

teatrul

5

mai 1962 (anul VII)

Pt

0584



În acest număr:

PROCESUL

Sase tablouri din viata

lui I. L. Caragiale

de MIRCEA

STEFANESCU

teatrul

Nr. 5 (anul VII)

mai 1962

REVISTA LUNARA EDITATA
DE MINISTERUL ÎNȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN R.P.R

S U M A R

	Pag.
CUM SE REFLECTĂ SATUL COLECTIVIZAT ÎN DRAMATURGIE	2
P R O C E S U L	
Comedie în șase tablouri de MIRCEA ȘTEFĂNESCU	15
A. Salinski	
CITEVA CUVINTE DESPRE CONFLICT	35
Virgil Munteanu	
UNELE PROBLEME ALE TEATRULUI SATIRIC-MUZICAL „CONSTANTIN TĂNASE”	38
PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ	
„Surorile Boga” de H. Lovinescu, „D-ale carnavalului” de I. L. Caragiale (Teatrul Național din Cluj); „Celebrul 702” de Al. Mirodan, „Război și pace” după L. Tolstoi (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj); „Arturo Ui” de B. Brecht (Teatrul Național din Craiova); „Cezar și Cleopatra” de G. B. Shaw (Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași); Întâlnire cu colectivul Teatrului de Stat din Piatra-Neamț; „De Pretore Vincenzo” de Eduardo de Filippo (Teatrul de Stat din Ploiești)	43
CRONICA SPECTACOLELOR	
„Macbeth” de Shakespeare (Teatrul Național „I. L. Caragiale”); „Vicleniile lui Scapin” de Molière (Teatrul Național „I. L. Caragiale”); „În fiecare seară de toamnă” de I. Peicev (Teatrul Tineretului)	63
A DOUA DISTRIBUȚIE	75
MERIDIANE	
DRAMATURGIA ROMÎNEASCĂ PESTE HOTARE	77
Dana Crivăț	
VĂ PREZENTĂM TEATRUL OLD VIC	80
B. Elvin	
PROFESIUNEA DE CREDINȚĂ A LUI PETER BROOK	88
D-ALE TEATRULUI	93

Coperta I: Marcel Anghelescu (Petre Teiu) și Leopoldina Bălănuță (Jana Mincu) în „De n-ar fi iubirile...” de Dorel Dorian (Teatrul Tineretului)

Coperta IV: Scenă din „Liliomfi” de Szigligeti Ede (spectacol prezentat de studenții Institutului de Teatru „Szentgyörgy Istvan” din Tg. Mureș)

REDAȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 - București - Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară.

PREȚUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

În Republica Populară Română socialismul a învins definitiv la orașe și sate.

Această victorie ridică pe o treaptă mai înaltă alianța muncitorească-țăărănească și unitatea moral-politică a întregului popor. Cele două clase sociale prietene, clasa muncitoare, conducătoare a tuturor oamenilor muncii, și clasa țăărănimii colectivistice, împreună cu intelectualitatea, merg umăr la umăr înainte, sub conducerea încercată a partidului, spre desăvârșirea construirii societății socialiste și trecerea treptată la construirea comunismului.

(Din Raportul cu privire la încheierea colectivizării și reorganizarea conducerii agriculturii, prezentat de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej la Sesiunea extraordinară a Marii Adunări Naționale)

P3A 947/5



CUM SE REFLECTĂ satul colectivizat în dramaturgie



u prilejul istoricului eveniment al încheierii colectivizării agriculturii, revista noastră a organizat o dezbatere pe tema reflectării în dramaturgie a satului colectivizat.

Redacția a invitat la această dezbatere nu numai dramaturgi, sau cronicari teatrali, ci și pe unii scriitori mai puțin legați de teatru, urmărind un dublu scop: să lărgescă numărul participanților care cunosc bine realitățile de la sate și să-i solicite să creeze lucrări dramatice care să oglindească aceste realități.

Pentru a nu îngusta aria de cuprindere a discuțiilor, nu ne-am oprit numai asupra anumitor piese, dând posibilitate fiecărui vorbitor să se refere pe larg la cele pe care le cunoaște, inclusiv piesele într-un act.

Am considerat că în felul acesta vom izbuti să analizăm mai profund în ce măsură și cum se reflectă viața satului colectivizat în dramaturgie, să vedem ce anume aspecte importante nu sînt atacate în piesele scrise pînă acum, să atragem atenția scriitorilor asupra acestor aspecte, să ne sfătuim asupra unor modalități practice de a determina realizarea de noi lucrări care să aducă elemente inedite din istoricul proces de transformare a satului.

Dintre invitați, au participat la discuții tovarășii: V. Em. Galan, Valentin Silvestru, Al. Ivan Ghilia, Dinu Cernescu, Vicu Mîndra, Horia Lovinescu, Silvia Andreescu, Paul Everac, Gheorghe Vlad, Margareta Bărbuță, Florian Nicolau.

Publicăm în paginile următoare stenograma dezbaterilor.



● V. EM. GALAN

Foarte puţinţel dramaturg, de loc critic dramatic, mă simt aici mai mult un spectator de teatru, cu oarecare experienţă literară dobândită în proză.

Aş vorbi, prin urmare, nu atât despre spectacolele „cu ţărani” pe care le-am văzut, cât despre acelea pe care vreau să le văd şi să le aplaud în viitorul imediat.

Încep cu eroii. La noi, în piesele scrise după 23 August, se bat cap în cap, mi se pare, două tendinţe: una, mai nouă, tinde să aducă eroul-ţaran pe scenă cu drepturi depline, ca om întreg în ceea ce priveşte atât mişcările fizice, cât şi reacţiile psihologice, gândurile, limbajul (şi, personal sînt împotriva oricărui abuz în direcţia folosirii limbajului dialectal, împotriva folosirii lui fără motivare artistico-ideologică în stare să explice momentul de popas artificial în drumul limbii noastre spre fireasca unificare); există de asemenea o tendinţă, mai veche, a doua, care aduce eroul-ţaran pe scenă primitivizîndu-l sub toate aspectele, plonjindu-l artificial în nu ştiu ce lume străină nouă, care ne incită fără rost la ironie, la satiră, alteori şi la nu ştiu ce lăcrimoase idealizări. Iar eu, spectator oraşean umblat pe la ţară, ştiu foarte bine ce mari paşi se fac la noi, de vreo 12 ani, din ambele părţi, în direcţia suprimării vechii prăpastii dintre sat şi oraş. Doar ştim toţi: colectivizarea s-a încheiat la noi în ţară prin acele sistematice confruntări, dezbateri şi serii ţărăneşti de calcul, seri în care, efectiv, oamenii, cu creion în mînă, judecau, comparau, planificau în cifre, la un nivel care n-are nimic a face cu ce ne spun „piesele cu ţărani” scrise pe şablonul primitivizării. În legătură cu aceasta, vreau să spun aşa: scriitorii, dramaturgii sînt preocupaţi, firese, de originalitatea muncii lor, de ocolirea cărărilor bătute. Ei caută, firese, noul; şi găsesc, uneori, un nou real, dar limitat, intrînd în atribuţiile regizorilor, adică indicînd în parantezele textului foarte multe schimbări şi degradeuri de lumină, vedenii proiectate pe pereţi etc. Cred că acest lucru este deseori util, dar totdeauna, dacă e numai atîta, e unilateral, e insuficient. Izvorul originalităţii unei piese, al literaturii în general, este noutatea şi originalitatea din viaţa ogîndită, reflectarea modului nou în care autorul arată şi explică această originalitate obiectivă. În ţară la noi, satul oferă scriitorilor izvoare de originalitate cu nimic mai prejos decît oraşul, uzina etc.

Concret: după mine, între noţiunea *colectivist* şi noţiunea *ţaran-plugar* distanţa e mult mai mare decît între *sondor* şi *puţar*, sau între *medic* şi *vraci*. Colectivistul e cu totul altceva decît ţaranul-plugar: altă meserie, alt mod de viaţă. *Plugar*, se ştie, a fost şi iobagul, şi robul de pe latifundia antichităţii. *Plugarii* au trăit dedesubtul a trei orînduirii sociale succesive; dar *unealta* (factorul cel mai revoluţionar al modului de producţie şi de viaţă), *unealta* care a dat plugarului şi numele, plugul, a rămas, în tot acest timp, pe loc — cea mai veche, deci cea mai neevoluată *unealtă* omenească. Cît nu s-a schimbat plugul, n-au avut cum se schimba nici relaţiile plugarului cu natura, chiar dacă orînduirile sociale şi relaţiile lui cu restul lumii s-au schimbat. Indiferent dacă pămîntul a fost al lui sau al boierului, al latifundiarului, independent de relaţiile sociale, plugarul n-a cunoscut decît un singur tip de relaţii cu natura — acela de „om al plugului”. Plugar, adică om care intră, de unul singur pe o bucată de pămînt şi se zbate pentru recoltă — el cu familia lui — faţă în faţă cu toate blestemăţiile „lui Dumnezeu”, cu seceta, cu bolovănişul... Era normal ca această stare de plugar, comună timp de milenii imensei majorităţi a lumii, să impună claselor dominante obligaţia de a o justifica *ideologic*, şi, totodată, să ofere justificărilor respective (concepţiilor individualiste despre om şi lume) o bază reală.

(În paranteză fie spus, am căutat prin multe cărţi de istorie a filozofiei şi dicţionare filozofice un capitol despre „individualism”. N-am găsit. Individualismul

nu e considerat de specialiști o *filozofie*; în adevăratul sens al cuvântului cred că nici nu este; e însă un conglomerat al filozofiilor reacționare din toate timpurile, amalgamate ad-hoc din epocă în epocă și date circulației în bani mărunți, pe calapodul nevoilor propagandei reacționare — specifice fiecărui veac, fiecărui mediu social.)

Adevărul este că, la noi, rămânând la această ordine de idei, colectivizarea totală marchează falimentul bazei materiale a individualismului — cu toate consecințele de ordin social și psihologic decurgând de aici. S-a observat, la „serile de calcul“, că în vremea noastră „banii“ cu emblema EU n-au zîmți, n-au substanță, nu sînt valabili. Aici e vorba de mari transformări revoluționare în factura și făptura psihică a omului contemporan, de mari și originale imagini concrete despre fenomene specifice epocii noastre — toate alcătuint împună ispititorul teren fertil pe care literatura noastră realist-socialistă crește sănătos.

În decurs de 10—11 ani, plugarii Romîniei au străbătut un drum a cărui importanță, dacă ar fi s-o convertesc în fapte istorice similare, aș spune că echivalează cu dărîmarea a nu știu cîte Bastilii, cu zidirea a nu știu cîte Rome, cu căderea a nu știu cîte Bizanțuri. Sîntem martorii unui proces istoric de ritm și proporții inimaginabile altădată. Și vrem să fim martori activi. Trăim în general pe granița dintre două evuri — și, spre deosebire de contemporanii căderii Bastiliei, știm asta, știm „pe ce lume“ trăim, spre ce viitor mergem. Oamenii care au văzut pe acest pămînt al nostru țărani-plugari nu vor mai vedea pe viitor decît colectivști; deci, cu totul altceva. A scrie despre aceasta, a propaga artistic conștiința acestei realități obiective și atitudinea noastră ideologico-afectivă față de toate acestea e, neîndoielnic, teribil de original. Realitatea satului presează literatura, aș spune, cu mari imagini și idei artistice. În satele Romîniei socialiste, oamenii abordează și rezolvă, pentru prima dată în istorie, pe toate tărîmurile, sub toate aspectele, nenumărate probleme mari și mici, hotărîtoare toate — unele specifice acestui loc, altele specifice tuturor popoarelor socialiste, altele de ordin general-uman. A plasa acțiunea unei piese în satul românesc contemporan înseamnă a o plasa într-un punct înaintat al evoluției lumii. Ceea ce, din acest punct de vedere, pentru dramaturgul antic au fost Teba, Troia, Roma, pentru noi nu poate fi decît uzina, satul colectivizat etc. Ce „senzaționale“ imagini concrete oferea antichitatea dramaturgilor ei? Niște regi otrăvind-se reciproc, niște armate a cîte 500 de ostași ciomăgindu-se reciproc împrejurul unei cetăți ș.a.m.d. E meritul dramaturgilor că au știut să descopere în aceste imagini și să arate caractere și pasiuni veridice, reprezentative pentru omenirea cîtorva milenii; să arate aspirații, idealuri și patimi omenești, tot ansamblul problemelor și dilemelor societății împărțite în clase sociale antagonice — societate pe care contemporaneitatea lor o cunoștea în primă formă, o inaugura, o elabora spontan în baza legilor obiective ale istoriei (legi necunoscute omului de atunci) —, și, de aici, *Destinul* și *Predestinarea* încarnate în personaje, numite chiar așa, sau altfel. Hai să mergem în satul nostru colectivizat. Oamenii n-au timp pentru noi: ară. Cu tractorul. De plug încep să uite: socialismul mecanizează agricultura. O problemă, poate, de simplă și firească evoluție tehnică: doar și capitalismul a mecanizat agricultura cîtorva state. Cum s-a desfășurat mecanizarea agriculturii sub capitalism? Pe baza legii următoare: din moment ce tractorul înlocuiește munca a 50 de oameni și e condus de un singur om, 49 de oameni părăsesc agricultura imediat, oriunde apare tractorul capitalist! De aceea, Europa de la începutul secolului nostru a fost plină — inclusiv în literatură — de vagabonzi și cerșetori, de oameni deznădăcinați și nenorociți pe cîteva generații. La fel, în America — vezi cărțile „Drumul tutunului“, „Fructele miniei“ ș.a.m.d. Sub capitalism, tractorul a adus oamenilor dureri mari, drame, suferințe de neînchipuit. Și nu se poate spune că a scurtat ziua de lucru în agricultură, nici că a ușurat munca fostului „plugar“, devenit tractorist. Mai mult: goana capitalistă după marfă agricolă, cu orice preț, imediat și cît mai multă, a impus și existenței pămîntului însăși mari drame — dar de ordin geologic: monoculturi subminînd structura solului și clima atîtor țări coloniale, înmlăștiniri prin irigații abuzive etc. Capitalismul *sacrifică* plugarii, cînd și unde îi este rentabilă introducerea tractorului; capitalismul stoarce pămîntului recolte-marfă, dar nu creează în acest proces nici un dram de fericire omenească.

La noi, dimpotrivă — mecanizare *socialistă*. Trecerea de la plug la tractor, în condițiile specifice țării noastre, adică făcută simultan cu trecerea de la individua-

lism la colectivism, la socialism, creează în satele noastre un surplus de timp și energie — surplus gospodărit în mod socialist: ridicarea nivelului cultural și agro-tehnic, sculptarea pământului în conformitate cu nevoile și gustul estetic al omului (irigații, terasări, mutări de ape, împăduriri și defrișări), reconstrucția și sistematizarea satelor casă de casă etc. Înainte, a fi țăran era o stare, o predestinare, nu o profesie: cînd unui cizmar i se naștea un copil, nimeni nu spunea că s-a născut un cizmar; dar copilul țăranului se naștea țăran de-a gata — pesemne așa cum puilul vulpii se naște vulpe. Colectivistiștii noștri ridică muncile cîmpului la rangul de profesie umană: profesie grea, mobilă, complexă, ca orice altă profesie umană. Sînt, în toate acestea, marile semne ale acestor vremi de graniță între două evuri istorice. Literatura există, în cadrul diviziunii sociale a muncilor omenești, pentru a strînge și valorifica experiența sufletească realizată de oameni în lupta pentru mai bine, mai frumos, pentru fericire. Epoca noastră va stima — și uneori va impune stimei următoarelor epoci — cărțile, dramele, poeziile care vor exprima adevărul despre noile raporturi, socialiste, între oameni, între om și societate, între om și propriile lui unelte, între om și propria lui istorie trecută și viitoare ș.a.m.d. În piesele noastre „cu țărani“ scrise pînă acum se reflectă cîte ceva din toate acestea. Dar se reflectă și faptul că noi, scriitorii în general, nu numai dramaturgii, înțelegem încă sărac, parțial, multe aspecte mari ale realității despre care scriem, ne mai hlobănim uneori sub influența a tot felul de inerții ideologice neprielnice. Textul piesei de teatru este „reflectare artistică“, deci cuprinde într-un singur tot două elemente: unul aparține realității obiective, altul aparține autorului, atitudinii lui față de realitatea reflectată, idealurilor, părerilor și sentimentelor lui. Literatura noastră moștenește inerțial o prejudecată pe care pînă acum în teatru noi n-am combătut-o destul, adică nu prin opere de la sine convingătoare: prejudecata că atunci cînd scrii despre viața satului nu prea ai ce face cu ideile, idealurile și sentimentele înalte (de la E. Lovinescu citire, pare-mi-se). Cred că nici nu-i nevoie să mai pledez, aici, împotriva unor asemenea gogomării, nici să vorbesc despre arta și estetica aristocrației îngîmfate, tare pe pozițiile prostiei sale. Dar trebuie să clarific altceva. Nu vreau să pretind aplicarea vreunei rețete obligatorii, nu vreau să pretind ca pe viitor toate piesele „cu țărani“ să fie piese de idei. De altfel, sfera de cuprindere a termenului „piese de idei“ îmi pare neclară — în sensul că nu pot bănui ce fel de piese ar fi dincolo, în zona pe care, dacă sînt consecvent, ar trebui s-o numesc a „pieselor fără idei“. Ca spectator, pretind unei piese — și pretind c-o pretind în numele legilor de fier ale artei — nu numai să-mi arate niște oameni, niște situații, niște comportări: pretind piesei să-mi arate toate acestea *urcîndu-mă* pe înalta platformă ideologico-afectivă de pe care le-a privit, înțeles, intuit, descris, autorul însuși. Dacă simt că platforma spre care mă invită autorul este mai jos plasată decît cea spre care l-aș putea invita eu pe dînsul, atunci îmi fac datoria de spectator — cu toată dezinvoltura: casc plictisit și-mi pare rău că, în loc să nimeresc la o piesă de teatru, am nimerit la o suită de tablouri vivante fără cap și fără coadă. Dacă simt că autorul, necunoscînd bine nici un drum spre nici o platformă sigură, se mulțumește să-mi declare că a înțeles totuși toate adevărurile general cunoscute despre necesitatea unei asemenea platforme, iarăși îmi fac datoria de spectator — în același fel, cu părere de rău că, în loc să văd teatru, cum am vrut, văd o suită de conferințe, un simpozion, o antologie de banalități onorabile. În piesele lui Sütö, Vlad, în mai mică măsură la Istrati, părțile tari (personaje, scene) sînt, cred, tocmai cele în care viața de pe scenă îmi e arătată din perspectiva acelei înalte platforme obligatorii pentru artă, întotdeauna. Iar în vremea noastră, aș defini, aceasta este platforma înțelegerii multilaterale a omului care, printr-un gigantic act de înțelegere, de voință, de conștiință, luptă să-și plaseze destinul (al său, al poporului său, al lumii întregi) pe orbita legilor obiective — în sfîrșit înțelese — ale dezvoltării istorice.

Cam asta aș fi vrut să spun: în calitate de spectator, și adresîndu-mă, repet, autorilor viitoarelor piese de teatru „cu țărani“, sau poate nu numai cu țărani. Adresîndu-mă, poate, implicit, și mie. Am simțit singur, undeva, prin tot ce-am spus, tenta asta de monolog cu mine însumi, și încă polemic pe alocuri.



Cred că cuvîntul introductiv rostit de tovarăşul Galan e foarte interesant, pentru că e venit nu atît din sală, ca din partea unui spectator, cît dinafara sălii, aş spune din realitatea acestui uriaş proces revoluţionar care e colectivizarea. Cerinţele pe care le formulează ca spectator, ca scriitor şi — îmi place să cred — şi ca om care se află în conducerea obşteii scriitoriceşti sînt cît se poate de îndreptăţite. Ar fi bine să li se poată răspunde cu piese care să reflecte amploarea fenomenului în discuţie.

