți spună: „Am scris piesa asta, e despre un țăran care se mută la oraș”. Trebuie să pornești de la particular și încet-încet să te îndrepti spre general; asta e valabil probabil pentru toate artele.

În ceea ce privește colaborarea mea cu David Hare, ea a început acum 25 de ani, astfel încât a devenit o simbioză; vine la multe repetiții și, când eu le vorbesc actorilor, el intervine – adresându-se fie mie, fie lor; oricum, vorbim la sfârșitul fiecărei zile de lucru. Important este că fiecare înțelege rolul celuilalt. Și așa și trebuie să fie teatrul: colaborare între scriitor, regizor, actori și scenograf. Și, deloc în ultimul rând, public. Neapărat și public, el este cheia. Fără colaborarea spectatorilor, teatrul e complet lipsit de sens: e ca o bicicletă fără roți. De aceea nu pot să înțeleg cum de există teatre neinteresate de relația cu publicul.

În România, de exemplu, venitul rezultat din vânzarea biletelor este de maximum 15% – deci un teatru poate „ trăi ” liniștit și fără să placă publicului. În Marea Britanie orice teatru se duce de răpă dacă nu-și câștigă un public. Depindem de ceea ce face plăcere publicului. Sigur,

depinde și din ce punct de vedere privești lucrurile. Pe de o parte, poți spune că îți **formezi** tu publicul, pe de alta poți considera că responsabilitatea ta este să-l **servești**. Uneori conducem publicul, alteori îl urmărim, dar tot timpul trebuie să existe un dialog implicit, o relație cu publicul. Fără asta, teatrul devine inert, preocupat numai de sine însuși, introspectiv și, în loc să vorbească spectatorilor, caută să-și facă plăcere lui însuși. E un monolog, nu un dialog.

Îmi este greu să vorbesc despre situația teatrului românesc pentru că nu știu suficient de multe despre el și ar fi impertinent din partea mea să dau sfaturi. Aș spune totuși că factorul economic va duce inevitabil la o apropiere mai mare între public și oamenii care fac teatru, pentru că nivelul subvențiilor nu va mai fi atât de mare.

Spre deosebire de teatrul polonez, maghiar sau ceho-slovac, teatrul românesc are o tradiție foarte puternică, ceea ce nu se poate spune și despre cinematografia românească în comparație cu aceea ceho-slovacă sau poloneză. Cred că există o serie de explicații istorice, mă refer la existența unui număr de scriitori români, în special la Caragiale, care au creat un centru solid pentru teatrul românesc; apoi, Bucureștiul a fost un oraș foarte cosmopolit până la ultimul război, foarte influențat de Franța și de Italia – a împrumutat ceva din tradițiile teatrale ale acestor țări; pe urmă, în perioada stalinistă și pe vremea lui Ceaușescu, teatrul a devenit unica modalitate de exprimare decentă: prin paralelisme, prin alegorie, prin parabolă. Toate aceste elemente însumate, la care se adaugă faptul că limba română este (cred eu) foarte potrivită teatrului – este foarte muzicală, foarte expresivă – conferă în mod firesc teatrului românesc o marcă aparte, duc la un mod specific de a face teatru în România.

Cu siguranță că succesul teatrului românesc în Marea Britanie se datorează talentului actorilor, ca și regiei. Dar lucrurile pot fi explicate și altfel: principala caracteristică a teatrului este aceea că este **uman**, are proprietăți umane, se desfășoară la o scară umană. Din acest punct de vedere, teatrul se opune categoric cinematografului și oricărui alt mijloc de comunicare, pentru că te pune în permanență în fața realității concrete a unor oameni vii, în carne și oase, care respiră. Deci când vrei un spectacol, în orice limbă ar fi el, răspunzi – deopotrivă rațional și afectiv, din instinct – unor calități omenești, care au cumva, dincolo de cuvânt, un fel de a se transmite în sine. Uneori, când vezi un spectacol într-o limbă pe care n-o înțelegi, îl percepi senzitiv ca pe un val de căldură și răspunzi calităților umane pe care le degajă. Spre exemplu, așară eu n-am înțeles nici măcar un cuvânt din piesa pe care am văzut-o (**Antigona**, la Teatrul Bulandra, **n.n.**), deși știam povestea; astfel încât, deși nu înțelegeam ce spuneau, am reacționat, le-am răspuns lui Caramitru și fetei care a jucat rolul Ismenei – tocmai datorită acestor calități umane care sunt nelipsite dintr-o interpretare valoroasă; e greu să le descrii, să „pui degetul pe ele”, dar există.