E firesc ca acum, cînd colectivizarea agriculturii s-a încheiat, să ne întrebăm ce aport a avut dramaturgia, în cadrul larg al literaturii, în înfrîurirea socialistă a conştiinţelor, în ce măsură şi cum a sprijinit acest istoric proces. Prima piesă închinată transformării satului a fost *Ziua cea mare* de Maria Banuş, o lucrare de un substanţial dramatism, fireşte handicapată de cunoaşterea parţială a unei problematice cu totul noi şi de stîngăciile unui debut în dra-

maturgie. Ultima piesă, cronologic vorbind, e *Nuntă la castel* de Sütö András. Ce se află între aceste două puncte de reper? Un număr de piese diferite, scrise de-a lungul a treisprezece ani, dar nu o prea mare bogăţie de lucrări care să consemneze în imagini puternice transformarea revoluţionară a satului românesc. Se pot reţine, cred, cinci-şase jaloane, piese care rămîn ca ale acestei perioade istorice. Dar, în acelaşi răstimp, proza a adus contribuţii foarte importante, iar o muncă de adunare şi selectare temeinică ar putea duce la alcătuirea cîtorva volume de poezie autentică. Dramaturgia a dat prea puţin, scriitorii de teatru nu au dat cantitativ şi calitativ mărturii artistice la înălţimea talentului lor şi a importanţei teatrului în ansamblul creaţiei artistice.

Dintr-un alt punct de vedere: majoritatea pieselor pe teme sătoseşti se preocupă cu insistenţă mai ales de fenomenele legate de începutul colectivizării, de începuturile vieţii noi în colective, de punctul de pornire.

E adevărat că, în această primăvară a anului 1962, s-a înfăptuit colectivizarea totală. Dar foarte multe gospodării există, au înflorit şi au constituit o realitate nouă cu mulţi ani în urmă. Nimeni n-a îngădit pentru dramaturgi posibilităţile de cunoaştere aprofundată a acestei realităţi. Dimpotrivă. Au fost repetate îndemnuri spre un contact temeinic şi de esenţă cu ceea ce era nou în sat. De ce oare dramaturgia rămîne încă şi acum sfîioasă în pragul acestei realităţi?

Dintre piesele existente, lucrarea lui Sütö András mi se pare interesantă şi autentică şi *Îndrăzneala* lui Gheorghe Vlad are un conflict interesant. Aici gospodăria colectivă nu apare ca un fundal pentru atemporale conflicte de familie; materialul de viaţă e centrat din punct de vedere dramatic pe o ciocnire reală din viaţa unei gospodării. Este un conflict între ideea înaintată că în colectivă trebuie să apară o calitate nouă a producţiei agricole, multilaterală, mecanizată, bazată pe ştiinţă, şi ideea înapoiată că o colectivă înseamnă rămînerea la culturi tradiţionale, cu mijloace tradiţionale, pe loturi de pămînt reunite. Dramaturgul debutant a surprins un conflict nou, real, el dezbate o temă verificată de viaţă. În *Milionarii*, *Mare meci la Chiţoani* şi în altele se vede cum scriitorii n-au reuşit să surprindă nici eposul colectivizării agricole, nici *patosul* ei. Faptul e exprimat şi în conţinut şi în formă. Ion Istrati a scris despre ţăranii moldoveni, personajele lui vorbesc o limbă dulce, cu expresii pitoreşti, se creează un moment dat o plăcută atmosferă de sezătoare. Dar dramaturgia piesei e sărăcăcioasă. Conflictul, slab, nereprezentativ, se isprăveşte iute; urmează două tablouri cu cîntece, urări şi zicale, care nu mai sînt piesă, ci un fel de „codă” veselă şi fără nerv. Scriitorul n-a izbutit să descopere vreo frămîntare reală. Personajul negativ, un reprezentant birocratizat al cooperaţiei de consum, e supradimensionat, pus să intre în conflict cu întreaga colectivă, cu organele de partid. Respiraţia piesei e, ca şi a acestui personaj, scurtă. Viaţa satului e ilustrată cu facilităţi. Din păcate, vizionarea spectacolului nu-l îmbogăţeşte din punct de vedere spiritual pe spectator. În piesa *Rustica '50-60* de Silvia Andreescu şi Theodor Mănescu avem de-a face cu un subiect incoerent. Aici există mai multe linii epice. Una se referă la viaţa învăţătorilor,

o alta la țărani individuali, refractari organizării colective, alta la sabotorii ascunși. Firește, nu putem fi decât bucușori când într-o piesă există o bogăție de fapte. Dar mulțimea întâmplărilor și personajelor se cere organizată unitar, desfășurarea trebuie să-și aibă logica ei interioară. Autorii însă propun multe probleme care nu se string într-un mănunchi, nu emană încordare dramatică, și nu vorbesc limpede despre chipuri înaintate din sat, creșterea satului, forța colectivului. La sfârșit, rămii în fața unui număr relativ mare de personaje, nedevelopate din punct de vedere dramatic, și a unor gânduri risipite. Acestea sînt doar exemple cu privire la lipsa resimțită în dramaturgie a eposului socializării satului.

Patosul procesului a apărut, întrucîtva, mai de mult și într-o formulă mai personală în *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, poate și în *Recolta de aur* de Aurel Baranga. Astăzi, în mod curios, îl regăsești mai rar pe scenă, cu toate că patosul dramatic — și cel comic — există în realitate în mod pregnant, în legătură cu dezvoltarea furtunoasă a colectivelor și cu lupta — cu diversele ei aspecte — între vechi și nou. Vodevilul *Mare meci la Chițaoani* și altele asemenea fac apel la întâmplări lipsite de substanță și de idei și au o ținută intelectuală scăzută.

De ce să-i oferim acestui spectator, care a înfăptuit o revoluție, banalități? A-i programa producții artistice fade înseamnă a-ți manifesta o cu totul nelegitimă neîncredere în public.

Să nu uităm indicația dată de partid că spre acest public trebuie îndreptate creații artistice la nivelul cerințelor satului nou, socialist. Răspunsul la aceste cerințe presupune o mai adîncă pătrundere în viața interioară a oamenilor muncii din orașe și din sate. În condițiile colectivizării s-a dezvoltat puternic intelectul sătenilor, viața lor spirituală și emoțională, gustul lor e mai elevat.

Spectatorul din satul de azi nu se va mai mulțumi numai cu autentificarea datelor unei piese. Din acest punct de vedere, multor piese nici nu li se pot face imputări. Există în ele sugestii practice, cifre, date privind mijloacele de creștere a producției agricole, sarcini gospodărești principale care sînt conforme cu realitatea. Pe aceste date însă trebuie edificate acele construcții dramatice care să vorbească despre oameni și despre felul cum se schimbă viața lor, cum se formează profilul colectivului și se dezvoltă noua lui conștiință.

Dramaturgia trebuie să ajute mult mai puternic la dezvoltarea conștiinței socialiste a țăranilor colectivști și să reveleze mult mai bogat universul lor sufletec. Să aflăm mult mai pe larg și mai emoționant, la teatru, cum sînt colectivști, ce idei și sentimente noi au, ce gîndesc și cum privesc spre viitor.

Dramaturgia este încă mult datoare în privința reflectării fenomenelor social-politice și spirituale din satul nou. Ele sînt însă atît de fertile pentru teatru încît e cu neputință ca într-un viitor nu prea îndepărtat să nu le regăsim pe scenă în creații durabile și memorabile.



● AL. IVAN GHILIA

Nu pot elogia îndeajuns inițiativa revistei „Teatrul” de a organiza o astfel de dezbatere și, în genere, de a găsi toate mijloacele tactice ale „coruperii” prozatorilor la formula dramaturgiei. În ce mă privește, sînt mai ispitit să rămîn, ca și pînă acum, în postura de... spectator. În această calitate o să și încerc să vorbesc aici. Întîi, spectator fiind, am aplaudat prea puține piese bune, pasionante, inspirate din problematica satului contemporan. Cîstit vorbind, nu m-au durut minile de aplauze nici la acestea. De ce? Explicația într-un fel teoretic a pronunțat-o tovarășul Galan. Ea ține, înainte de toate,

de laboratorul dramaturgului, de modul în care privește, de optica și de profunzimea lui filozofică în tratarea acestei teme extrem de complexe.

Interesant este și un alt mod de abordare a problemelor, cînd autorul — chiar dacă nu se ridică la o înțelegere filozofică generalizată — surprinde cu plasticitate aspectele cele mai inedite ale realității, conducînd astfel conflictul încît

spectatorului să ajungă la meditație și generalizare filozofică. În primul caz e vorba de „capodopera necunoscută”, care n-a apărut; în al doilea, printre altele, de *Indrăzneala* lui Gh. Vlad — și mai cu seamă de realizarea figurii lui Ceocîlteu, personaj care acumulează întreaga substanță dramatică a piesei. Nici aici reușita nu e totală, fiindcă autorul nu duce pînă la capăt drumul acestui personaj și nu adîncește suficient drama în care se zbate acest om. După cum, la un moment dat, lucrurile se exteriorizează, în loc să se adîncească, și piesa alunecă către alte aspecte, ilustrînd diverse fapte de viață, de altfel interesante.

Nereușita unor piese constă în pericolul descriptivismului, în tendința unor autori de a se bizui numai pe pitorescul replicilor, pe savoarea unor întîmplări care au farmec în sine, dar nu se leagă organic de ideea artistică a piesei, devenind un balast. Și, uneori, acest balast trage atît de greu la cîntar, încît înțețosează ideea artistică, însuși mesajul ideologic. Cred că esențială în reușita artistică a unei piese este găsirea unui puternic conflict dramatic care să dea posibilitatea zugrăvirii unor caractere puternice angrenate în acest conflict — și nu subterfugiu unei false literaturizări.

De multe ori, dramaturgii sînt tentați să surprindă din gospodăriile agricole colective aspecte interesante, dar care țin de domeniul muncii organizatorice. Într-adevăr, ele pot oferi substanță dramatică, dar numai în măsura în care sînt încorporate în viața intimă a personajelor, declanșînd proee de conștiință; dar cînd de pe scenă autorii dramatici dau lecții colectivităților de cum trebuie organizată munca în gospodăriile colective, eficiența artistică scade, fiindcă dramaturgii nu pot cunoaște aceste lucruri mai bine decît colectivității înșiși.

Revenind la pericolul literaturizării apoase și al descriptivismului, observăm că piesele noastre seamănă cu niște reportaje. Dar pe cînd reportajul e interesant și antrenant la lectură, furnizînd cititorului cunoștințe imediate despre diverse fenomene din viață, pe scenă el devine plicticos, neconvîgător. Mergînd mai departe cu această paralelă, trebuie să spun că în timp ce, la ora actuală, reportajul și-a cucerit un loc de frunte în literatura noastră prin vastitatea temelor și varietatea stilistică, dramaturgii mimînd pe scenă reportajul nu pot ajunge la aceeași eficiență și autenticitate a genului, iar reporterii, care cunosc bine viața, ezită în abordarea genului dramatic. Gh. Vlad e deocamdată singurul care a avut această „îndrăzneală”, și autenticitatea piesei sale vine din calitatea lui de reporter. Dar *Indrăzneala* lui Vlad n-a fost dusă pînă la capăt, el rămînînd totuși prea mult reporter, într-un gen care se refuză reportajului.

Cu voia confratelui meu de reportaj, vreau să relatez cîteva aspecte din viață, generatoare de conflicte dramatice.

Într-o vizită recentă pe care am făcut-o în gospodăriile colective din Banat, mi-am dat seama că, începînd de la activistul de partid care se ocupă cu problemele agriculturii și pînă la masa mare a colectivităților, oamenii sînt frămîntați de viitorul profil al agriculturii (ținînd seama de încheierea procesului de colectivizare) — frămîntări care tind către imaginea unei gospodării agricole colective devenită uzină agroalimentară, cu toate sectoarele de producție multilateral și armonios dezvoltate. Pentru a ajunge la acest stadiu, pîrghiile principale fiind, foarte telegrafic spus, chimizarea, mecanizarea și zootehnizarea, imaginea colectivității, ca erou dramaturgic, trebuie corectată. El este un om complex, receptiv față de cultură și știință, un tehnician înarmat cu cunoștințe teoretice, desprins din vechea tradiție și mentalitate a țaranului care vedea toată munca pămîntului prin prisma plugului arhaic, a unei iubiri pătimașe și oarbe față de glie, a ingenunherii în fața elementelor naturii. De aici începe și marea dezbateră pentru fericire, proprie societății socialiste, rezolvarea definitivă a dramei lui *Ion* — a dramelor pămîntului, a luptei cu stihiiile sociale și naturale. Peste imaginea tragică a țaranului „neaoș” — consemnat decenii de-a rîndul în literatura noastră și în literatura tuturor țărilor ca un ins teluric, dominat de forța brutală a instincțelor — se suprapune, luminoasă, imaginea colectivităților veniți la Consfătuirea pe țară, imaginea lui bădița Maței de la Țibucani, conducătorul uneia dintre cele mai bogate gospodării agricole colective din Moldova, a lui Gh. Ciolac de la Comloșul Mare — care, după ce ani de zile a condus una dintre cele mai bune gospodării colective din Sîn-Nicolau, a preluat acum conducerea unei gospodării mai slab dezvoltate, cu dorința de a o ridica la nivelul gospodăriilor milionare din

regiune — și a altora. Asemenea oameni se găsesc în toate regiunile țării și e o fericire pentru scriitorii zilelor noastre să fixeze chipul lor în contemporaneitate, polemizând cu literatura pășunistă a României „eminamente agricole“.

● DINU CERNESCU



Aș vrea să spun câteva cuvinte despre corelația dintre textul dramatic și spectator prin intermediul spectacolului.

Cred că ținta finală a unei discuții despre dramaturgie este perspectiva spectacolului și nu numai obținerea unui text dramatic, textul dramatic fiind, după părerea mea, o etapă literară a spectacolului. Cred că spectacolul este manifestarea artistică, faptul de cultură care, într-un timp delimitat, de pildă două ceasuri, trebuie să convingă 600—700 de oameni despre un același lucru. Ei bine, pentru ca spectacolul să-și îndeplinească menirea sa, pentru ca oamenii să plece de la reprezentatie cu o idee precis determinată, cred că trebuie cerut autorilor dramatici ca piesele lor să îmbrace formele de expresie care să asigure relevarea precisă a ideilor de către spectator.

Iată de ce spun aceasta : de multe ori spectatorii privesc uimiți (sau nu) la o lume a scenei uită repede tot ce s-a întâmplat, deoarece nimic din ce s-a petrecut pe scenă nu a făcut să tresalte pe omul din stal. „A fost foarte frumos ; ei cu ale lor, noi cu ale noastre“ — spun spectatorii la acest soi de spectacole.

„Răul“ nu pleacă întotdeauna de la spectacol și de la actori. El trebuie căutat și în compunerea textului dramatic, pe care, repet, îl socotesc o formă literară a spectacolului. Textul în sine seamănă cu imaginea oprită a unei mișcări, surprinsă în forma ei elegantă, precisă, sublimă — dar statică. El trebuie gândit de autor în funcție de reprezentare — nu ca un roman —, „genul dramatic“ avînd niște reguli proprii.

S-a vorbit foarte mult și se vorbește încă despre formele de teatru ale lui Brecht. S-a spus, de asemenea, că Brecht a putut ajunge la aceste forme de expresie preluînd unele tradiții ale teatrului popular din țara sa.

Nu vreau să par un entuziast al teatrului lui Alecsandri ; mici nu sint. Lucrînd însă la spectacolul Teatrului Regional București, am gîndit mai profund la ceea ce constituie valoarea teatrului lui Alecsandri. El a preluat forme de teatru popular existente la noi și le-a dezvoltat, folosindu-le pentru exprimarea propriilor sale idei dramatice. (Folosind cîntecul, dansul, satira, grotescul — elemente de teatru care cred că stau la baza teatrului popular.) Cred că în eventualele discuții cu dramaturgii, cu eventualii dramaturgi, trebuie să insistăm pe acea latură a formulei de teatru universal accesibilă.

● VALENTIN SILVESTRU

Dacă am înțeles bine, după părerea dumatăle acum am fi în situația de a porni de la prima treaptă a atragerii spectatorului de la sate, de la modelul oferit de Alecsandri, prin scenete agrementate cu cîntece și dansuri.

● DINU CERNESCU

Nu ! Nu vreau să spun asta. Vreau să spun că Alecsandri mi-a prilejuit ideea de a gîndi niște texte dramatice care să conțină o serie de elemente proprii

teatrului contemporan, unui teatru care să nu mai urmărească tehnica dramatică a anilor 1900, ci care, preluând tot ce este mai bun și mai autentic din spiritul folcloric propriu marilor mase de spectatori, să-l reprezinte în forme moderne, contemporane, legate direct de modul nostru contemporan de a reacționa. Ca să fiu mai explicit, într-un fel reacționa publicul de acum trei decenii și altfel reacționează publicul zilelor noastre. Trebuie să cerem dramaturgilor să țină seamă de acest lucru. Vom realiza astfel piese și spectacole profund populare la care publicul va participa activ și de la care spectatorii vor pleca militând pentru ideile exprimate de autor.

Mi-aș mai permite, în încheiere, să fac o invitație în numele teatrului: pe tovarășii care doresc să ne vadă spectacolele când plecăm în deplasare — avem și un autobuz nou, foarte comod — îi invităm să vină cu noi la țară o zi sau mai multe. Și atunci poate că discuția ar fi și mai eficientă.

● VALENTIN SILVESTRU

Ca să-mi reiau ideea, uneori se întâmplă cam așa: autobuzul teatrului duce actorii să joace la țară numai piese într-un act, mai mult sau mai puțin reușite, iar după amiază colectivii sînt invitații teatrului, să vadă la sediu *Hangița* de Goldoni. Astfel de piese nu se joacă în deplasare la sate — ți se explică — nu pentru că ar fi imposibil de reprezentat din punct de vedere tehnic, ci pentru că „publicul nu le înțelege“. Dar dacă „publicul“ acesta vine la oraș cu autobuzele ONT, sau cu trenul, sau cu camioanele gospodăriei, atunci nu există nici o primejdie să nu „înțeleagă“. Eu nu cred că se poate vorbi despre o accesibilitate limitată în ceea ce privește prezența teatrului la sate. Se înțelege că, în acest context, nu au de ce să fie respinse formulele de teatru care combină teatrul cu muzica și dansul — opereta folclorică.

● DINU CERNESCU

Ca să fiu foarte clar, nu propun o formulă dramatică „pentru la țară“, ci propun ca ideile conținute de dramaturgia noastră nouă să fie exprimate într-o formulă de teatru care ar prelua tot ceea ce este mai bun și mai autentic în folclorul nostru și în modul nostru contemporan de a reacționa.

● V. EM. GALAN

Aici, mi se pare, sînt două probleme: una se referă la preluarea — nu mecanică, ci creatoare — a tradițiilor populare în teatru. Aici, acord total cu tovarășul Cernescu. A doua se referă la accesibilitatea dramaturgiei. Aici simt nevoia unei precizări: cunosc oameni care scriu rudimentar pentru că sînt ei înșiși, în fond, niște făpturi rudimentare în raport cu vremea noastră. Și răul e că ei nu fac eforturi spre perfecționare decît într-o direcție: în direcția cizelării maxime a teoriei conform căreia rudimentarul ar fi primordiala manifestare în artă a caracterului popular. Și, treapta a doua, teoria că, în artă, unitatea de măsură a accesibilității și piatra ei de încercare este spectatorul sau cititorul total străin de artă, inaccesibil artei: spectatorul care nu-l înțelege pe Hamlet cînd monologhează, dar îl înțelege, l-ar înțelege, cînd se dă de-a tumba etc. ...S-a spus că artiștii sînt „comandanți ai opiniei publice“. S-a mai spus, în Biblie, că unii comandanți de oi nu trebuie să-și piardă vremea cu turma, ci cu oile pierdute.

Am impresia că e clar ce vreau să spun, împotriva cărei categorii de excese și de absolutizări am citat atîtea parabole.



Aș vrea să atrag atenția în primul rînd asupra următorului fapt: păstrîndu-ne exigențele firești, ca în fața oricărei opere literare, piesele de care ne ocupăm trebuie să fie legate de problemele acute, deosebit de actuale, ale satului socialist, trebuie să fie foarte operative, participînd activ chiar la procesul de întărire a gospodăriilor colective.

Din această cauză, discuțiile în jurul acestor piese trebuie să aibă în primul rînd în vedere acele probleme care, fiind de o mare însemnătate în momentul de față, strîng totodată în jurul lor tipuri și situații care, tratate artistic, rămîn.

Vreau să subliniez că imperativul propagandistic real al participării pieselor de teatru la dezvoltarea gospodăriilor colective nu înlătură existența lor artistică. Atunci cînd aceste piese surprind o anumită

situație caracteristică și caractere omenești vii, ele rămîn, nu se ofilesc.

Cred că se pot scrie piese valoroase de stringentă actualitate în măsura în care autorul de teatru surprinde conflicte reprezentative și le urmărește la adîncimea cuvenită, reliefindu-le contextul psihologic.

Astfel, în piesa lui Gh. Vlad, *Îndrăzneala*, personajul pe care critica l-a indicat unanim ca fiind cel mai realizat — Ceocîlteu — se găsește prins într-o confruntare dramatică de o profundă actualitate, descoperind publicului cu adîncă emoție conținutul omenesc al acestei situații.

Vreau să relev, în legătură cu tema pe care o discutăm, marea însemnătate a abordării piesei într-un act de către dramaturgii formați. Astfel, piesa *Baba Dochia și brigadierul* de Mihail Davidoglu, cred că aduce scriitorului un nou prilej de înnoire a mijloacelor sale de expresie. De asemenea, ultima piesă într-un act a Luciei Demetrius, *Într-o zi de tîrg*, mi se pare deosebit de interesantă. Această piesă operativă descoperă un aspect caracteristic al ciocnirii dintre nou și vechi din procesul de înfrîngere a reziduurilor individualiste.

Deși are numai un act, această piesă cred că marchează în drumul Luciei Demetrius ca scriitoare de teatru un nou moment revelator. Piesa într-un act dă dramaturgului posibilitatea unui contact viu cu prezentul imediat și, totodată, îl obligă să surprindă fapte dramatice esențiale.

Aș vrea să atrag atenția asupra unui fenomen foarte interesant cu privire la piesele închinete satului nou, socialist. Toate sînt comedii sau aproape toate. Cred că această predilecție izvorăște din următoarele pricini:

1) Pentru că climatul reprezentativ al satului de azi este un climat optimist, dominat de o viziune tonică asupra vieții, rezultat al fericirii pe care o instaurează așezările socialiste și al perspectivelor nelimitate pe care le deschid acestea.

2) Pentru că lupta dintre nou și vechi, avînd un aspect foarte dramatic, se duce mai ales pe planul conștiinței. Este o dramaturgie care, întemeind noi relații de producție, îndreaptă moravurile, modifică datele morale ale omului. Or, în legătură cu problematica caracterelor, se recurge firesc la utilizarea satirei, a comicului satiric în primul rînd.

● V. EM. GALAN

Mai este un aspect: mi se pare că evoluția gîndirii estetice precipită lucrurile, în vremea noastră, spre descoperiri de oarecare importanță principală și practică. Știm că în centrul interesului artei stă omul și problemele lui, caracterele și destinele oamenilor. Epoca noastră știe cîte ceva și despre legile obiective care determină caracterul și destinul omului, inclusiv ale eroului literar. Cred că a venit vremea ca specialiștii să studieze concluziile ce se pot trage, pornind de la cunoștințele noi ale omului despre om, cu privire la categoriile estetice de bază — frumos și urît, tragic și comic. Poate că pînă la urmă vom înțelege frumosul ca expresie a coincidenței aspirațiilor eroului cu legile obiective ale istoriei în acel loc,

moment și mediu (coincidență spontană și temporar realizată, sau conștient și pe mai mult timp, dacă nu la modul sublimului, pe toată viața).

Sînt de studiat, în această ordine de idei, tot atîtea miliarde de combinații și situații posibile cîte miliarde de oameni sînt pe pămînt. Și tragicul, cred, și comicul sînt categorii estetice asupra cărora trebuie să remedităm, nu numai pe baza a ceea ce știm din manuale, ci, de asemenea, pe baza ultimelor (relativ vechi) cuceriri ale științei despre om, soartă, societate, destin. Poate că, tot în legătură cu aceste aspirații subiectiv fixate și destine obiectiv determinate, vom constata că nu mai putem studia astăzi *frumosul* sau *uritul* ca *stări*, ci ca procese în necontenită desfășurare istorică.

În această ordine de idei, îmi pare evident că la sate sînt astăzi mulți oameni a căror trecere material-economică în noul ev istoric n-a fost încă dublată, paralel, de-o corespunzătoare „trecere”, evoluție (revoluție!) pe plan spiritual. Iată aici, mi se pare, izvoarele unor forme calitativ noi ale comicului în dramaturgia noastră. Cunoaștem toți sute și mii de exemple, dar adevărul, după mine, este că *acest* izvor de comedie e încă foarte puțin exploatat de dramaturgia noastră „cu țărani”. Exploatarea lui maximă e o treabă a viitorului. Deocamdată, postura comică a multor țărani reflectă doar perspectiva cam boieroasă a autorilor — sau, mai clar, a modelelor de loc clasice pe care respectivii autori le imită; există încă pe undeva, la noi, părerea obtuză că, din moment ce aduci țăranul pe scenă (dar scena este — era — a orășeanului), ai datoria să satisfaci dreptul orășeanului de a-l lua peste picior pe țăran. E vorba de un izvor cu iz tare neplăcut al comicului, și astuparea lui e o sarcină urgentă a prezentului dramaturgiei noastre. (Parte integrantă, deși poate minoră, a acțiunii de astupare treptată a tuturor deosebirilor principale dintre sat și oraș.) Lumea satului oferă un larg și original cîmp deschis tuturor speciilor teatrului. Avem o *dramaturgie a satului* (cu temă satească) abia la început. Dramaturgii mai caută.

● VICU MÎNDRA

Pe de altă parte, trebuie să remarcăm că este propriu teatrului contemporan de a nu mai despărți, în osatura dramei, comicul de elementul dramatic, grav. Ra-reori, comedia modernă a timpurilor noastre le desparte total. Această împletire s-a produs în forme incipiente mai demult, iar azi ne aflăm într-o fază superioară de dezvoltare a comediei dramatice.

Este firesc însă ca piesele despre satul colectivizat să aibă ca *dominantă* nota *optimistă*. Evident, elementele grave nu lipsesc, și se cuvine să-și ocupe locul lor, ca în viață. Totodată nu ne putem îndoi că se vor scrie despre viața nouă a satelor drame psihologice puternice, perspectiva optimistă rămînînd fundamentală.

Astfel de drame vor fi create, dar mi se pare de primă importanță ca ele să fie — în esență — tonice, pătrunse de o neîarmurită încredere în forța colectivului socialist, în linia înțeleaptă a partidului.

Și acum altă problemă: atunci cînd preferința pentru sublinierea comicului se manifestă într-o accepțiune foarte limitată, se ajunge la ceea ce unii au numit *vodevilul contemporan*.

Nimeni nu trebuie să se împotrivescă înfloririi comediei ușoare pe teme orășenești sau satești. Aplicarea artificială a formulelor și tipicurilor vodevilului bulevardier în lumea satului nou (sau a orașului socialist) nu e însă recomandabilă; ca orice formă veche, ea va încerca zadarnic să cuprindă viața structural transformată a poporului nostru.

Mi se pare interesant că unele tipuri care în piesele pe teme satești au avut un timp un rol secundar și au devenit, la un moment dat, aproape niște clișee au dobîndit în piesele recente de mai mare adîncime un contur cu totul nou.

E vorba, de pildă, despre cunoscuții paznici ai gospodăriilor colective. Aproape că nu există la noi, în ultimii zece ani, piese despre sat în care acești paznici să nu figureze. Chiar și mai înainte, în *Ziua cea mare* de Maria Banuș, neuitatul Timică în rolul lui Ifrim deschidea cu vervă seria acestor bătrîni receptivi la înnoiri. Multă vreme (și azi, în unele piese mai puțin izbutite), acești paznici au figurat mai mult pentru a înviora în treacăt atmosfera cu vorbe de duh. Dar iată că unele piese mai izbutite, reluînd acest personaj, i-au relevat aspecte variat nuanțate; o pildă este paznicul de noapte din *Indrăzneala*.

Părerea mea este că există posibilitatea ca tipuri aparent uzate de o prea frecventă întrebuințare să fie reluate și să devină, așa cum a spus înainte tovarășul Galan, un soi de tipuri fixe cu valențe diferențiate de la o piesă la alta.

Aici (dar nu numai aici) se pune din nou chestiunea raporturilor cu folclorul la care s-a referit înainte tovarășul Dinu Cernescu. Mă refer la reluarea unor tipuri, a unor caractere proprii eposului popular într-o altă accepțiune, văzute în lumina zilei de azi.

Bineînțeles, recrearea acestor tipuri trebuie să plece nu de la model, ci de la realitățile epocii noastre. Dacă un scriitor scrie o piesă de teatru cu ideea de a-l reîntrupa cu orice preț pe Păcală, reușita este îndoielnică. Dar dacă creează un nou Păcală — imagine proaspătă a istețimii populare — pe baza realităților satului de azi, atunci scriitorul, pe nesimțite și în mod profund, face contactul cu folclorul.

Altă problemă. Există, bineînțeles, și pericolul restrîngerii la mișcările de suprafață ale vieții, astfel încît unele piese despre sat se situează într-o lumină idilică și conflictul își pierde ascuțimea.

De altminteri, și ceea ce se petrece în *Milionarii* lui Istrati este — în acest sens — edificator. Deficiențele piesei pornesc de la conflict, care e derizoriu și neverosimil. Autorul populează comedia sa în trei acte cu situații importate dinafara conflictului central, pentru a crea, artificial, surse de haz.

Unele ciocniri din viața satului sînt repetate în diferite lucrări în aceleași date clementare, neadîncite. Astfel, neînțelegerile dintre bărbat și soția care vrea să plece la o școală de calificare apar în *Rustica '50-'60* și în alte piese fără a fi analizate dramatic. Dacă acest conflict între doi tineri căsătoriți ar fi dus pînă la datele sale reale, atunci, desigur, el ar fi putut să capete în piese diferite aspecte deosebite.

În încheiere aș vrea să arăt că sînt de acord cu Dinu Cernescu în ce privește disponibilitatea pe care piesa legată de tematica satului nou o aduce dezvoltării în dramaturgia noastră în general a teatrului popular, a textului dramatic care să servească unui spectacol cu adevărat popular.

Într-adevăr, este aici un cîmp fertil (și nu singurul) pentru dezvoltarea unei dramaturgii de esență populară, grefată pe întreaga experiență a teatrului contemporan.



● HORIA LOVINESCU

Sînt, poate, cel mai puțin calificat să iau cuvîntul la discuția de azi, deoarece în teatrul meu lumea țărănimii e absentă. Și asta pentru că o cunosc insuficient.

De aceea, aș fi preferat să ascult și să mă instruiesc, dacă o observație făcută de tovarășul Galan cu privire la procesul de transformare a vechiului țaran în colectivist nu m-ar îndemna la o mărturisire. Căci știrea înfăptuirii colectivizării m-a zguduit ca scriitor tocmai pentru că m-a făcut să realizez nemijlocit, să pipăi așa spune, ceea ce știam doar teoretic, și anume rapiditatea fantastică cu care se săvîrșește dispariția străvechii lumi țărănești și înlocuirea ei printr-o realitate structural nouă. Pus în fața faptului îndeplinit, mi-am dat seama ce matorii întîrziți ai timpului nostru sîntem uneori. Viața ne-o ia înainte și trebuie să alergăm zdravăn după ea.

Cred că dramaturgia noastră cu temă rurală (spre deosebire de ceea ce s-a întîmplat în proză) este cea mai puțin coaptă, cea mai puțin adîncită și efectiv nouă. Și aceasta pentru că, în ciuda conflictelor specifice procesului de transformare socialistă a

agriculturii, piesele cu tematică țărănească continuă să rămînă inconștient tributare vechii concepții asupra țaranului, așa cum a fost ea elaborată de o lungă și strălucită tradiție literară — azi depășită însă de actualitate. De aici, apelul exce-

siv la pitorescul formal, la particularitățile de grai, la o anumită tipologie clasică, și — să spunem lucrurilor pe nume — la clișee. Fără îndoială că în țărâna dramaturgiei noastre de azi apar și trăsături noi impuse de cea mai elementară cunoaștere a vieții, dar poate că nici un erou dramatic nu a rămas mai livresc decât țăranul, în ciuda faptului că are aerul „bine făcut”. Sînt de părere că tovarășul Cernescu a atins o problemă importantă atunci cînd vorbea despre necesitatea unor spectacole cu caracter popular legate de tradițiile literaturii populare și susceptibile să intereseze, prin varietatea mijloacelor de exprimare, publicul larg țărănesc.

Bineînțeles, nu e vorba de a reduce teatrul cu tematică țărănească doar la acest gen de spectacole — ceea ce, ca orice exclusivism în artă, ar fi și nociv și absurd —, și nici de a crea o speță de literatură dramatică destinată doar satelor. Teatrul trebuie să fie valabil pentru toate masele de spectatori, și sînt convinși că publicul citadin ar primi cu aceeași căldură asemenea spectacole ca și publicul sătesc, dacă ele ar fi de înaltă calitate artistică.

Prejudecata că a scrie pentru țărani înseamnă a face o literatură mai simplă și mai hazoasă se resimte în calitatea multor piese într-un act și ea e la fel de neîntemeiată ca și prejudecata că spectatorul de la oraș nu gustă și nu e interesat de literatura dramatică inspirată de realitatea țărănească. Am văzut recent la Moscova piesa *Casa mare* de I. Druță, a cărei acțiune se petrece într-un colhoz, și pot să afirm că am fost mai emoționat și mai zguduit decât de multe alte lucrări în care eroii au pretenții de mare subțirime intelectuală. Totul e o chestiune de autenticitate artistică.

De altfel, problema este falsă și din alt punct de vedere : barierele care transformau odinioară lumea țărănească într-un univers închis se prăbușesc azi rapid, și se poate vorbi despre o lume sufletească comună (ceea ce nu exclude specificul) omului societății socialiste, fie că trăiește la oraș sau la țară.

Tovarășul Galan punea mai înainte sub semnul întrebării existența așa-numitului „teatru de idei”, spunînd că nu înțelege cum ar putea exista un teatru fără idei. De fapt, chiar dacă termenul n-ar fi foarte fericit găsit — și la aceasta se referea probabil tovarășul Galan, — aceasta rămîne o ceartă de termeni — teatrul de idei, în care accentul nu mai cade pe sugerarea iluziei realității, pe verosimil, pe intriga organic dezvoltată, ci pe convențional, pe simbol, pe idee, cunoaște o largă răspîndire în dramaturgia modernă. Acest teatru prin excelență miilant, tinzînd să acopere arii largi și diverse ale realității pentru a extrage semnificații generale, și care e obligat pentru aceasta să schematizeze deliberat, să stilizeze ori, dimpotrivă, să îngroașe dincolo de limitele verosimilului, pentru a transmite mai pregnant adevărul, rupe cu formula clasică a teatrului burghez din secolul al XIX-lea. Și oricît ar părea de paradoxal la prima vedere, găsesc că teatrul acesta — undeva cam abstract — reprezintă una dintre formele cele mai potrivite pentru dezbateră problemelor țăranimii de azi. Transformările revoluționare petrecute în sinul țăranimii sînt mai ample, mai profunde, mai dramatice și deci mai spectaculoase decât cele ale altor categorii sociale și e ciudat cum pentru evocarea acestei realități tumultuoase și proaspete, purtînd izbitor amprenta revoluției și a noului, dramaturgii au rămas la formula dramei burgheze clasice, de mică desfășurare, psihologistă, intimistă și aplicată în special asupra particularului și „cazului”.

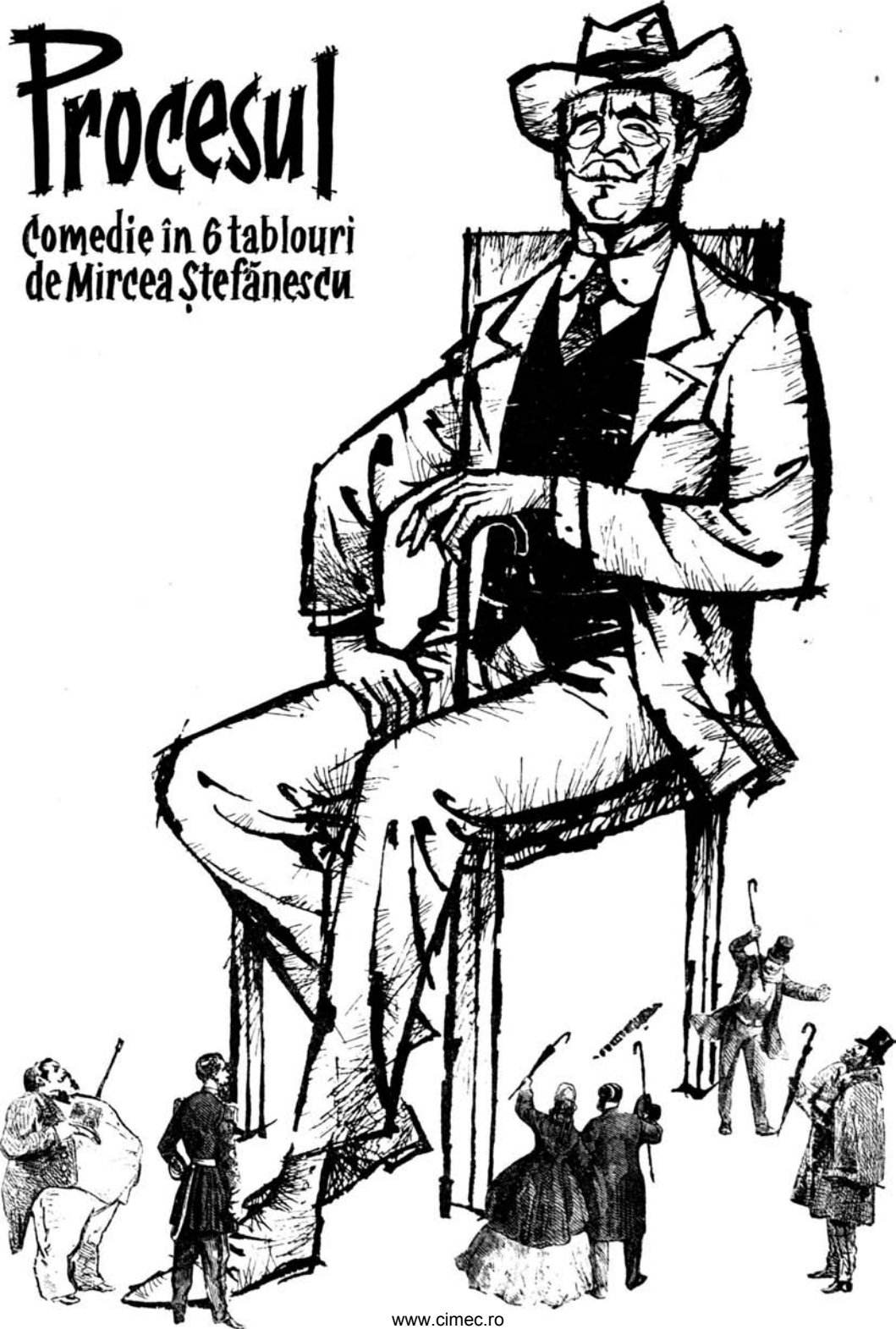
Iată lucruri care vădesc că noi n-am meditat cu toată seriozitatea asupra problemelor pe care le ridică teatrul cu tematică țărănească și de aceea salut și eu cu bucurie întîlnirea de azi, care ar trebui să constituie un început și un îndemn.

(Sfîrșitul în numărul viitor)

Desene de SILVAN

Procesul

Comedie în 6 tablouri
de Mircea Ștefănescu





T A B L O U L 1

E luminată numai partea din față a scenei.

(Apare Reporterul și se adresează publicului.)

REPORTERUL: ...Onorată opinie publică!