Un artist prost nu are ce mânca

Sistemul trupelor de teatru fixe are și părți bune, dar și părți (multe) rele. Este, desigur, foarte bine că aveți continuitate, că oamenii lucrează împreună în mod constant, că există un ansamblu. Pe de altă parte, aceasta poate atrage după sine stagnare și apatie, iar acestea sunt inamici ai artei; arta funcționează și ea după principiile pieței libere. Altfel spus, artistul e până la urmă condiționat de talentul lui. Dacă nu e suficient de bun, nu are ce mânca. Cred că e lipsită de sens acordarea unei false protecții unei persoane care își dovedește lipsa de valoare. În artele de spectacol e mai dificil decât în cazul altor arte, întrucât ai



foto: Neil Libert

Scenă din Regele Lear de Shakespeare la Royal National Theatre din Londra (regia: Deborah Warner)

nevoie de subvenții ca să menții instituția. Dar un teatru în care regizorii și actorii au un confortabil sentiment al siguranței și nu simt nevoia să-și verifice neîntrerupt capacitatea, un astfel de teatru este expus pericolului de a muri.

Anul trecut, Teatrul Național din Londra a întreprins turnee în Statele Unite, în Germania, în Spania, în Ungaria... cam asta e tot; cu spectacole diferite. Unul dintre motivele care permit trupelor românești să facă atât de multe turnee internaționale este acela că este foarte ieftin pentru teatrele din străinătate să invite teatre românești, dar nu și britanice, germane sau italiene; cei mai „scumpi” sunt germanii – costă imens de mult să aduci o trupă germană, deși nu sunt extraordinar de buni. Teatrul românesc este atât de ieftin din pricina economiei românești, care nu permite o plată corespunzătoare valorii în teatru, și atunci e firesc ca niște sume mici pentru cei din străinătate să pară convenabile, chiar foarte mari uneori, pentru cei de aici.

Trebuie să existe un element de plăcere în orice artă: ea apelează deopotrivă la simțuri și la gândire. Urăsc folosirea educației ca mijloc de justificare a artei. E un mod utilitar de a vedea arta, ca și cum arta ar avea nevoie de scuze, de justificări – „arta educă, de aceea e bună”. Pentru mine arta e un mod de a da sens lumii. Ceea ce face arta este să pună laolaltă gânduri, impresii și sentimente despre lume și să le ordoneze. De aceea, cred, este arta atât de valoroasă: pentru că este singurul mijloc pe care îl avem de a impune haosului o ordine, mai ales într-o perioadă de agnosticism.

Există la ora actuală în Marea Britanie o oarecare tendință spre expresionism. Poate și o tendință de a căuta noi modalități de exprimare în teatru, noi forme de teatru, din pricina absenței unui conținut nou. Oamenii sunt într-o încercătură din ce în ce mai mare

când trebuie să definească lumea în care trăiesc și cred că-și găsesc refugiul în diverse forme de expresie mai degrabă decât în diferite conținuturi de idei; astfel încât am putea spune că există o obsesie a stilului. Cred că același lucru se întâmplă și aici; poate tocmai de aceea piese ca **Richard III** (la Teatrul Odeon) și **Titus Andronicus** (la Naționalul craiovean) sunt experimente de stil. În orice caz, în Marea Britanie stilul prevalează asupra conținutului.