În calitatea mea de reporter al întâmplărilor de tot felul, e firesc să mă adresez și azi tot ție, cu care mă tu-tuiesc de cînd lumea și cu care am o permanentă legătură spirituală. Fiindcă tot ce se întîmplă, sau nu se întîmplă, în acest năzdrăvan București al anului 1902, intră prin gura mea în urechile tale și, din urechile tale, se întoarce înflorit pe gura ta, care nu cunoaște, sărmana, nici frînă, nici odihnă... (Și — dacă-mi dai voie să fac o paranteză — tot e bine că, din două urechi, iese pe o singură gură... căci ce ne făceam dacă mama Natura ar fi fost denaturată și ți-ar fi dăruit o singură ureche și două guri, care să înflorească, fiecare după fan-tezia ei, ce i-a fost vestit urechea?...)

Știu, iubită gură a lumii, că, lacomă de zvonuri, aștepti de la mine tot ce este nou... cît mai nou... dacă se poate și un fapt care nu s-a născut încă, dar pe care eu să-l simt că se plămă-dește undeva... (miroase aerul) undeva... Da, mirosul nu mă înșală nici de data asta. (Se apropie și mai mult de rampă și vorbește confidențial.) Cred că se pregătește ceva senzațional în lumea literaților noștri. Cred că se ascut în umbră armele împotriva unui

om care, la ora asta, nici nu poate bănuși ce-l așteaptă... Cine e agresorul și cine e omul? Îi voi ruga să iasă, pe rînd, din ceața în care se urzește viitorul. (Se retrage un pas de la linia centrală a scenei și bate din palme. Luminat de reflector, Caion se des-prinde din fundalul neutru și înain-tează pînă la rampă, în timp ce Re-porterul anunță.) Agresorul: Con-stantin Al. Ionescu!

(Nu interesează identitatea fizică a lui Caion, pe care de altfel nici n-o cunoaștem; îl prezentăm simbolic ca pe un neisprăvit ambițios, invidios și trufaș; nu strică să fie puțin gingav: procedeul folosește aici ca să arate mai bine în ce limbric se poate ascunde puterea calomniei.)

CAION (jignit): Vă rog să nu mă mai prezentați sub numele necunoscut al tatălui meu. (Trufaș, ridicîndu-se cît poate pe virful ghetelor, pentru a părea mai mare.) Eu semnez CAION!

REPORTERUL: A, scuzați. (Publicu-lui.) Vă prezint pe domnul Caion, în vîrstă...

CAION: Ce importanță are, cînd „pentru-un suflet mare, valoarea nu așteaptă ca vîrsta s-o măsoare”! (Reporterul i-a primit declamația cu gura căscată.) În orice caz, precoce!

REPORTERUL (recules): A, da, ca

Don Rodrigo... și, în plus, redactor...
CAION (se întinde în sus cît poate):
PRIM-redactor al „Revistei literare“...

REPORTERUL: De sub direcția lui Th. M. Stoenescu.

CAION (pufnește disprețuitor): De formă... Eu conduc revista și fac ce vreau! Căci „pentru-un suflet mare, valoarea nu aș...”

REPORTERUL: Da, am reținut: precocitate! Tocmai de aceea, despre ce ne-ai putea spune câteva cuvinte, pentru ca opinia publică să vă prețuiască așa cum se cuvine?

CAION (ritos): Despre personalitatea mea! (Face un efort și mai mare ca să pară mai înalt.)

REPORTERUL: O, pardon... Îmi dați voie să vă completez puțin personalitatea. (Bate din palme și apare, pe un preș rulant — ar fi de dorit printr-o trapă —, baza mai lată a unui soclu de statuie. Cu un gest, îl invită pe Caion să urce.) E locul dumneavoastră rezervat.

CAION (ducînd două degete la pălărie, se urcă pe soclu. Își ia o poză și mai trufașă, care va contrasta, după primele replici, cu tonul tînguitor): Acum, mă puteți intervieva.

REPORTERUL: E adevărat, domnule Caion, că, în ultimul timp, una dintre fețele... sau, pardon, SUPRAfețele multiplei dumneavoastră personalități, v-a fost jignită? Și de cine?

CAION: Am fost grav jignit de acel analfabet, care nu-și poate dovedi mai mult de patru clase gimnaziale și care are totuși îndrăzneala să conducă revista „Moftul Român“...

REPORTERUL: ...unde parodiază pe poeții decadenți...

CAION: ...și unde și-a bătut joc de o poemă a mea în proză (strigînd printre lacrimi) în care cîntam părul iubitei mele!!!

REPORTERUL (falsă indignare): Cum!... și nu v-a publicat-o?

CAION (urlet de fiară rănită): Ba daaa! Dar cum!... (Pe ton plîngăreț, aproape ingenuu.) După ce mă prezintă cititorilor sub titlul „Un frizer-poeet și o damă care trebuie să se scarpine-n cap“ ca pe un poet „lirico-decadento-simbolisto-mistico-capilaro-secesionist“... îmi spune că sînt „turbat de impresia stupefiantă ce mi-a produs-o capelura d-auro-blondo-irizo-bronzată a aceleia care etc.“ (Hohot de plîns.) Et caetera!

REPORTERUL: Or, probabil că dumneavoastră nu erați chiar turbat, ci doar inspirat.

CAION (i se luminează fața): O, da! REPORTERUL: Puteți să ne citați și nouă măcar un fragment din poema respectivă?

CAION (i s-au uscat lacrimile; lacom): V-o recit toată!

(Se aud voci, din diferite puncte ale scenei: Nu! Nu! Nu! Nu!)

REPORTERUL: E glasul opiniei publice, care vă invită să-i prezentați doar două-trei mostre din inspirația dumneavoastră. (Îi face semn să înceapă.)

CAION (se înalță pe vîrfuri și anunță titlul): Capul ei! Părul aceleia care... (Vrea să se mai înalțe, nu poate, se uită la Reporter.)

(Reporterul se apropie de baza soclului și apasă cu piciorul pe o pedală laterală, care face să funcționeze soclul ca scaunele bărbierilor. Astfel, partea mobilă a soclului, pe care stă Caion cu picioarele, se ridică și putem citi pe fața ei, în litere mari de aur: CAION.)

CAION (coboară, citește și, cu un gest de autoadmirație, se descoperă în fața numelui său; apoi se acoperă, își reia locul pe soclu și, trufaș și inspirat, recită): „În flacăra adormită a părului ei resfirat, plutește patima sufletului meu bolnav“. (Într-o parte a scenei se luminează ființa iubitei cîntate, cu păr de lungi flăcări despletite și răvășite. Caion o privește extaziat; ea îl privește disperată.) „Poezia astrală a unei lumi divine se află cuprinsă în părul ei înflăcărat“. (Din părul iubitei, care, sătulă pînă în gît, îl roagă să tacă, ies scînteii.) „Și aș vrea să mă sting sub mireasma crepusculară a părului ei, să mă sting de dragoste“... (Ea se roagă cerului să-i împlinească dorința.) „Și e o întregă lume, o lume plină de farmec, în părul ei sublim, haos profund“... (Trecere bruscă de ton.) Și-ai citit ce spune analfabetul despre această lume din părul ei înmiresmat?

REPORTERUL: Da. „De atîta lume în capul dumneaei — ți-u minte fraza din „Moftul Român“ — tare trebuie să se scarpine iubita dumitale. De ce nu-i dai mai bine și nițică alifie calmantă, pe lingă atîta iritantă proză?“

(Scărpinându-se frenetic în cap, iubita evocată dispăre, fugind în întuneric.)

CAION (privind în urma ei): Așa m-a părăsit... Numai sub biciul zeflemei, o muză a putut să plece, scărpinându-se, din viața unui poet! Ah, cât îl urăsc pe acest pretins scriitor și cât îl înțeleg pe Dimitrie Sturdza că l-a respins de la premiul Academiei, pentru motive de imoralitate și tendință antinațională! Ce avertisment ne-a dat nouă, generației tinere, împotriva acestui defăimător al societății românești! Il distrug!

REPORTERUL: Tocmai: cafeneaua vorbește că ați fi descoperit că pieșa lui, „Năpasta”, este plagiată...

CAION: Da, am descoperit plagiatul și-l voi denunța opiniei publice!

REPORTERUL: Totuși, un atac de acest fel împotriva unui dramaturg de reputația lui Caragiale... Nu vi se pare că lupta ar putea fi... cam inegală... pentru dumneavoastră?

CAION: Nu! Pentru că nu sînt singur! Am spatele bine apărât! (Apar, nevăzuți de Reporter, trei tipi, respectiv din speța „Cațavencu”, „Dădănaș”, și „Farfuridi”.) Și am documente zdrobitoare! Datorită lor, îl voi ataca de la înălțimea la care mă va ridica opinia publică!

REPORTERUL (publicului, confidențial și îngrijorat): Hm... documente zdrobitoare... spatele bine apărât... (Pune piciorul pe pedala soclului. Scăzîndu-l, sau scufundîndu-l cu trapa, urmează către public, în care timp cei trei tipi dispar.) Cînd te uiți la el și-l vezi așa neisprăvit, ai zice că-l suflă și cade... Se pare, totuși, că ăștia sînt mai periculoși! (De la un timp a pedalat în vînt, în virtutea inerției. Acum observă că soclul și Caion au dispărut. Răsuflă ușurat.) Uff!... Și, ca să spun drept, mi se făcuse dor să mai văd și un om! (Face un semn în sus și niște trîmbițe emit un semnal solemn.)

(Luminat de reflector, Caragiale se desprinde din fundalul neutru și înaintează pînă la rampă. E cu pălăria pe cap și ne aduce imaginea lui cunoscută, din anii maturității. Pe drumul spre rampă, difuzoarele podului scenic împrăstie asupra-i, ca într-o salvă de apoteoză, o ploaie de aplauze.)

REPORTERUL (cu un gest scurt, oprește manifestația difuzoarelor și, eventual, pe a publicului, avertizînd pe un ton discret): Nu! Vă rog, nu vă grăbiți cu aplauzele. Mă doare că trebuie s-o spun, dar nu se știe niciodată — sau, în orice caz, pînă la proba contrară — pe ce bază falsă s-a putut clădi celebritatea unui om. (Încet de tot.) Mie, ca să fiu sincer, neisprăvitul ăla mi-a băgat un cui în inimă. (Tare, lui Caragiale.) O să vă rog, maestre, să răspundeți la cîteva întrebări... A, pardon... (Gata — bată din palmă.) Nu doriți să vă procurăm un soclu, de pe care să ne vorbiți?

CARAGIALE (îi sclipesc ochii): Nu. Prefer să mă vedeți în mărime naturală.

REPORTERUL (către public): Pe maestrul Caragiale nu e nevoie să ți-l prezint.

CARAGIALE: Așa crezi dumneata? Ia întreab-o pe frumoasa jună de colo, cine e Caragiale?

O VOCE (prin difuzor): Vai, cum n-o să știi! Domnul Caragiale este patronul berăriei „Gambinus”, din Piața Teatrului Național.

CARAGIALE: Vezi că, totuși, am și o legătură cu teatrul... Da, dragul meu, asta sînt: scriitor și berar.

REPORTERUL: Atunci, îmi îngăduiți să vă întreb de ce, fiind scriitor — și scriitorul care sînteți! —, ați simțit nevoia să vă faceți și berar?

CARAGIALE: Simplu, dragul meu: m-am făcut berar, ca să pot trăi...din scris.

REPORTERUL (publicului, scuzîndu-l): Maestrul Caragiale este cunoscut ca un om glumeț...deși se pare că adesea — și cu asta a cam enervat pe mulți — moneda pe care o aruncă domnia-sa în circuit ca pe o glumă are și un revers: e partea care ustură. (Lui Caragiale.) Sînteți bun să fiți ceva mai clar, maestre?

CARAGIALE: Bietul meu Eminescu n-a fost și el funcționar, ca să poată trăi... din scris? Iar eu, ca să mă pot menține ca scriitor, ce n-am făcut!

REPORTERUL: Multe?

CARAGIALE (mucalitul din el nu se poate abține): „Păi să le numărăm, coane Fănică!” (Numără pe degete, împreună cu Reporterul.) Am fost corector... girant responsabil... meditor la copii... revizor școlar... funcționar la Regie... (numără pe mîna cealaltă) profesor de

liceu... berar în Gabroveni... restaurator în gara Buzău... registrator la Regia Monopolurilor Statului... și încă o dată berar... (*Stringind pumnii.*) Zece!

REPORTERUL (*rizind*): Plus moștenitor: unsprezece!

CARAGIALE: Ei da, „neavind un unchi în America, a trebuit să mă mulțumesc cu o mătușă în Europa“... Dar vezi că statul nostru constituțional n-are grijă să asigure fiecărui scriitor o mătușă prin care să aibă de la cine spera îmbunătățirea existenței cotidiane!

REPORTERUL: Totuși, ați scris mult...

CARAGIALE: Rămîne de văzut, în viitor, dacă am scris în adevăr CEVA.

REPORTERUL: În orice caz, operele dumneavoastră v-au adus venituri...

CARAGIALE: Dacă ții să știi, „în anii cei mai buni, rețeta totală a lucrărilor mele n-a depășit 2.300 lei“.

REPORTERUL (*uimit*): Asta e tot cu ce v-ați ales de pe urma muncii dumneavoastră?

CARAGIALE (*mucalit*): Ei, nu! Cum îți închipui așa ceva? Am mai avut parte și de alte răsplătiri... Ce vrei? Pentru că am o belea de ochi care vede tot ce e strîmb și o afurisită de gură care dictează condeiului să nu ierte... „O noapte furtunoasă“ mi-a fost fluierată, ciuntită, înjurată și scoasă imediat de pe afiș... „D-ale carnavalului“, de asemenea fluierată... volumele „Teatru“ și „Năpasta“ respinse de la...

REPORTERUL (*a tresărit*): A, da!... „Năpasta“...

CARAGIALE: Ce este?

REPORTERUL (*stîngerit*): Nu... nu c-ar fi ceva, dar... v-aș întreba, așa, din curiozitate... (*Tace.*)

CARAGIALE: Păi, dacă ești așa curios, de ce taci?

REPORTERUL: Maestre... dumneavoastră n-ați scris piese cu țărani... nici pînă la „Năpasta“... nici după... Cum v-a venit inspirația să scrieți această piesă? În fine... care ar fi sursa ei reală... adevărată?

CARAGIALE (*sincer, nebănuitor*): Păi să vezi, dragul meu... pornirea piesei mi-a venit direct din viață.

REPORTERUL (*căruia nu i-a ieșit cuil din inimă*): Daa...?

CARAGIALE: Da. Uite, acum aproape douăzeci de ani, pe cînd eram revizor școlar în Argeș, m-am oprit

o dată în satul Tigveni, de pe malul Topologului, la un han...

(*Într-o parte a scenei, se luminează un fragment de decor: o tejghea, la care hangiuul dă unui flăcău o țuică; o masă, la care un țăran — e Dumitru, soțul răposat din „Năpasta“, și ne aflăm astfel în preambulul piesei scrise mai tirziu de Caragiale — e servit de o țărancă tinădră și extrem de frumoasă. Caragiale intră în han și, stînd în picioare la tejghea, bea o halbă. Hangiuul observă că Dumitru strînge mîna fetei, care îi suride fericită. Caragiale, care a urmărit și el scena, plătete, dar hangiuul nu-l mai vede; încruntat, privind cu ură pe Dumitru, strînge pumnul pe un cuțit. În drum spre ușă, Caragiale se adresează flăcăului.*)

CARAGIALE: Măi, dar frumoasă fată aveți voi la cîrciuma voastră!

FLĂCĂUL: Hei, boierule... pentru fata asta o să se facă moarte de om!

CARAGIALE (*iese din han. Decorul se stinge. Caragiale revine lîngă reporter*): Așa s-au născut, în mintea mea, personajele din „Năpasta“, cu drama lor. I-am zis fetei Anca și am măritat-o cu cel de la masă, Dumitru; i-am zis cîrciumarului Dragomir și l-am pus să-l înjunghie din gelozie pe Dumitru, dinainte de ridicarea cortinei. Restul, îl știi din piesă... Dar ce e? Îmi pare că te codești...

REPORTERUL (*iși ia inima în dinți*): Maestre... dumneavoastră știți ce vorbește cafeneaua?

CARAGIALE: Dragă, eu trîncănesc atîta cînd stau cu amicii la o masă, încît nu mai aud ce se vorbește la altele.

REPORTERUL: Nu glumiți, maestre... Îl știți pe Caion.

CARAGIALE: Caion?

REPORTERUL: Cel cu părul iubitei...

CARAGIALE: A, da... Ce e cu el? I-a chelit muza?

REPORTERUL: Vă acuză că ați plagiat „Năpasta“.

CARAGIALE: Că eu am pla... (*Pufnește.*)

REPORTERUL: Nu rîdeți, maestre... Strigă peste tot că are dovezi zdrobitoare.

CARAGIALE: Dovezi? (*Ride.*)

REPORTERUL: Și că o să le publice!

CARAGIALE (*mucalit, prefăcîndu-se îngrijorat*): „C-ești copil?“ (*Izbucnește într-un hohot de ris, prelungit și în întunericul care cuprinde complet scena.*)

T A B L O U L 2

Lumină de amiază. În planul II, cadrul unei uși, cu firma GAMBRINUS scrisă deasupra, de-a-ndoaselea. În planul I, în diagonală față de ușă, o masă de stejar, lustruită, cu două taburete de lemn.

(Caragiale și Delavrancea își iau aperitivul și discută în fața a două numere din „Revista literară“.)

CARAGIALE: Dragă Barbule, pe mine mă indignează doar nerușinarea dobitocului. Acuzațiile lui mă lasă rece. (Pentru că Delavrancea, pe gânduri, mai ia revista s-o răsfoiască.) Ce e?

DELAVRANCEA: Mă uit prin articole, să mai văd. (Citește.) „Se spune odată că-i original nevoie mare“...

CARAGIALE: Adică eu...

DELAVRANCEA: Tu... „și că tot ce-a scris nu-i decît produsul capului dumnealui“.

CARAGIALE (mîna la cap): Adică ăsta...

DELAVRANCEA: Țla, ăla... dar acum lasă gluma, că mie nu-mi place treaba asta.

CARAGIALE: Ce, mă, Barbule, o să-l ia cineva în serios?

DELAVRANCEA: Dragă Iancule, eu vorbesc acum ca avocat. Poftim ici. (Citește.) „Acum și această faimă a zburat, căci capodopera sa «Năpasta» nu-i decît o plagiatură după o dramă ungurească intitulată «Nenorocul» și datorită unui Kemeny Istvan, dramă talmăcită pe romînește de către Alexandru Bogdan, în anul 1848, la Brașov. Subiectul ambelor drame este același, doar numele schimbate; încolo e furat pe de-a-ntregul din sacul lui Kemeny, care a rămas un necunoscut, pe cînd domnul Caragiale a devenit cu drama ungurului un mandarin literar de care nimeni, crede domnia-sa, nu trebuie să se atingă.“

CARAGIALE: Și-o să se atingă el!

DELAVRANCEA: Se atinge, Iancule, că uite... (Citește.) „Drama aceasta e imprimată cu litere chirilice și trebuie să-mi exprim admirația pentru domnul Caragiale; eu credeam că nici atîta nu știe... Cartea este foarte rară — și aceasta domnul Caragiale o știa cînd s-a apucat să scrie «Năpasta» — și nici gînd n-avea că taman după atîta vreme plagiatul dumnealui va ieși la iveală și îl va ustura. Iată și corpul delict“... Și te pune pe două co-

loane? Te pune! Și seamănă, mă Iancule? Seamănă!

CARAGIALE: Tu, dacă-mi mai vorbești mult ca avocat, n-o să te convingi numai tu că am plagiat-o, o să mă convingi și pe mine!

DELAVRANCEA: Lasă gluma, iubitu-le...

CARAGIALE: Ba o să mă tem acum de-un mucos obraznic!

DELAVRANCEA: Mucos? O fi... dar, ca să vezi ce pervers e, uite că și la asta îți răspunde dinainte. (Citește.) „Iată o teorie favorabilă hoției de toate genurile: furi, omori, și vine un june polițist“ — adică el: Caion — „și te ia de guler, iar tu“ — adică tu, Caragiale — „tu, fanțos, îi răspunzi: «Fugi domnule, eu sînt hoț bătrîn, mucosule, ce cauți să mă arestezi?»“ (Dă un pumn în masă.) E primejdios, domnule!

CARAGIALE: Eu, cît mă știu cu cugetul curat...

DELAVRANCEA: Dar nu e vorba de ce știi tu, ci de ce va crede lumea! Tu nu știi care e puterea calomniei! Firea oamenilor e bănuitoare... tu ești dușmănit cu nemiluita... se vor grăbi mulți să-ți întreină reputația de plagiator...

CARAGIALE: Pe mine, ce mă frămîntă în clipa asta, e doar o simplă curiozitate: cine o fi acest Kemeny? (Răsfoiește puțin revistele.) Coincidența este în adevăr bătătoare la ochi. Dar nu e prima oară cînd, în literatură... Nu, Barbule, să-l lăsăm pe domnul Caion să urle!

DELAVRANCEA (se uită la ceas): E aproape douăsprezece, trebuie să fug la tribunal. (Se ridică.) În orice caz, dacă te răzgîndești și te hotărăști să introducem acțiune pentru calomnie, mă găsești sus la Apel, secția întâi, pînă pe la orele trei... (Îi dă mîna.) Nu trebuie să-l lăsăm să urle, Iancule!

CARAGIALE: Ba o să-mi pese acum de gura lumii! M-oi mulțumi cu stima cunoscuților.

DELAVRANCEA: Tu crezi că un monument nu poate să fie ros de-un vierme? (Caragiale suride. Delavrancea înalță din umeri și pornește spre ușă. Se oprește.) Iar după trei, sînt acasă. Salve!

CARAGIALE: Fii sănătos și vesel!

(Delavrancea iese. Caragiale rămâne un moment pe gânduri. Își vede halba goală. Bate în masă și strigă.)

CARAGIALE: Mă! Cine e jupin aici la voi? Nu-i unul Caragiale?

O VOCE: Da, c'oane!

CARAGIALE: Ei, spuneți-i să nu mă lase cu halba goală la masă, că pe urmă nu-i mai calc în prăvălie! Și atît client plătitor avea și el!

VOCEA: Vineee!

(Un piccolo îi va aduce o halbă. Intră pe ușă un „amic“, care manifestă o bucurie exagerată cînd îl vede pe Caragiale. Se repede la el cu mîna întinsă.)

„AMICUL“: A! Să trăiești, iubite amice! Nici nu bănuiești ce fericit sint că te întîlnesc! Ce mai faci, ce mai zici? (Cu ochii pe revistele de pe masă.) Ce mai citești?

CARAGIALE (care a urmărit direcția privirii „amicului“): Precum vezi, „Revista literară“.

„AMICUL“ (insinuant și ironic): E interesantă?

CARAGIALE: Nu știu. N-am citit-o încă.

„AMICUL“: A, nu?

CARAGIALE: Dumneata ai citit-o?

„AMICUL“: Da.

CARAGIALE: Atunci e rîndul meu să te întreb: e interesantă?

„AMICUL“: Ia ghici!

CARAGIALE: Să ghicesc?... Bine, o să încerc... dar, înainte de a ghici, să-ți povestesc o întîmplare... A-nîlînit odată un negustor glumeț pe Nastratin Hogeș și i-a zis: — „Hogeș, dacă ghicești ce am eu în basmaua asta, ți-l dau ție să-l faci jumări... Ia ghici!“... Hogeș se gîndește și-i răspunde: — „Ia mai spune încă o dată“... — „Dacă ghicești ce e, ți-l dau să-l faci jumări“... — „Nu-i destul atîta, spune Hogeș. E prea pe departe. Mai dă-mi un semn măcar, să mă apropiu de-nțeleș“... — „Așa? — adaugă negustorul... Uite: e ceva gogoneț, cu coajă tare, și-năntu, dacă spargi coaja, deasupra e alb și-n mijloc e galben“... — „Ei! zice Hogeș, după ce se gîndește bine. Las' că știu acum: ai scobit o guliș și ai vîrît înăuntru o bucată de morcov...“ (Tace.)

„AMICUL“ (cam descumpănit): Ei da, e bună... și?

CARAGIALE: Și uite că eu n-o să caut, ca Nastratin, prea pe departe înțeleșul ghicitorii ce-mi pui. (Îl

privește în ochi, scrutător.) Ce crezi, „amice“: am plagiat, sau n-am plagiat?

„AMICUL“: Apăi vezi c-ai citit? Și atunci eu... care mă știi că nu umblu cu șoalda... ce pot pentru ca să cred, cînd dumneata vii și-mi declară că n-ai citit? Păi s-avem pardon! (Indignat, iese pe ușă.)

CARAGIALE (rămas singur, stă pe gânduri și, punîndu-și revistele în buzunarul surtucului): Să fi avut dreptate Barbu?

(Intră doi vechi cunoscuți ai lui Caragiale: Lache și Mache, oameni de bună credință. Caragiale se bucură cînd îi vede.)

CARAGIALE: A... Lache și Mache... nedespărții!

LACHE-MACHE: Salutăm, nene Iancule!

CARAGIALE: Ce mai faceți, băieți?

MACHE (sincer): Păi cu năpasta asta, nene Iancule...

CARAGIALE (se încruntă): Cu ce... ce năpastă?

LACHE (trage pe Mache de mîneacă): Lasă, Mache...

CARAGIALE: Ba lasă-l să spună.

MACHE: Năpasta care o știi, nene Iancule...

CARAGIALE (enervat): Ba poate că n-o știu! Care?

MACHE: Ei, cu reținerile astea!

CARAGIALE (ușurat): A! cu reținerile... Și tu, Lache?

MACHE: Parcă n-a căzut năpasta și pe capul lui!

LACHE (ca mai sus): Lasă, Mache...

CARAGIALE: Lasă-l, domnule, să spună! Ce năpastă, Lache?

LACHE: Nu-i nici o năpastă, nene Iancule...

MACHE: Ei, nu-i năpastă! Și-ncă ce năpastă! Parcă lui îi ajunge leafa!

LACHE: Hai, hai, nu te mai plînge... c-o fi avînd nenea Iancu destulă năpastă pe capul lui! (Se bate peste gură și-l împinge pe Mache cu sila.) Gură, salutăm, nene Iancule! (O ia spre interiorul localului, pe diagonală, și-l muștră pe Mache.) Bine, mă, vorbești de funie în casa spînzuratului?

MACHE: Da' ce-am zis? (Își dă una peste frunte.) Hi! nu mă gîndisem la asta... (Au dispărut.)

(Caragiale se frămîntă puțin pe loc, apoi se ridică brusc și se grăbește spre ușă.)

PICOLO (îl ajunge alergînd): Domnu' Caragiale!
 CARAGIALE: Ce e?
 PICOLO: Nici dumneavoastră nu plătiți?

CARAGIALE (se caută repede în buzunar, îi dă un bacșiș): Uite, al tău... Consumația... să faci jupîn-tu cinste! (Iese pe ușă și-l auzim.) Birjar! La tribunal!

T A B L O U L 3

La redacția „Revistei literare”. Lumină de dimineață. Un afiș al revistei, un birou sărăcăcios, două scaune de lemn.

(Stoenescu, la birou, scrie. Intră Caion, triumfător.)

CAION: Senzație mare în București, șefule! Urlă calea Victoriei... urlă redacțiile... urlă cafenelele... urlă „Carul cu bere”...

STOENESCU: Decît să intri urlînd în redacție, mai bine arată-mi probele plagiatului; le-ai adus?

CAION: Un cuvînt are Caion, șefule! Promis și executat! Uite-le! (Îi dă două file.) Două file din volumul lui Kemeny Istvan... în chirilice. Una, cu titlul...

STOENESCU: M'da... (Descifrează.) „Nenorocul”... tradusă din ungu-rește și dedicată poporului român de A. Bogdan, Kronstadt, 1848“...

CAION: Și cealaltă, cu paginile 173 și 174, cele de pe care am reprodus scenele denunțate în revistă, cele mai încredinate. Este?

STOENESCU (după cercetarea filelor): Este, Caion... (Răsufală.) Uf! Mi-ai luat o piatră de pe inimă!

CAION: Pagini îngălbenite de vreme. Cum și-ar fi închipuit „maestrul” Caragiale că o să le mai scoată cineva la lumina zilei? (Ride.)

(Intră un servitor.)

STOENESCU: Ai trecut pe la mine, Ioane?

SERVITORUL: Da, v-am adus pachetul... Și vi s-a lăsat și asta acasă.

(Îi întinde o hîrtie.)

STOENESCU (încremenit): O citație!
 CAION (tresare): Citație?

STOENESCU: Du-te, Ioane. (Servitorul iese. Stoenescu citește citația.) La Curtea cu Jurați, pentru calomnie prin presă... (În panică.) În ce m-ai băgat, Caioane!

CAION: La Curtea cu... (Cu un tremur în voce.) M-or fi citat și pe mine?

STOENESCU (indignat): Auzi întrebare!

CAION (se revoltă): Păi dar ce e prostia asta, domnule? Ce e barbaria asta? Citați la Jurați, pentru o calomnie? Chiar dacă ar fi!... Cine a mai pomenit așa ceva în țara romînească! Aici, de cînd lumea, ne înjurăm, ne pupăm... ne scoatem ochii, ni-i punem la loc... ne unim doi contra unui al treilea... se unește doi cu trei contra lui unu... unu cu trei contra lui doi... și pe urmă: hai noroc, la o țuiculiță! A trebuit să vină asta, ca să strice datina! Auzi, să-i sară bizdicul, pentru că l-am făcut hoț!

STOENESCU (înfrișat): Dar ce sînt eu de vină, în treaba asta?

CAION: Sau eu, dacă l-am prins! (Bate cu palma în file, sigur pe el.) Sus fruntea, șefule, că documentul vorbește!

T A B L O U L 4

De-a lungul rampei, partea dinainte a scenei este despărțită de rest printr-o fișie de lumină; ne aflăm pe culoarul din fața sălii de ședințe a Curții cu Jurați. În umbra care învăluie restul scenei, distingem siluete și mișcările caracteristice dezbaterii unui proces.

(„Amicul”, pe care l-am cunoscut la Gambrinus, iese din umbra sălii de ședințe și, ajuns în lumină, își aprinde o țigară. Apare, pe la arlechin, o doamnă tînără, nostimă și frivolă.)
 FEMEIA ÎN DILEMĂ: O! bonjur...

A început procesul?

„AMICUL” (îi sărută mînușa): Abia acum începe interesant. Pînă acum, Stoenescu a fost scos din cauză... Caion a trimis un certificat că e bolnav... dar Delavrancea a cerut să

fie judecat în lipsă... ceea ce s-a admis, și Curtea se constituie fără jurați.

FEMEIA ÎN DILEMĂ: O! fără?

„AMICUL”: Așa e legea, dacă lipsește inculpatul.

FEMEIA ÎN DILEMĂ: Intrăm?

„AMICUL”: Să mai trag două fumuri...

FEMEIA ÎN DILEMĂ: Vai, știi, nu știam, nu mă decideam dacă să vin sau nu! Așa sînt eu, nedecisă!

„AMICUL”: Saloanele vă spun chiar „Femeia în dilemă”...

FEMEIA ÎN DILEMĂ: Asta mi s-a tras de la întîmplarea aia cu Jenică ș. Costică ...o știi!

„AMICUL”: Am auzit ceva...

FEMEIA ÎN DILEMĂ: Nu duceam trai bun cu Mitică și nu mă decideam cu cine să mă consolez: cu Jenică, sau cu Costică?

„AMICUL”: Și cum ați ieșit din dilemă?

FEMEIA ÎN DILEMĂ: Mi-a picat la așternut... în cărți... Petrică. Însă nici azi nu mă consolez că, din pricina lui, l-am neglijat pe Georgică, de a cărui pasiune nebună n-am aflat decît după ce m-am

măritat cu Ionică, de care m-a scăpat Lică. A fost luptă mare! ...Dar acum, sînt liberă.

„AMICUL”: Știi... pe mine mă cheamă Fănică...

FEMEIA ÎN DILEMĂ (pătimașă): Ah!... cu cine ești dispus să te bați pentru mine?

„AMICUL”: Cu nimeni.

FEMEIA ÎN DILEMĂ (descumpănită): Atunci, eu, între dumneata și cine mă decid? Eu sînt răsplata învingătorilor!... Cine crezi că o să triumfe azi: Caragiale, ori Caion?

„AMICUL”: O să vedem acum, după pledoaria lui Delavrancea.

(Ca și cum ar întredeschide o ușă, „Amicul” își strecoară capul în umbră, peste limita dintre fișa de lumină a culoarului și restul scenei. Făcînd un semn parteneriei, trece cu ea peste această limită, dispărînd în pretoriu. În acest moment, un reflector luminează capul leonin al lui Delavrancea și primele cuvinte ale pledoariei răsună din întunericul sălii de ședințe.)

DELAVRANCEA: Domnule Președinte... Onorată Curte...

T A B L O U L 5

Reflectorul coboară asupra lui Delavrancea, luminîndu-i bustul și brațele întinse către completul Curții. Și, pe cînd culoarul se întuneacă, o parte din sala de ședințe a Curții cu Jurați se luminează treptat și vedem: în fund, pe estradă, masa de judecată, la care stau trei siluete, reprezentînd pe președintele Curții și doi asesori: un jude și un supleant; la dreapta, două-trei bănci pentru public, unde distingem, alături de Caragiale, pe Reporter, Lache, Maché, Stoescu, „Amicul”, Femeia în dilemă, picolo de la „Gambinus”, servitorul de la redacția „Revistei literare” și șase tipi care reprezintă personaje caragialești. Partea din stînga a sălii de ședințe e încă întunecată. Delavrancea e în picioare, la bară. „Încheiat pînă sus la haina cenușie — așa cum ni-l descrie un coleg al său de barou —, cu jumătate din lavaliera albă aruncată peste gulerul de postav, Delavrancea stă aplecat de mijloc, rezemat de bară în pumnii încheiați, și la început vorbește încet; apoi se va destinde, își va scutura coama, se va înălța drept și amenințător, i se va adînci circumflexul sprincenelor, ochii cenușii îi vor scăpăra, vocea îi va tuna și degetul vestejitor va cădea ca o lamă de eșafod”.

DELAVRANCEA: Vă mărturisesc din capul locului că mă cutremur de greutatea situației în care mă aflu. Oricît de mare ar fi un scriitor, aceasta nu e de ajuns pentru a-l apăra împotriva unei atît de grave acuzații de plagiat. Evidența faptului denunțat public de Caion este atît de zdrobitoare, încît vorbele mele, oricît ar fi de meșteșugite, n-o pot copeși.

(Publicul mimează surprinderea.)

FEMEIA ÎN DILEMĂ (încet, „Amicului”): Îl apără pe Caion?

DELAVRANCEA: Înarmat pînă în dinți cu documente, denunțatorul

lui Caragiale își sprijină acuzarea pe fapte materiale. A anunțat mai de mult că documentele descoperite de el sînt zdrobitoare, că ele vor vorbi de la sine și — în adevăr — ele sînt atît de puternice încît vorbesc de la sine, punîndu-ne nemijlocit în fața unui plagiat.

(Surprinderea publicului devine uimire.)

„AMICUL” (încet și satisfăcut, Femeii în dilemă): Grozavă întorsătură: îl înfundă pe Iancu!

DELAVRANCEA: Da! Căci „faptul brutal, documentul — documentul publicat, onorată Curte! se înfăți-



șează zdrobitor pentru Caragiale"! Ce afirmă Caion? Că dramaturgul Caragiale „a furat drama «Năpasta» după o dramă intitulată «Nenorocul», a celebrului dramaturg ungar Kemeny Istvan. Și Caion pune pe două coloane paralele, în «Revista literară», scene din «Năpasta» lui Caragiale și din «Nenorocul» lui Kemeny. Și scenele... da, domnule președinte... da, onorată Curte... scenele, în adevăr — și aceasta este cumplit pentru reputația lui Caragiale — scenele sînt ABSOLUT IDENTICE". (Rumoare în public. Se aude clopoțelul președintelui.) Documentul vorbește de la sine... Pen-

tru a compara, să alegem dintre scenele încriminate și publicate pe două coloane în „Revista literară"... (se aprind, în partea rămasă întunecată a sălii de ședințe, trei linii verticale și paralele, care să sugereze două coloane de ziar alăturate, cea din stînga fiind coloana întâi, cea din dreapta, coloana a doua) scena IX, actul III, din „Nenorocul" lui Kemeny... (deasupra coloanei întâi, se luminează titlul: „NENOROCUL")... și scena VII, actul II, din „Năpasta" lui Caragiale. (Deasupra coloanei a doua se luminează titlul: „NĂPASTA".) Personajele lui Caragiale le cunoașteți:

circuitarul Dragomir și soția lui, Anca. (*Dragomir și Anca, pe care i-am văzut în scena mută evocată de Caragiale față de Reporter, apar în cadrul coloanei a doua.*) În drama lui Kemeny, ei se numesc altfel: pe Dragomir îl cheamă Ștefan; pe Anca, Maria. (*În cadrul coloanei întâi apar Ștefan și Maria, țărani unguri.*) După cum vedeți de la început, cam singura deosebire care ar fi între Ștefanul lui Kemeny și Dragomirul lui Caragiale ar fi că primul are mustața răscuită în sus, iar al doilea o are întoarsă în jos... că primul trage din lulea și al doilea din foită... Dar să vedem cam ce deosebire e între *vorbele* pe care cei doi autori, la o distanță de jumătate de veac, le-au pus în gura personajelor lor...

MARIA: Scoală, Ștefane, c-a sosit ora!

ANCA: Scoală, Dragomire, c-a sosit ceasul!

ȘTEFAN: Ora!

DRAGOMIR: Ceasul!

MARIA: Ora răfuielii! De ce l-ai ucis?

ANCA: Ceasul socotelii! Pentru ce l-ai omorît?

ȘTEFAN: Pentru tine.

DRAGOMIR: Pentru tine.

MARIA: Pentru mine...

ANCA: Pentru mine...

ȘTEFAN: Ca să te iau de nevastă.

DRAGOMIR: Ca să te iau eu...

MARIA: Cum l-ai omorît? Zi!

ANCA: Cum l-ai ucis? Spune!

ȘTEFAN: Mă tot alungai.

DRAGOMIR: Mă tot goneai.

ȘTEFAN: Odată, ții minte?...

DRAGOMIR: Odată, ți-aduci aminte?

ȘTEFAN: ...m-am dat pe lângă tine și ți-am șoptit:...

DRAGOMIR: ...m-am dat pe lângă tine și ți-am zis încet:...

ȘTEFAN: ...Mario! de ce n-ai vrut să-mi fii nevastă?...

DRAGOMIR: ...Anco! de ce n-ai vrut să mă iei pe mine?...

ȘTEFAN: ...Lasă-l pe Nicolae și hai!
DRAGOMIR: ...Lasă-l pe Dumitru și vino!

(*Interpreții rămân nemișcați.*)

DELAVRANCEA: Și așa mai departe, domnule președinte... Sau, rezumînd plastic: ar fi o mai mare deosebire dacă i-am scoate lui Ștefan luleaua din gură și i-am pune-o lui Dragomir? (*Face schimbul cu mîna lui și, arătînd imaginile paralele, conchide.*) Ei! ...cam acesta este tot efortul creator pe care l-a făcut Caragiale, ca să transforme „Nenotrucul” în „Năpasta” și să culeagă lauri și drepturi de autor cu o lucrare furată. Și atunci, față în față cu asemenea dovezi, noi... noi, opinia publică, cititori și spectatori înșelați... ce mai putem face, decît să punem pe Caragiale la zid!

UN TIP (*din cei șase*): Rezon! La zid! (*Aplaudă.*)

(*Clopoțelul președintelui.*)

„AMICUL”: La zid, domnule! Să se mai termine cu dumnealui! Prea ne lua pe toți!

(*Clopoțelul președintelui.*)

LACHE (*uimit*): Nenea Iancu! (*Îndoiește.*) Oare?...

MACHE (*idem*): Nu se poa... (*Idem.*) Dar poți să știi?

LACHE-MACHE (*își șoptesc*): Prea e cu ochi și cu sprîncene...