Cred că e un lucru extraordinar faptul că oamenii încep să înțeleagă că teatrul înseamnă numai și numai un singur lucru, și anume evenimentul care se petrece pe viu și reprezintă ceea ce se întâmplă între spectatori și actori în perioada de timp pe care o petrec împreună, într-o încăpere, pe întuneric. Și, cum am mai spus, timpul teatrului e timpul prezent. Și acesta este factorul esențial care permite desfășurarea evenimentului. Dacă încerci să faci același lucru la radio sau la televiziune, obții cu totul altceva: acel lucru aparține altui mediu, și cred că e o greșală să amesteci mijloace. Ani de zile am făcut filme pentru televiziune și le-am făcut astfel încât să se potrivească mijloacelor televiziunii; fiecare mijloc de comunicare are proprietăți caracteristice.

N-am de ales: trebuie să mă întorc într-o bună zi în România, i-am promis de mult prietenului meu, Ion Caramitru, că voi veni să regizez o piesă la Teatrul Bulandra – un teatru foarte bun. Am promis și mă voi ține de cuvânt.

Mulțumesc domnului Richard Eyre pentru amabilitatea de a-mi acorda acest interviu, în ciuda programului foarte încărcat și a oboselii, precum și domnului Ion Caramitru, pentru șansa pe care mi-a oferit-o de a-l cunoaște pe domnul Eyre.

CIPRIANA PETRE

„TEATRUL CA EXPRESIE A IDENTITĂȚII CULTURALE“

duplex România – Marea Britanie

Sala Amfiteatru a Naționalului bucureștean a găzduit pe 31 ianuarie 1994 o întâlnire între Richard Eyre, directorul Teatrului Național al Marii Britanii și Irlandei de Nord, și Silviu Purcărete, directorul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” din București. Avându-l ca moderator pe criticul Marian Popescu, discuția purtată pe tema „Teatrul ca expresie a identității culturale” a reprezentat o continuare a dezbaterilor inițiate de UNITER în perioada celei de a treia ediții a Festivalului „Caragiale” și, totodată, un binevenit preambul la Gala premiilor UNITER, care a ambiționat sincronizarea evenimentelor vieții teatrale românești cu pulsul mișcării internaționale și prin invitarea unor marcante personalități teatrale europene.

Dialogul a configurat similitudini și diferențieri de situații și opinii, atingând inevitabilă problemă a banilor (teatrul britanic este subvenționat într-o mai mică proporție decât cel românesc!) și pe cea a nevoii imperioase de sprijin din partea statului. Argumentația în acest sens s-a constituit într-un spectacol ad-hoc de idei și principii pe care cei doi oameni de teatru l-au oferit auditoriului (format în majoritate din studenți ai facultăților de artă din capitală), acceptând invitația de a explica ce îi definește în relația cu lumea în care trăiesc și creează. Ambii interlocutori au convenit să evite retorica unei înfruntări în genul fotbalistilor care joacă fiecare „pentru țara lui”.

Silviu Purcărete a reamintit că boala naționalismului este unul dintre cele mai periculoase lucruri, iar Richard Eyre a reafirmat că oricând ar fi mândru să se declare patriot dacă teatrul ar fi unanim recunoscut ca păstrător al valorilor spirituale ale unui popor. Teatrul britanic se nutrește dintr-o veche tradiție a observației sociale realiste, iar marile obsesii ale oricărui englez, deci – conform propriei declarații – și ale sale, sunt istoria și ierarhiile de clasă, imuabile precum în India. Referindu-se la montarea sa cu **Richard III**, prezentată și în turneul din România, Richard Eyre a arătat că și-a propus să lase piesa „să-i vorbească”, considerând-o un manual complex pentru un virtual tiran. Având experiența secolului XX cu ai săi Hitler și Stalin, a putut cu ușurință să dezvolte ipoteza unui tiran englez, bineînțeles uzând în expunerea scenică de un realism poetic.

Silviu Purcărete, rezumându-se doar la obsesiile românului care este el însuși, s-a declarat la rândul-i bântuit de demoni și fantome, bune și rele, susținând că a evitat totdeauna cu obstinație zona comentariului politic. În momentul de față, a arătat regizorul român, teatrul a ajuns o formă de exorcism, care nu se limitează la „blestemul național”, ci îl vizează și pe cel ce apasă umanitatea întreagă. Afirmând că teatrul nu are nici o datorie față de nici un alt tip de artă, fie chiar literatura, respectiv dramaturgia originală, Purcărete indică însăși expresia teatrală drept vehicul al spiritului, mai exact „duhului” național. Opțiunea pentru Shakespeare, atât în Anglia cât și în România, nu vizează originea autorului, ci valențele de actualitate, intrinseci operei, spectacolele putând demonstra că Shakespeare este și român, iar imaginea scenică fiind marca de stil a regizorului ce filtrează o anume moștenire culturală.