(*În acest timp, Caragiale stă de vorbă cu Reporterul, care a luat note.*)

FEMEIA ÎN DILEMĂ (*izbucînd, pătimașă*): Ah! de ce lipsește Caion? Simt că mă decid! (*Ridicîndu-se.*) Unde stă Caion? (*Țistuită de public, pentru că sună iar clopoțelul președintelui și Delavrancea își scutură coama, se reazăză.*)

(*În timpul diversivunii, imaginile evoacă, și cadrele lor, s-au stins.*)

DELAVRANCEA: Domnule președinte... onorată Curte... Cam așa aș fi pledat, dacă în acest proces aș fi fost apărător al lui Caion și aș fi vrut să dovedesc că marele nostru dramaturg Caragiale a plagiat. PUBLICUL: Cum!... A!...

DELAVRANCEA: Dar întrebarea e: a plagiat Caragiale?... Cu voia onoratei Curți, eu l-aș întreba chiar pe el, pe vechiul meu prieten: cum, Iancule, dacă te-ai ispitit să pritocești textele celor două drame ca să te alegi și tu cu o piesă a ta, atît te-a tăiat capul să inventezi?... să scrii „ceas” în loc de „oră”... „omorît” în loc de „ucis”... „spune” în loc de „zi”... „vino” în loc de „hai”... și să întorci mustața lui Ște-

fan cu virfurile în jos? Și el mi-ar răspunde..

CARAGIALE (*se ridică*): Dacă ați m-a tăiat capul, e că n-am făcut-o cu al meu... ci cu acela al lui Caion!

(*Risete.*)

DELA VRANCEA (*pe când Caragiale se reaşază*): Exact așa mi-ar răspunde, onorată Curte! (*Risete.*) Dar dacă și în fața unei asemenea sărăcii inventive, plasmuită de capul lui Caion (*arătând spre publicul de pe scenă*), opinia publică — ați auzit-o! — s-a putut îndoi de Caragiale, asta ne arată cât de mare, cât de primejdioasă poate să fie puterea calomniei! Ei bine, ca s-o spulberăm, noi vă rugăm să studiați actele depuse la dosar și care dovedesc că nu există nici măcar o coincidență între cele două drame, necum un plagiat... pentru simplul fapt că o dramă „Nenorocul” și un dramaturg ungur Kemeny Istvan *n-au existat niciodată*, după cum arată rezultatele cercetărilor noastre făcute la Brașov și Budapesta, unde ne-am adresat celor mai erudiți istoriografi literari. Cât despre cele două file cu care Caion a surprins buna credință a lui Stoenescu, ele — expertiza e concludentă — au fost tipărite chiar de pîrît cu litere chirilice și, pentru a părea vechi, îngălbenite la luminare. (*Bea un pahar cu apă.*)

FEMEIA ÎN DILEMĂ (*șoptește „Amicului”, arătîndu-i spre Caragiale*): Cred că mă decid.

„**AMICUL**” (*îi șoptește*): Nu încerca degeaba; e un om sucit: își iubește nevasta.

FEMEIA ÎN DILEMĂ (*verată*): O!...

DELA VRANCEA: Domnule președinte... onorată Curte! Calomnia lui Caion este dovedită. Caragiale „a vegheat jumătate din nopțile sale pentru a ne crea o dramaturgie națională; dar spiritul lui ascuțit și profund a denunțat șarlatania, a zugrăvit zăpăceala și denaturarea spiritului național. Rolul lui a fost de a lupta pentru însănătoșirea vieții noastre publice. Și cînd el și-a robit tot talentul și toată inteligența pentru fala noastră, să-l înfățișăm lumii ca pe un fur ordinar? Față de documente din care reiese furtul numai justiția te poate apăra, dacă documentele

sînt false și tu — nevinovat. În concluzie, vă rog să dați calomniatorului osînda ce i se cuvine”. (*Se retrage de la bară.*)

FEMEIA ÎN DILEMĂ (*își frămîntă mîinile*): Atunci... cu mine cum rămîne? (*Privește galeș pe „Amic.”*) „**AMICUL**”: Mă cheamă Fănică...

FEMEIA ÎN DILEMĂ: Ah! profito-rule! (*Se strînge de brațul lui.*) Mergem?

„**AMICUL**”: Sst! Să ascultăm sentința!

(*Se aude clopoțelul președintelui. Toată lumea din scenă privește aten-tă la masa de judecată. Trase în sus cu vreo jumătate de metru, cele trei siluete ale magistraților par că se ridică în picioare. Și se aude, prin difuzor, vocea solemnă a președin-telui.*)

VOCEA PREȘEDINTELUI: Curtea... în virtutea legii... condamnă pe inculpatul Constantin Al. Ionescu, zis Caion... major... la pedeapsa închisorii corecționale pe timp de trei luni de zile și la cinci sute lei amendă... (*vocea începe să se piar-dă*) în folosul statului, cu aplicarea artico...

(*Scena se întunecă și la arlechin, în lumină, apare Caion, rinjind bat-jocoritor.*)

CAION (*către spectatori*): Ei aș! Asta s-o credeți dumneavoastră... Ce e aia „în virtutea legii”? Ce e aia „lege”? Dar ce, sînt de la plug sau de la strung, ca să mi se aplice legea? Sau poate sînt singur pe lume?... sînt copilul nimănui?... Dar ce, a murit nenea Cațavencu? (*Apare personajul care reprezintă speța Cațavencu.*) Sau nenea Farfuridi? (*Apare personajul care re-prezintă speța Farfuridi.*) Sau ne-nenea Dandanache? (*Apare persona-jul care-i reprezintă speța.*) Sau ne-nenea ET CAETERA? (*Apare întreg restul juraților — și personajele care vor juca, și cele mute — și intră toți în întunericul scenei.*) Ori poate ați uitat că s-a nimerit ca prim-ministru al țării să fie tocmai nenea Mitiță Sturduza? (*A rămas singur. Înain-tează spre mijlocul rampei.*) Și cum au zis? „Caion condamnat”? (*Izbucnește în ris, apoi.*) Numai că eu am făcut opoziție, și azi... pen-tru că mă prezint... se judecă cu jurații... Îi auziți? Tocmai li se ia jurămîntul...

(Se întunece şi sala. Se aud, din scenă, cele douăsprezece voci ale juraţilor, care strigă solemn şi pe rînd : JUR !)

(Lumină în sală şi pe scenă. Acum, sala de şedinţe a Curţii cu Juraţi e văzută din alt unghi. Masa de judecată nu mai e vizibilă ; o bănuim în culisa din stînga. În dreapta scenei se află cele două-trei bănci ale publicului, cu faţa spre stînga. În fund-mijloc, deci la stînga mesei de judecată, se află estrada pe care, pe două bănci în amfiteatru, stau, cite şase, juraţii. Primul jurat — personajul care reprezintă speţa lui Caţavencu — e cel care ocupă capătul din stînga al primei bănci. Juraţii din banca a doua sînt figuranţi şi, la rigoare, pot lipsi. Caion stă într-o parte a scenei, în picioare, alături de avocatul apărării. Caragiale, cu Delavrancea lîngă el, se ridică numai cînd vorbeşte. În public vedem pe Reporter, „Amicul“, Lache, Mache, Femeia în dilemă — întorcînd „Amicului“ spaatele —, pe Stoescu, pe picolo de la „Gambrinus“ şi pe servitorul de la redacţia „Revistei literare“.)

VOCEA PREŞEDINTELUI : Chiar din declaraţia dumitale, domnule Caion, reiese că ai vrut să te răzbuni pe domnul Caragiale.

CAION : „Dumnealui m-a insultat prin «Moftul Român» domnule preşedinte, făcîndu-mă de tot risul prin cuvinte pe care nu le pot reproduce înaintea Curţii“.

CARAGIALE : De ce se jenează domnul Caion ? Onorata Curte citeşte regulat „Moftul Român“.

(Risete : ale celor care „ţin“ cu Caragiale.)

PRIMUL JURAT (se ridică) : Rog pe domnul preşedinte să întrebe pe domnul Caragiale de ce l-a atacat pe domnul Caion ca scriitor ?

DELAVRANCEA : Domnule prim-jurat, Caragiale luptă de o viaţă întreagă împotriva racilelor decadente, care sapă literatura romînească şi ne strîmbă limba.

AVOCATUL APĂRĂRII : Domnii juraţi ar dori totuşi să ştie dacă domnul Caragiale recunoaşte în domnul Caion un june cultivat...

DELAVRANCEA : De ce, colega ? Pentru că a anunţat o mulţime de volume pe care nu le-a scris ?

AVOCATUL APĂRĂRII : Mă rog, e un june cultivat ?

CARAGIALE : Şi încă ce „băiat cu carte !... Un adevărat enciclopedist ! Ştie din toate cite nimic !“

AVOCATUL APĂRĂRII (enervat de risetele publicului) : Cu asemenea ironii l-a provocat pe Caion ! Oare Caion nu este un scriitor ?

PRIMUL JURAT : La asta am dori să răspundă domnul Caragiale.

CARAGIALE : Vă răspund... „De la o vreme se-ntîmplă în lumea romînească, dovedit cu date statistice, un fenomen ciudat : se nasc oameni de talent artistic în proporţie covârşitoare asupra numărului populaţiunii“.

AVOCATUL APĂRĂRII : Unde vrei să ajungeţi, domnule Caragiale ?

CARAGIALE (mucalit) : La Caion... (Risete.) „Dacă în alte părţi ale lumii se constată, să zicem la o sută de născuţi, unul de talent, la noi proporţia este răsturnată : numai unul e fără talent dintr-o sută de născuţi. Avem, care va să zică, la naşteri 1% fără talent. Numai aşa putem înţelege cum unele şcoale înalte produc mult mai mulţi scriitori decît cititori“.

(Risete.)

VOCEA PREŞEDINTELUI : Pentru a încheia interogatoriul, domnule Caion, „stăruieşti că domnul Caragiale a plagiat ?“

CAION (cu impertinenţă) : Da, domnule preşedinte. „Stăruiesc că domnul Caragiale a plagiat“.

VOCEA PREŞEDINTELUI : Domnul procuror are cuvîntul.

VOCEA PROCURORULUI : Totul e clar, domnule preşedinte. „S-a făcut dovada neexistenţei lui Kemeny şi deci a existenţei calomniei. Foile cu litere chirilice sînt dovada cea mai evidentă“ — întărită prin expertiză — „a calomniei. În consecinţă, vă rog să daţi un verdict de culpabilitate“.

VOCEA PREŞEDINTELUI : Apărarea are cuvîntul.

AVOCATUL APĂRĂRII : Domnule preşedinte... onorată Curte ! „E straniu acest proces în care se cere băgarea în puşcărie a cuiva pentru că a acuzat de plagiat“.

DELAVRANCEA (se ridică) : Desigur ! Ar fi mai puţin straniu, colega, dacă am băga în puşcărie pe administratorii lui Caragiale, care îl acuză de originalitate !

(Risete.)

AVOCATUL APĂRĂRII: „La noi rominii, mai ales...

DELAVRANCEA: Unde înjurătura e slobodă...

AVOCATUL APĂRĂRII: ...nu se admite să se facă ceea ce s-a făcut de către domnul Caragiale, cînd poporul nostru zice: «Gura lumii numai pămîntul o astupă».

CARAGIALE: Dacă vă referiți la gura mea, domnule avocat, vă fac o prorocire: cred că nici pămîntul n-o s-o astupe!

DELAVRANCEA: Da, da!... va vorbi peste veacuri!

AVOCATUL APĂRĂRII: Poate, domnule Delavrancea... dar eu mă referisem la gura lui Caion.

DELAVRANCEA: Ei! ... pe a lui, sperăm s-o astupe dreptatea verdictului!

AVOCATUL APĂRĂRII: Dar „este drept să facem din Caion un client al oanei? Un eveniment se judecă avînd în vedere mediul în care s-au petrecut faptele. Caion este victima mediului social în care trăiește“.

CARAGIALE (se ridică impetuos): Da! În asta sînt de acord cu domnul avocat al apărării! Caion a comis, cu impertinență, un fapt pe care legea îl condamnă. Dar adevărații vinovați sînt acei care au stat și stau în spatele lui. Condamnîndu-l pe el, onorată Curte, condamnați manevrele lor! ... A spus aici prietenul Delavrancea că rolul meu a fost să lupt pentru însănătoșirea vieții noastre publice. Dar, pentru asta, a trebuit să demasc și să lovesc! Pe un Caion oarecare? Nu! (Se întoarce brusc spre jurați, stă drept în fața lor și îi scrutează.) Ci pe acei care stau în umbra unui Caion oarecare ... pe acei care l-au educat în moravurile lor, folosindu-i invidia și necinstea ca pe un instrument prin care să se reverse ura și răzburarea lor! (Face un pas spre jurați, care au o tresărire.) Nu cu un Caion oarecare mă judec eu azi, aici! Procesul care s-a dezlănțuit prin el nu este între mine și el! (Jurații se lasă pe spate, ca pentru a se pune în gardă, înfricoșați de atitudinea lui agresivă.) Chiar dacă dispăre el din această incintă, procesul merge înainte! (Partea din stînga a scenei, unde se află Caion ca avocatul său, intră în umbră, și amîndoi dispar.) Chiar dacă dispăre completul de judecată, procesul merge înainte! (Se stinge

lumina din culisa stîngă.) Chiar dacă dispăre publicul, procesul merge înainte! (Partea din dreapta a scenei, unde se află publicul, intră în umbră, și toată lumea aceasta dispăre, împreună cu Delavrancea. Lumina se întărește pe centrul scenei, asupra juraților.) Pentru că procesul care s-a deschis și care mocnea de mult este între voi, generatorii morali ai „caionilor“ de tot felul, și mine! (Jurații se ridică brusc în picioare. Trebuie spus că estrada pe care stau băncile lor are linia curbă a unei rampe.) Proiectați pe fila istoriei, stăm singuri, față în față ... așa cum am stat cu voi. (Ridicînd un creion în sus.) Și cu bisturiul asta în mînă, la masa mea de scris! Stați jos! (Jurații se reazăză. Lumina care cade asupra lor — venită din rampa estradei — are o tentă convențional-teatrală, iar Caragiale se așază într-un fotoliu de teatru. Primului jurat.) Dumneata, domnule prim-jurat, cum te numești? Mi-a scăpat numele, cînd s-a făcut apelul juraților.

PRIMUL JURAT: Aristide Anghel.

CARAGIALE (il privește printr-un mic binoclu): Nu e adevărat, Dumneata ești Cațavencu.*

(Toți jurații se apleacă spre el, să-l vadă bine la față.)

PRIMUL JURAT: Eu, Cațavencu?!

CARAGIALE: Dacă nici eu nu te-oi cunoaște!

PRIMUL JURAT: De ce sînt Cațavencu? Pentru că ideile mele politice fiind foarte ... fiind prea ... fiind ultraprogre...

JURAȚII (într-un hohot de ris): Ele!

PRIMUL JURAT (către jurați): Ce v-a găsit, stimabililor?

CARAGIALE: Te-au recunoscut!

PRIMUL JURAT (către jurați): Eu. Cața ... ?!

JURATUL III (cu satisfacție rea): Cața! Cața! (Ride.)

CARAGIALE (primului jurat): Ești sau nu proprietarul unui ziar liberal, căruia-i zici independent ca să arunci praf în ochii cetățenilor naivi?

* Pentru ca cititorul să poată urmări fără efort scera care urmează, îi indicăm ce spețe caragialești reprezintă și ceilalți jurați: Juratul II — Dandana — Juratul III — Farfuridi; Juratul IV — Trahanache; Juratul V — Titircă; Juratul VI — Pristanda, Ipingescu.

PRIMUL JURAT (cinic și sfidător):
Sînt, stimabile! Și?

CARAGIALE: Ești sau nu președintele unei societăți economice care, sub pretextul patriotic al încurajării industriei române, exploatează munca a sute de oameni?

PRIMUL JURAT: Trecînd peste toate insinuările, sînt, stimabile, sînt! Și?

JURATUL III (are un ton vag cîntat):
Și de-aia, onorabile, de-aia îți spune lumea Cațavencu! (Cu sic.) Na!

PRIMUL JURAT (îl imită ca ton):
Și dumitale, stimabile, dumitale îți spune lumea Farfuridi! (Cu sic.) Na!

JURATUL III: Eu, Farfuridi?!

JURATII (într-un hohot de ris): Farfuridi!

JURATUL III (primului): Poate-mi spui dumneata așa, care mă combată ca conservator ce sînt, care ți-am fost contracandidat în alegeri!

(Juratul II, care părea cam adormit, tresare și ride ascuțit.)

JURATUL III: Și de ce să-mi spuie lumea Farfuridi?

PRIMUL JURAT (arătînd spre Caragiale): Pentru că ești prost ca Farfuridi al dumnealui!

JURATUL III (arătînd spre Caragiale):
Și dumneata ești canalie, ca Cațavencu al dumnealui!
(Juratul II ride ascuțit.)

PRIMUL JURAT { (de unde erau gata să se încaiere, se întorc furioși spre II, care e între ei):
JURATUL III { De ce rizi, stimabile (onorabile)?

JURATUL II (lui Caragiale): Întrebă-mă dumneata, neicursorule, să-ți spui. (Ride ascuțit.)

CARAGIALE: Știu ei bine de ce rizi! (Către Primul jurat și către Juratul III.) Nu v-a suflat mandatul de deputat, în ultimele alegeri? Este?

PRIMUL JURAT { (cu pumnii ridicăți spre II): Este!

JURATUL II (lui Caragiale): Păi niți nu se putea altfel, domnule Caion.

CARAGIALE: Eu sînt Caragiale.

JURATUL II: Că eu ... vorba țeaa, marcant ... care eu în toate Camelele ... cu toate partidele ...

CARAGIALE (îl înșină mucalit): Ca ruminul imparțial ...

JURATUL II: Chiar așa, chiar așa, domnule Caion!

CARAGIALE: Eu sînt Caragiale.

JURATUL II: Caradziale? (Se uită nedumerit în dreapta și în stînga; apoi, indicînd pe Caragiale cu arătătorul.) Si dumneata?

CARAGIALE: Eu, eu sînt Caragiale... reclamantul în procesul pe care-l judeci dumneata acum cu o minte atît de răsărită... Caion e pîritul, pîritul!

JURATUL II: Aaaaa, da! am prițput. (O clipă.) Și de țe te-a pîrit?

CARAGIALE: Eu l-am pîrit pe el!

JURATUL II: Păi ziți că el e pîritul!

CARAGIALE: Da, pentru că l-am pîrit eu!

JURATUL II (între dinți): Țsta o-n-toarțe mereu ... (O clipă.) Si-atunți, el te-a reclamat că l-ai pîrit?

CARAGIALE: Nu! Eu l-am pîrit că m-a reclamat ...

JURATUL II (tăind și, între dinți): Țsta-i zevzec rău... (Tare.) Va să zică el e reclamantul si eu te tot întreb de țe te-a pîrit si văd că te dai după usă cu răspunsul! (Supărat.) De țe te-a reclamat?

CARAGIALE: Dacă m-ai întrerupt... M-a reclamat opiniei publice că aș fi plagiat.

JURATUL II (mirat): Cum! așa, hodoronca-tronca, fără să-ți stoarcă întîi țeva bani ca să nu te reclame?

CARAGIALE: Vezi, la asta nu s-a gîndit.

JURATUL II (indignat): Asa prost a fost? În loc să te aibă la mîină si să te frețe să-ți țeară țe voia cînd voia, el te-a dat de gol si nu te mai poate strînzde cu usa? (Juratului IV.) Eu, pentru asta, l-as condamna pe loc!

JURATUL IV: Ai puțințică răbdare.

CARAGIALE: Auzi? Puțințică răbdare... (Îi face un semn să aștepte.) Un moment... (Se ridică și vine la rampă. Publicului.) Vă iau martori, să nu spuneți pe urmă că am născocit; oricît de timpîți sau de canalii vre-i să-i faci în literatură, tot nu-i nimereshi așa cum îi face viața! (Se întoarce la fotoliu și se reazăză. Lui II.) Bravos, domnule Ix!

JURATUL II: Manțiu mă cheamă.

JURATII (hohot de ris).

CARAGIALE: Ssss, domnilor... lăsați-l să se creadă Manciu... (Lui II.) Da, domnule Ix! Ești o forță... o culminație... o sinteză!