Richard Eyre a ținut să atragă atenția că teatrul britanic abia în ultimii zece ani a început să se emancipeze de hegemonia literară, textul nemaifiind privit ca sacrosanct, iar autoritatea regizorului sporind considerabil. Astăzi se manifestă chiar anumite tendințe de stopare a excesului de invenție imagistică. Părerea sa este însă că despre teatralitate se vorbește încă prea puțin. Așa-numitul „teatru vizual” fiind – după opinia sa – formula optimă a expresiei teatrale, interesul său pentru teatrul de pe alte meridiane, îndeosebi pentru teatrul românesc, pe care-l cunoaște de aproximativ 20 de ani, este explicabil.

Extrem de suspicios în materie de „manifeste” de orice natură, Richard Eyre a refuzat să formuleze un program al Teatrului Național londonez – atunci când, în 1988, i-a succedat lui Peter Hall, care îi urmasese la conducere lui Sir Laurence Olivier –, considerând că politica unui Teatru Național se face direct pe scenă și înglobează organic fiecare decizie legată de ce se lucrează, cu cine și cum se colaborează. Totul, sub auspiciile bunei-credințe și ale aspirației spre un teatru bun. Aceasta fiind singura obligație față de publicul fără de care teatrul nu există. Pentru că teatrul este un fenomen ce se manifestă doar la timpul prezent. Calitatea de „viu” este unanim recunoscută oriunde în lume.

Conștient că nici o montare nu poate oferi satisfacția unei lecturi individuale a

monologului lui Hamlet, de exemplu, Silviu Purcărete definește spectacolul nu ca pe o redare a unui text literar sau o reproducere a unei atitudini față de o piesă anume, ci ca pe o ciocnire între ipoteticul spirit al lui Shakespeare, spiritul creatorilor și spiritul spectatorilor. În această efervescență, enunțul textului literar este o simplă componentă.

Lansându-se într-o apreciere globală a realităților socio-politice actuale, Eyre a apreciat că România, după 50 de ani de severe constrângeri, timp în care s-a știut foarte bine încotro se merge, a ajuns să se lovească de pragul de sus, cunoscând apoi deruta inerentă. Paradoxal, actualmente și Marea Britanie se luptă cu o situație oarecum similară, căci astăzi i se spulberă toate certitudinile în materie de politică, morală, sex etc. De aceea, mai interesantă, acum, în teatrul englez este nu atât ideea pe care o prezintă, cât modalitatea în care o susține. Evident, există riscul unei degenerări, cum este cazul teatrului german, aflat în declin tocmai pentru că s-a arătat preocupat mai mult de formă decât de conținut.

În ceea ce privește dramaturgia originală, Richard Eyre este de părere că nu trebuie pierdut din vedere faptul că oricând un geniu se poate naște. Lăsând la o parte acele scrieri ce nu izbutesc să se detașeze de tracasările cotidiene minore și irelevante, trebuie totuși să li se acorde șanse și autorilor contemporani autohtoni. Drept care directorul de scenă londonez a montat o trilogie scrisă de David Hare, care întârziează dinamica trinității bisericești-lege-politică.

Convenind, cu umorul necesar, că ceea ce leagă actualmente Regatul Marii Britanii de România este starea de... confuzie, Silviu Purcărete a făcut o remarcă nu lipsită de adevăr: „Cu cât este deruta mai mare, cu atât sporește deliciul creației la omul de artă, iar identitatea sa culturală devine și mai importantă!”.

Certitudinea viabilității formulelor susținute de acești doi artiști este consfințită de faptul că atât Teatrul „Bulandra” din București cât și Teatrul Național Regal din Londra sunt deopotrivă membre ale Uniunii Teatrale Europene. Deci sunt, acestea, posibile căi de urmat.

IRINA COROIU