JURATUL II: Nu-i așa? (Se umflă în pene.)

CARAGIALE: Nici nu se putea ca dumneata să nu fii mai indicat decît

dumnealor pentru mandatul de deputat!

PRIMUL JURAT { De ce mai indicat JURATUL III { decît noi?

CARAGIALE: Pentru că vă e inferior! E o sinteză!

JURATUL II (îi place cuvîntul): Sinteză, neicursorilor!

JURATUL VI: Rezon! Curat sinteză! (Dar se vede că n-a priceput. Adaugă încet, către juratul V.) Strașnic prim-ministru ar fi Manciu! Să-l pupi în bot și să-i papi toți!

PRIMUL JURAT (se ridică furios, amenințînd cu degetul pe Caragiale): Aha! te-am prins, bătrîne intrigant! (Juraților.) Acum pricepeți de ce îl ridică pe dumnealui? Ca să ne învrăjbească și mai rău între noi, pe noi, liberalii și conservatorii... (arătîndu-se pe el și pe III)... pe mine cu dumnealui... (arătînd pe IV și V)... pe dumneata cu dumnealui! Asta a făcut toată viața! Cînd a scris la liberali a înjurat pe conservatori și cînd a scris la conservatori a înjurat pe liberali! (Lui Caragiale.) Este?

CARAGIALE: Nu este... Sau este, cu o rectificare: cînd am scris la liberali, am înjurat pe conservatori și pe liberali; cînd am scris la conservatori, am înjurat pe liberali și pe conservatori. (Mucalit.) Ca românul, imparțial!

PRIMUL JURAT: Ne-a atacat pe toți! Și ne-a făcut de ris! Azi, unde ne ducem, umblăm cu poreclele cu care ne-a procopsit dumnealui, ca niște ciini cu tinichelele de coadă! Eu Cațavencu... dumneata Farfuri-di... dumneata Trahanache... dumnealui Titircă...

JURATUL V: Eu nu sînt cherestegiu!

PRIMUL JURAT: Te-ai ajuns, ești petrolist... dar pentru dumnealui tot Titircă ai rămas!... (Arătînd pe juratul VI.) El, Pristanda sau Ipingescu! iar ei, muții din spate (arată figurația) Caracudi, Grimea, Leonida, Coriolan, Gudurău și Marius Chicoș! Toți cu pecetea pe frunte!

JURATUL II (superior și fericit): Numai eu: Sinteză!

PRIMUL JURAT: Și mulți alții... Așa cum ne-a atacat pe noi, l-a atacat și pe Caion, aruncîndu-l în brațele noastre. (Lui Caragiale.) Crezi că n-am fi fost mai bucuroși ca un scriitor cu tăișul dumitale să fie de-al nostru? Dar iată că lumea

pe care ai batjocorit-o se întoarce azi împotriva dumitale.

CARAGIALE: S-a întors de mult.

PRIMUL JURAT: Numai că dumneata ne-ai judecat destul un sfert de veac; azi te judecăm noi!

JURATUL V: Să te luăm noi de scurt și să te întrebăm: ce poțeste, musiu?

JURATUL VI: Rezon!

PRIMUL JURAT: Pînă te-ai ivit dumneata, eram toți liniștiți. Eu îmi vedeam de ziarul meu, de societățile mele...

JURATUL IV: Eu de comitetele mele...

JURATUL III: Eu de discursurile mele...

JURATUL VI: Eu de „condeiele” mele... (Face cu mina la stînga.)

PRIMUL JURAT: Liniștiți în viața publică... și în cea particulară. (Către juratul V.) Să spună stimabilul... Cînd plecai la sonde, îți luai secretarul cu dumneata?

JURATUL V: Nu-l luam, că-i secretar particoler... și cu cine era s-o las pe dumneaei în București?

JURATUL IV: Eu n-o lăsam cu Fănică?

PRIMUL JURAT (tunător): Dar acum, mai puteți face așa?

JURAȚII IV și V: Da' de unde!

PRIMUL JURAT (ca mai sus): Că ce vă-ntreabă lumea?

JURAȚII IV și V (împreună, cu o veche nedumerire): „Ce-i cu legătura prăzului?”

PRIMUL JURAT: Auziți, domnilor? „Ce-i cu legătura prăzului!?”

JURATUL IV (lui V): Eu n-am priceput niciodată ce e cu legătura asta prăzului.

JURATUL V: Uite asta mi-e crucea: nici eu!

PRIMUL JURAT: Dar, de cînd s-a ivit dumnealui și s-a băgat în treburile noastre...

JURAȚII (afară de II, care-și gustă senin superioritatea): De ce te-ai băgat în treburile noastre?

CARAGIALE (cu un zîmbet, subtil ca o insinuaire): Speram să vi le stric...

PRIMUL JURAT (triumfător): Imposibil!

CEILALȚI (afară de II, triumfători): Imposibil!

PRIMUL JURAT: De trei ori imposibil! Pentru că ai uitat un lucru, bătrîne intrigant; că, în împrejurări ca acestea, noi facem ca micile noastre pasiuni să dispară, și, romîni mai mult sau mai puțin onești, ne

32
www.cimec.ro

T A B L O U L 6

Cînd se luminează scena ne aflăm în cadrul de la început și Caragiale stă de vorbă cu Reporterul, amîndoi în picioare.

REPORTERUL: Iubite maestre... după achitarea lui Caion, mi-ați declarat că ați socotit purtarea lui doar ca o impertinență de copil.

CARAGIALE (puțin distrat, dar mai ales reținut): Da... da... așa ți-am declarat...

REPORTERUL: N-ați fost prea generos?

CARAGIALE: După cum a spus și un apărător al lui, Caion nu e decît o victimă. Înțelegi, mediul...

REPORTERUL: Totuși... știți că el continuă să vă calomnieze?

CARAGIALE (cu o nuanță de ironie amară): Acum... nu-i așa? Are tot dreptul. De altfel, „insulele sînt un fel de omagiu de-a-ndoaasele adus talentului“.

REPORTERUL: Pretinde că ați plagiat și „Scrisoarea“... și „D-ale carnavalului“...

CARAGIALE (mucalit): Cu plagiatul, ca și cu altele... greu e pînă începi...

REPORTERUL: Ați văzut ultima lui broșură: „Originalitatea domnului Caragiale — Două plagiate“?...

CARAGIALE: Sînt unii oameni care, nitam-nisam, s-au obișnuit să urle. Or, eu știu că „nici lupii nu urlă vara — și, cît mă privește, eu mă mir de ce urlă și iarna: blană au, iar lemne... slavă Domnului!... destule în pădure“. Totuși, urlă... Atunci, de ce să nu urle degeaba și oamenii?

REPORTERUL: Asta e tot ce spuneați?

CARAGIALE: Dragul meu, mediul... Dumneata știi ce sînt termitelile?

REPORTERUL: Niște insecte...

CARAGIALE: Da... dar niște insecte care fac școală!

REPORTERUL: Școală?!

CARAGIALE: Vino la conferința mea despre termite și o să te lămurești.

REPORTERUL: Conferință? Cînd?

CARAGIALE: Păi uite... să nu lăsăm treaba de azi pe mîine. Chiar acum! (La arlechinul din dreapta apare un scaun. Caragiale invită pe Reporter.) Poftim, ia loc.

(Din podul scenei coboară, pînă la înălțimea umerilor lui Caragiale, o planșă zoologică reprezentînd — în ge-

nul caricaturilor epocii — cîteva termite cu capete de om: capete în care recunoaștem pe al lui Mitiță Sturdza, al lui Caion (mai mic), înmulțit și în alți „caioni“ identici, cît și ale unor personaje caragialești. De planșă e agățată o nua. Lumina cade pe planșă și pe Caragiale.)

CARAGIALE (se adresează publicului):

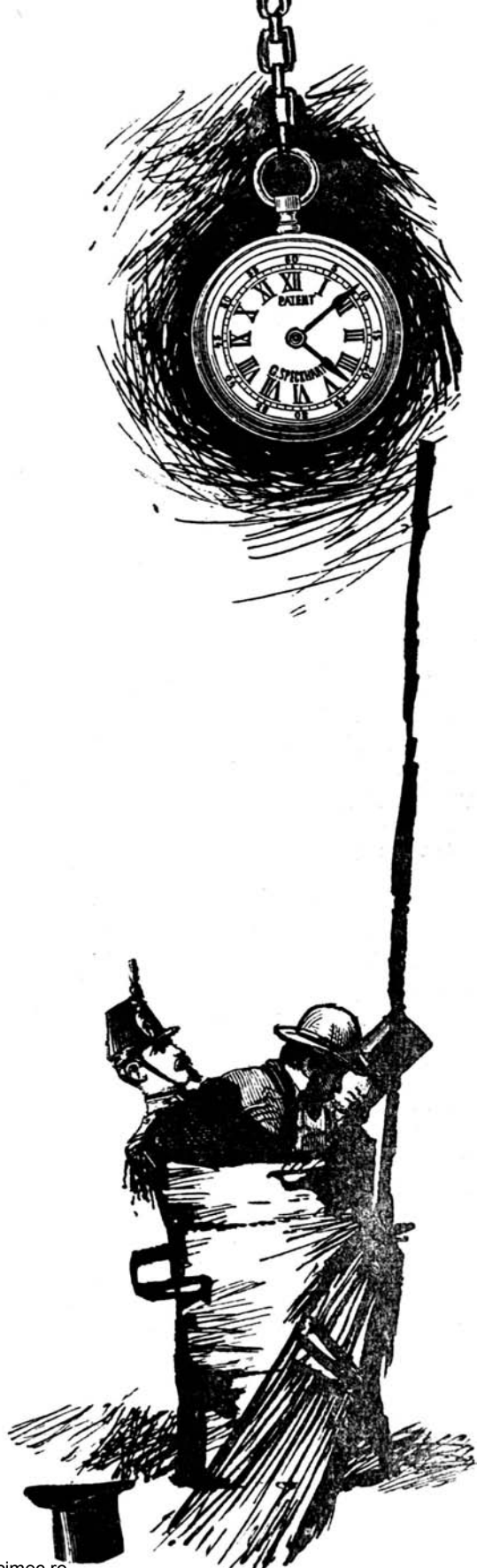
Doamnelor! Domnișoarelor! Domnilor!... Dacă aș fi un conferențiar de meserie, aș începe cu o introducere care ar fi cu atît mai interesantă cu cît mi-ar da posibilitatea să vă explic în mod savant și amănunțit ce este o introducere. Dar fiindcă eu vreau să vă vorbesc despre termite, m-am gîndit să fiu mai original și să încep cu întrebarea: *ce sînt termitelile?*... intrînd astfel direct în subiectul conferinței mele... Deci, ce sînt termitelile? (Ia nua și urmărește pe planșă.) Niște insecte „cu aripioare străvezii înăuntrul cărora se vede o țesătură deasă de firisoare nervoase. Ele trăiesc în societate întocmită, ca și furnicile. Toate termitelile sînt săpătoare... dar și constructoare... Adică: sapă orice a clădit omul, ca pe ruinele clădirilor omenești să-și clădească ele cuiburile lor. Trăiesc rozînd din tot ce le iese în cale și de aceea sînt cel mai mare vrăjmaș al omului. Termitelile lucrează pe ascuns de ochiul oamenilor; de aceea, lucrarea termitelor este numită „o lucrare ocultă de destrucțiune“. Își sfredelesc galerii pe sub pămînt pînă la temeliiile locuințelor; pe urmă suie, intrînd prin podele; se năpustesc asupra mobilelor și proviziilor de orice fel; și atacă tavanurile, pînă ajung la acoperiș (își arată capul), ca să-l roază și pe acesta!... Lăcrează însă cu multă băgare de seamă să nu dea cumva de lumină — și respectă cu cea mai mare grijă suprafața obiectelor atacate, mulțumindu-se să le golească pe dinăuntru... Acuma, înțelegeți dumneavoastră ce înseamnă o clădire de-a noastră, științifică sau literară, o lucrare în

care ai pus de toate... de pildă, cum pun eu în lucrările mele... (*arată diverse capete pe planșă*) la care vin termitelile pe întuneric, să le găurească !... Ei bine, doamnelor, domnișoarelor și domnilor... de unde au învățat termitelile toate astea ? Păi, după cum le vedeți, pe lângă trup au și cap. (*Arată.*) Un cap mai mare... unul mai mic... după cum sînt unele învățători, altele învățăcei... Vedeți termita asta bătrînă ? Seamănă cu primul nostru ministru, domnul Dimitrie Sturdza, zis și Mitiță.. O vedeți pe asta tînără ? E leită capul lui Constantin Al. Ionescu, zis Caion... Or, nu era să învețe Sturdza de la Caion, capra de la iadă... Iada a învățat de la capră... (*Arată pe Sturdza.*) Dumneaei... adică dumnealui mi-a respins volumele de teatru de la premiul Academiei, nu numai pentru imoralitate, dar — vă rog, rețineți ! — și pentru tendință anti-națională !... Ați reținut ? Atunci vă pot spune, în paranteză, că Mitiță Sturdza este tatăl viitorului colonel trădător Alexandru Sturdza... (*Se uită la ceas.*) Încă două... adică douăzeci de cuvinte... „Ce n-au încercat oamenii, ca să stîrpească soiul acesta blestemat de insecte ! Se pare că un efect bun ar avea gazul de clor pur... Dar leacul mîntuitor trebuie dus pînă în adîncul răului... pînă acolo de unde începe totul... acolo unde se ascunde capra... Poate primele încercări să nu izbutească pe deplin ; poate că, nimicind un cuib, două, ici-colo, să te pomenesti că se ivesc mai multe în alte părți. Nu trebuie un moment de repaos și de îngăduială : după ele, fără preget ! Scotoceste mereu pretutindeni și, unde simți că mai mișcă, nu le da pas ; trage-le cu clor pînă la saturație, pînă isprăvești odată cu ele“... ca să nu se mai cuibărească... să nu mai sape... să nu se mai cuibărească... (*Întuneric. I se mai aude vocea îndepărtată.*)... să nu se mai cuibărească... să nu mai sape... să nu se mai cuibărească...

(Cînd se face lumină, cortina e lăsată.)

București, 2 aprilie 1962.

Ilustrații de VAL MUNTEANU



Cîteva cuvinte despre conflict

Articol scris special pentru revista „Teatrul“

de Afanasii Salînski

secretar al Uniunii Scriitorilor din U. R. S. S.



Este o sarcină foarte grea să-ți expui părerile despre conflictul în dramaturgia contemporană. Lucrul acesta n-a fost niciodată simplu, iar acum, cînd se vorbește atît de mult pe această temă în articole și discuții, e greu să-ți închipui că ai mai putea adăuga ceva.

Orice om care se pricepe cît de cît în problemele artei are dreptul să întrebe: de fapt, cine nu înțelege că fără conflict nu poate exista operă dramatică, că fără el nu poate să capete contur ideea, nu poate fi desfășurată intriga, nu se vor dezvălui în toată profunzimea lor caracterele, limba nu va străluci prin originalitate?...

Adevăruri simple și îndeobște cunoscute.

Și totuși, noi, scriitorii sovietici, ne amintim că au fost oameni serioși, cu greutate în literatură, care afirmau că necesitatea conflictului ar fi o cerință depășită în literatura unei societăți ca a noastră, în care au dispărut contradicțiile antagoniste; ba au fost și unii care susțineau că literatura noastră ar trebui să illustreze numai lupta dintre bun și mai bun...

Ce ne facem însă cu problemele complexe ale vieții, cu oamenii care nu pot încăpea în categoria de bun și mai bun?...

Teoreticienii și practicienii ștergerii conflictului ori greșeau, ori erau monștruoși de prefăcuți: părerea că la noi este posibilă doar oglindirea luptei dintre bun și mai bun a fost vehiculată în timpul cultului personalității lui Stalin, în niște momente cînd se puteau, dimpotrivă, întîlni mai mult decît suficiente motive pentru închegarea unor conflicte sociale dintre cele mai ascuțite.

După Congresul al XX-lea al P.C.U.S., lucrurile au cunoscut la noi foarte mari schimbări în bine. Congresul al XX-lea a consolidat pentru totdeauna linia leninistă a partidului nostru, a adoptat mărețul Program al construirii comunismului în U.R.S.S. Și, firește, literatura noastră, care sprijină și dezvoltă cu cîinste tradițiile realismului socialist, are multe de îndeplinit pentru traducerea în viață a programului partidului, program al întregului popor sovietic. Prima și cea mai de seamă îndatorire privește educarea tinerei generații în spiritul încrederii în viitor, în spiritul unei continue hotărîri de luptă pentru idealurile comuniste.

Să ne gândim serios la această problemă. Este oare cu putință să educăm generația constructorilor comunismului cu o literatură plată, cenușie? Sînt oare în măsură a trezi simpatia tineretului, dorința de a fi imitați oamenii lipsiți de înflăcărare și, deci, incapabili să lupte pentru convingerile lor, oamenii buni în sensul mic-burghez al cuvîntului, înzestrați cu o bunătate care nu greșește niciodată? Fără îndoială că nu.

Excavatoristul Serghei Sereoghin din piesa *Poveste din Irkutsk* este simpatizat tocmai pentru că se ridică împotriva moralei mic-burgheze, împotriva concepției meschine, ipocrite despre femeie, despre dragoste. Comunistul Iakov Daleokii din piesa *Anteu* de M. Zarudni este interesant, înainte de toate, mulțumită pasiunii lui combative, partinice, în lupta pentru transformarea socialistă a satului.

Și Serghei Sereoghin, și Iakov Daleokii au drept potrivnici — și se află într-un ascuțit conflict cu ei — pe purtătorii rămășițelor trecutului, făpturi care numai pentru interese meschine, personale, se adaptează condițiilor timpului nostru.

Problema conflictului în dramaturgie s-a ridicat nu o dată și în discuția publicată în „Literaturnaia Gazeta“, și la plenara Uniunii Scriitorilor cu privire la problemele dramaturgiei, care au avut loc în 1960, și mai târziu, după Congresul al XXII-lea al P.C.U.S., în presa noastră. Iar părerea împărțită de majoritatea criticii literare a fost că lipsa de conflict, indiferent de modul în care ea se manifestă, ne păgubește literatura. Trebuie să spun, însă, că tendința de a ascunde caracterul ascuțit al luptei pentru transformarea comunistă a societății sovietice se mai manifestă încă uneori și acum la unii critici. Mi se pare că nu este chiar atât de lesne să punem pentru totdeauna capăt înclinărilor de a prezenta în literatură în culori trandafirii realitatea. Dar partidul, Comitetul lui Central vorbesc deschis poporului despre lipsurile existente în viața noastră, avînd grijă ca aceste lipsuri să fie cît mai repede lichidate. O asemenea sinceritate ar conferi și literaturii și criticii literare un caracter expresiv valoros.

Probabil vă este cunoscut, din presa noastră de specialitate, că în ultimul timp s-au reprezentat pe scenele teatrelor din Moscova cîteva spectacole care dezvăluie viața satului sovietic. Critica a subliniat calitățile neîndoioase ale unora dintre ele, remarcînd în mod special realizările de la Teatrul Mic și M.H.A.T. În același timp, s-a scos însă în evidență, aproape unanim, o oarecare similitudine a pieselor pe temă sătenească. Și în piesa lui D. Zorin — *Tunetul de primăvară* —, de altfel interesant scrisă, cu o profundă cunoaștere a vieții, și în lucrarea tînărului dramaturg I. Sobolev — *Stăpînul* —, eroii principali sînt doi președinți de colhoz: Marșalov și Linkov. Amîndoi sînt eroi ai muncii socialiste. În ambele piese este dezvoltat un conflict comun: conflictul dintre niște experimentați conducători ai producției agricole și inovatorii frunțași, conflictul colectiv și personalitate. Opunîndu-se colectivului, primii se pierd pe ei înșiși. Atît Linkov cît și Marșalov și-au cultivat în chip exagerat sentimentul că ei, și numai ei, sînt stăpîni ai vieții, că numai ei pot vedea în mod just perspectivele dezvoltării gospodăriilor mari, în care muncesc mii de colhoznici inteligenți și energici. Fără îndoială, acest conflict a fost luat de dramaturgi din viață. Și dacă autorii pieselor respective, deosebiți ca vîrstă și înzestrare artistică, elaborează lucrări care ridică în esență aceeași problemă, înseamnă că această problemă există în realitate.

Să ne întoarcem, însă, la asemănarea existentă între cele două piese, precum și între alte cîteva piese pe temă colhoznică. Este cazul să ne amărîm că aceste piese seamănă între ele? Da, fără îndoială.

La timpul lor, Ilia Ilf și Evghenii Petrov înlăturau orice idee de efect, dacă aceasta le venea în minte amîndurora. Măestri exigenți ai artei scrisului, ei socoteau, pe bună dreptate, că dacă același amănunt, aceeași întorsătură de fapte le apar în gînd, înseamnă că „trouville“-ul respectiv nu este dintre cele mai bune, că el se află undeva, pe la suprafața lucrurilor...

Un conflict, oricît de subtil, este pîndit de primejdia de a deveni schemă dacă autorul nu se străduiește să adîncească materialul de viață cercetat, dacă el își îndreaptă eroii nu pe calea unei dezvoltări psihologice juste a caracterelor, ci doar spre o rezolvare unilaterală a unei probleme sau a alteia, ridicată în piesă. Schema apucă cu tentaculele sale de fier ideea și nu o lasă să se dezvolte în chip firesc. Schema este, fără îndoială, înainte de toate, rodul unei tratări ilustrative, superficiale, a fenomenelor realității. Cîte scheme nu a cunoscut

dramaturgia noastră în diversele ei etape de dezvoltare! Ciocnirea, obligatorie în numeroase piese, dintre director și secretarul comitetului de partid; ciocnirea dintre muncitorul-inovator și inginerul conservator; cite chipuri-scheme de tehnicieni și președinți de colhozuri îngîmfaiți, cite chipuri de oameni de știință rupți de viață nu am întîlnit în asemenea piese!... Nu incăpe vorbă, în viață au existat și există asemenea fenomene, asemenea tipuri; partea proastă este că ele au fost „uzate” în piese și filme slabe, superficiale. Și au fost „uzate” în asemenea măsură, încît numai faptul că un autor își îndreaptă atenția spre fenomene sau tipuri de acest gen poate trezi zîmbete ironice.

Spectatorul care iubește viața noastră, care construiește societatea nouă comunistă nu poate fi lipsit de tema contemporană în teatru. El se va mai duce, probabil, să vadă și piese mediocre — căci îndeobște spectatorul este un om răbdător. Desigur însă că se va duce tot mai rar și că-și va pierde încrederea în afișul spectacolului contemporan dacă teatrul va uita să fie o tribună a gîndirii sociale, o înțeleaptă școală a vieții. Ceea ce înseamnă că trebuie să ne gîndim serios, încă și încă o dată, la latura ideologică a dramaturgiei, la faptul că ceea ce emoționează azi pe spectator este conflictul cu un puternic ecou social.

Se înțelege că nu este obligatoriu să ridicăm într-un vodevil fără pretenții problemele de bază ale timpului nostru. Dar comedia, drama, tragedia realiste sînt în dramaturgia noastră în chip necesar încărcate cu un serios bagaj de idei și pasiuni. Printre piesele cele mai recente, mi se pare interesantă, în acest sens, tragedia *Faust și moartea* de A. Levada. Dramaturgul ne prezintă oamenii unui viitor poate nu prea îndepărtat, cuceritorii cosmosului. De o parte se află Iaroslav, savant talentat, pentru care problemele științei sînt indisolubil legate de idealurile comunismului, de cealaltă parte, în tragedie apare antipodul lui Iaroslav — Vadim, teoretician rece, invidios și egoist. Și ca un fel de continuare a lui Vadim, un alter ego, apare un personaj cu totul neobișnuit, Mecanotropus, plămădirea cibernetică a omului...

Poate că dramaturgia noastră va fi din ce în ce mai intens preocupată de probleme etico-morale. Programul partidului comunist, în codul moral, prevede o veche normă, al cărei conținut este azi cu totul nou: omul este omului prieten și frate. A educa milioane și milioane de oameni în spiritul unei sincere prietenii și frății — iată mărețul țel al literaturii și artei. În istoria milenară a culturii umane nu a existat încă o sarcină mai măreață și mai nobilă. Noi, oamenii de artă socialiști, putem să ne mîndrim că avem cîntecul să rezolvăm, prin mijloacele artei, această uriașă sarcină.

Va sosi timpul cînd pe întreaga planetă va triumfa principiul „omul este omului prieten și frate”. Urmașii noștri vor studia cu mare uimire, din diverse lucrări istorice, romane, filme și piese, tipul omului cuprins de patima îmbogățirii, al omului care ucide pe altul pentru a pune mîna pe banii lui... Dar feliuritele procese de împărțire a moștenirii? Dar uneltirile carieriste de dragul unei sute de ruble sau lei în plus?... Toate acestea vor dispărea pentru totdeauna din viața omenirii. În construirea sufletului nou, pe baza unei economii noi, un rol de frunte îl vor juca dramaturgia și teatrul.

Taica Mastacan, care e pe punctul să termine construcția unor case noi într-un oraș socialist, își construiește, în chinuri, un suflet nou... Forța comediei *Prietenă mea Pix* constă în prospețimea conflictului, în caracterul artistic convingător al tematicii etico-morale, care emoționează tineretul contemporan.

Cu scurgerea timpului, se schimbă și caracterul conflictului în dramaturgie. Contradicțiile antagoniste de clasă au dispărut, dar, pentru fiecare om al muncii cîstit, paraziții, hoții, șperțarii, birocrații, bandiții sînt dușmani tot atît de urîți ca și cei de clasă. Este străină și chiar ostilă omului nostru morala trecutului, acea morală care smulge din sufletul omului avîntul luminos, înlocuind setea romantică de eroism de dragul colectivului cu calculul egoist, meschin.

Timpul, timpul, leagăn al dreptății... Un viitor mai bun se naște și se dezvoltă în luptă dîră. Și cu cît arta noastră va lua mai intens parte la viață, cu atît vom putea spune mai repede: Bine ai venit, comunism!

unele probleme



ale Teatrului satiric-muzical „Constantin Tănase“



Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase“ și-a câștigat simpatia și prețuirea numeroșilor săi spectatori, deoarece, preluând și dezvoltând, pe coordonate noi, mai cuprinzătoare, bunele tradiții realiste ale spectacolului revuistic de la noi, a izbutit să-și orienteze atenția către oglindirea promptă și cu simț critic a realității imediate, răspunzând astfel unei firești cerințe a profilului său.

Minimalizat altădată, ca specie teatrală minoră, tocmai pentru că multora nu le conveneau comentariile lui satirice, menite să pună punctul pe „i“ în cele mai arzătoare probleme ale vremii, teatrul de estradă și-a câștigat astăzi locul cuvenit și binemeritat. Larga popularitate a spectacolelor teatrului satiric-muzical, decurge, în primul rând, din caracterul lui accesibil; dar, desigur, aceasta nu este singura explicație. Atît spectacolul de revistă cît și concertul-spectacol, prin înfățișarea și compoziția lor complexă și variată, sînt chemate a satisface cele mai diverse preferințe — dansul, muzica, gluma de calitate făcînd casă bună în asemenea reprezentații. Succesele sale sînt în raport direct cu gradul de îmbinare echilibrată a tuturor formelor de manifestare proprii genului și, evident, cu nivelul artistic al realizărilor. Teatrul satiric-muzical își are spectatorii săi credincioși și numărul lor sporește mereu. De prisos, așadar, să mai comentăm părerea retrogradă potrivit căreia spectatorii de estradă ar fi mai puțin pretențioși. Cei ce vin să umple sălile teatrului satiric-muzical sînt aceiași spectatori care știu să judece cu exigență și o piesă contemporană și o tragedie de Shakespeare. Dovadă stau atît de competentele observații asupra calității muzicii ușoare, de pildă, pe care în ultima vreme spectatorii de vîrstă și profesii diferite le-au formulat în paginile diferitelor publicații. Rezultă de aici că teatrului satiric-muzical îi revin aceleași răspunderi față de publicul său, aceeași vitală îndatorire de a spori calitatea spectacolelor sale ca oricărui alt teatru. Mai rezultă că la baza judecării spectacolelor de revistă n-au de ce să stea alte criterii de apreciere, nici alte exigențe.

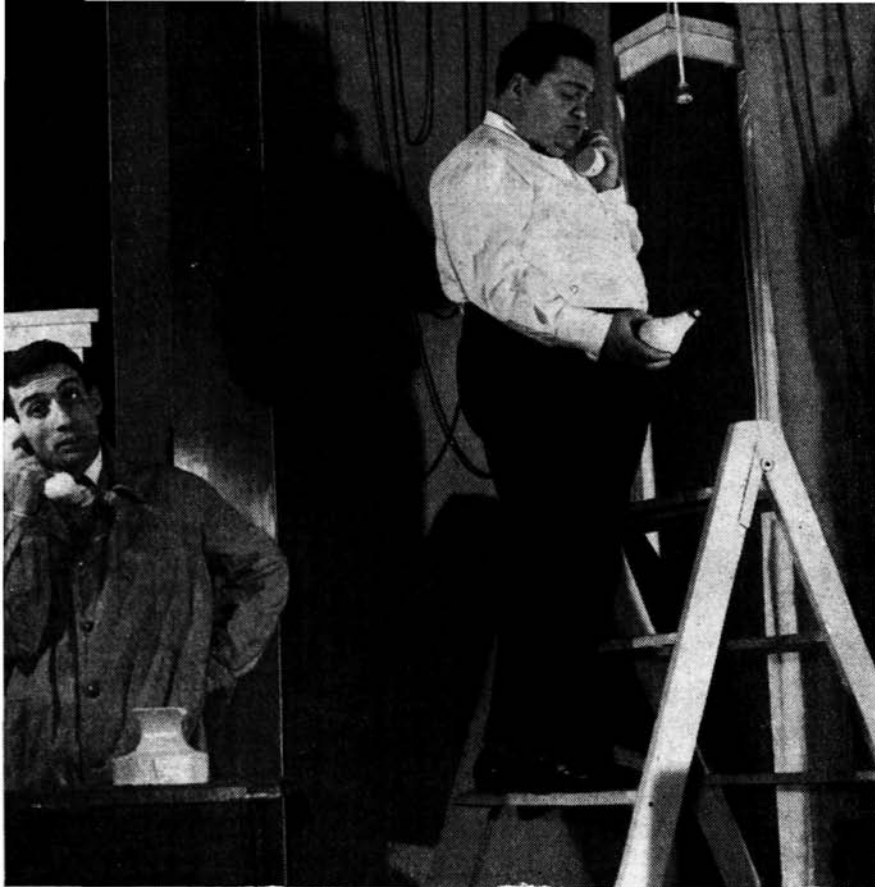
* * *

Mai mult decît în stagiunile trecute, în spectacolele actualei stagiuni ale Teatrului satiric-muzical „C. Tănase“ se vedește un spor de grijă pentru calitatea literară a textelor, pentru lărgirea ariei tematice a scenetelor, cupletelor și mono-



Moment coregrafic din „Șapte note potcovite“

loagelor cu conținut satiric. Sint într-adevăr multe numere izbutite în aceste spectacole. Ele sint cu atît mai izbutite, cu cît demască cu mai multă ascuțime satirică aspecte vechi — reprobabile — ale relațiilor de muncă, de viață, de familie. Scenetele „Calitatea“, „Soțul grijuliu“, „Probleme artistice“ din concertul-spectacol *Șapte note potcovite* sau „Ridicătorul de haltere“, „Educație“ din spectacolul *Revista 62*, monoloagele „Birfîtoarea“, „O pagină de statistică“ din *Șapte note potcovite*, „Juniorul“ din *Revista 62*, prin conținutul lor, ca și prin realizarea lor scenică îndreptățesc credința că Teatrului satiric-muzical „C. Tănase“ nu numai că-i este limpede sarcina de a oglinzi actualitatea în spectacolele sale, dar îi și stă în putere să o oglindească bogat și variat. Tocmai de aceea este bine să ridicăm problema acelor scene și cuplete plate, lipsite de umor, care, ceea ce e mai grav, seamănă uneori confuzie. De pildă, cupletul „O poveste de astă vară, cu o plajă și-o chitară“ din spectacolul *Concert în re... hazliu* aruncă foarte neîndreptățite săgeți în direcția litoralului, fals prezentat drept un loc impropriu odihnei, destinderii, distracției. A vedea în litoral un mic infern unde bietul cetățean își pierde literalmente concediul înseamnă a oglinzi deformat o minunată realitate care e litoralul nou construit. Neinspirat, fără umor este și cupletul „Subiecte de muzică ușoară“ din același *Concert în re... hazliu*, în care sint criticate pe nedrept cîntecele-reclamă difuzate prin radio. Las la o parte nefericita inspirație a autorilor de a folosi un cîntec sensibil și suav al lui Modugno despre fluturi pentru o vulgară variantă cu ...sarmale, dar însăși ideea cupletului este falsă, fiindcă nu știu vreun caz cînd, din exces de publicitate, să fi avut de suferit muzica. Un deserviciu face și „Răgusealomania“, număr din micror revista *Șapte note potcovite*, în care numele marelui muzician de jazz Louis Armstrong este asociat cu acela al unui banal cîntăreț de bar, Jimmy Brown, dînd astfel o falsă imagine



Mircea Crișan în "Șapte note potcovițe"

spectatorilor despre valoarea celor doi artiști, atât de diferiți și ca gen, și din punctul de vedere al calității artei lor.

Am insistat asupra câtorva aspecte nereușite din programul spectacolelor Teatrului satiric-muzical, pentru a arăta că atunci când în locul adevăratelor surse de inspirație se merge pe căi false, se abordează teme minore, fără însemnătate, satira își pierde calitatea, eficiența. Exemplele de mai sus sînt grăitoare în această privință. E nevoie, așadar, ca teatrul să-și sporească preocuparea de a îmbunătăți simțitor spectacolele sale, în primul rînd prin abordarea unei tematici cît mai strîns legate de aspectele semnificative, de problemele majore ale actualității. Părăsind pe viitor îngăduința nejustificată față de acele numere slabe, neartistice din spectacolele sale, teatrul ar trebui să manifeste o mai mare răspundere față de conținutul lor. Izvoare de inspirație există: realitatea înconjurătoare în permanentă înnoire se cere oglindită în ceea ce are ea mai actual. În acest scop trebuie depășit universul mărunț al problemelor vieții de familie, pe care unii autori îl exploatează excesiv, fiind mai necesar, credem, să se exercite cu mai multă eficacitate satira împotriva ideologiei burgheze, a rămășițelor vechiului din mentalitatea unora (și — pe alt plan, dar în aceeași ordine de idei — satira antiimperialistă), pentru a face tot mai mult loc principiilor moralei și eticii comuniste. Teatrului satiric-muzical îi stau în această privință la îndemînă nenumărate mijloace și are suficiente posibilități pentru a răspunde acestor comandamente majore, dictate de însăși menirea lui.

În scopul obținerii unor texte de cît mai mare eficiență satirică și de certă valoare literară, teatrul trebuie să caute perseverent să-și lărgască cercul de colaboratori. Prezența unor nume ca ale lui Al. Mirodan, Nicuță Tănase,

T. Mazilu ș.a. printre autorii textelor de estradă a determina în chip hotărâtor înlăturarea rutinei și deci creșterea calitativă a conținutului spectacolelor.

* * *

Nu se poate imagina un spectacol la Teatrul satiric-muzical fără contribuția masivă a muzicii: muzică de acompaniament, muzică de estradă, muzică ușoară, jaz. Așa cum e și firesc să se întâmple, marea majoritate a melodiilor prezentate în spectacolele acestui teatru aparțin compozitorilor noștri, și nu puține dintre ele, datorită frumosei lor inspirații și bune interpretări de care se bucură, au devenit șlagăre populare. Cu îndreptătită încredere așteaptă așadar spectatorii noi cîntece de acest fel — frumoase —, pentru că o firească dorință de a-și manifesta dragostea de viață, bucuria, optimismul, se împlinește prin muzică. Nu întîmplător discuțiile, binevenite și îndelung purtate, în jurul problemelor de muzică ușoară se referă în primul rînd la activitatea Teatrului „Constantin Tănase”; în jurul acestui teatru sînt grupate principalele forțe, de la compozitori pînă la interpreți, și cui altcuiva, dacă nu teatrului, îi revine în primul rînd răspunderea orientării și stimulării creației muzicale celei mai accesibile și de mai largă popularitate?

Printre realizările muzicale demne de reținut din spectacolele ultimei stagiuni — valoroase, exprimînd stări sufletești profunde și variate — mai izbutite ni se par a fi: „Of, dragoste!”, „Ochii verzi”, „Ca și noi”, de Elly Roman, „Măicuța mea”, de Radu Mircea, din microrevista *Șapte note potcovite*, „Viața e cel mai frumos roman”, de H. Mălineanu, din *Concertul în re... hazliu*, „Melodia nocturnă”, de V. Veselovski, din *Revista 62*. Sînt însă și cîntece banale, însoțite de texte fără nici o aderență la melodie, cîntece neinspirate și plate, care supun la chinuitoare eforturi formația orchestrală și interpretul și pun la încercare răbdarea spectatorilor: „În troleibuzul 83”, de Mișu Iancu, „Deschide, deschide fereastra”, de H. Mălineanu, din *Concertul în re... hazliu*, „Pîc... pîc”, de A. Giroveanu, din *Revista 62*, „Tonomat”, de Elly Roman, din *Șapte note potcovite*. De unde această alăturare de valori inegale? Fără îndoială, din lipsa de exigență a teatrului față de lucrările propuse. Nimeni nu-l poate sil pe un compozitor să scrie bine, dar el poate fi ajutat, orientat, i se poate arăta unde, cum și de ce a greșit. Și, la urma urmei, nimeni și nimic nu obligă teatrul să accepte acele compoziții care, nu numai că nu contribuie la ridicarea calității spectacolelor, dar fac un deserviciu formării gustului pentru frumos al spectatorilor noștri.

Aceeași lipsă de exigență, căreia i se alătură lipsa de preocupare pentru promovarea celor mai bune realizări ale compozitorilor străini, se vedește uneori și în alegerea muzicii din alte țări. În spectacolele Teatrului „Constantin Tănase” se cîntă „Sucu-sucu”, „Bongola”, „Carolina”. Am prefera în locul acestor cîntece cu un pronunțat caracter comercial, superficiale și facile, realizările compozitorilor sovietici Soloviov-Sedoi, Tabacnikov, Liadova, cîntecele din repertoriul lui Marc Bernes și Georg Ots. Am prefera cîntecele valoroase ale compozitorilor din țările socialiste, am gusta mai cu plăcere, în locul zgomotoaselor produse ale caselor de discuri din Apus, compozițiile pline de sensibilitate și melodioase ale lui Modugno, Gilbert Becaud, Charles Aznavour, Charles Trenet sau Paul Anka. Profunzimea lor, vasta arie tematică, exprimarea subtilă și nuanțată a sentimentelor ar solicita fără îndoială mai mult resursele interpretative ale cîntăreților noștri de muzică ușoară, și în locul efectelor speculative de factură submediocră, împrumutate fără discernămint de la diseuri de duzină, în locul brațelor ridicate în mod mașinal în lături de parcă ar susține rigid fiecare cite un pepene, în locul picioarelor desfăcute disgrățios în poziția „twist”, am vedea autentice interpretări, variate, expresive, plastice și, în orice caz, mai personale, deoarece platitudinea și lipsa de profunzime a melodiilor dictează interpretului, chiar împotriva dorinței acestuia, platitudine și superficialitate în interpretare.

Există la Teatrul satiric-muzical interpreți înzestrați, cu bogate și variate resurse, și e păcat că N. Nițescu, R. Hodovanschi, G. Bunea, Roxana Matei, Gigi Marga, Sorina Dan nu-și sporesc eforturile pentru a renunța la atitudini-șablon, la manierism sau rutină, pentru a-și îmbogăți paleta interpretativă și a căuta neobosit căile de dezvoltare a propriei lor personalități. După cum e păcat că formații muzicale cum e cea condusă de Edmond Deda, alcătuită din instru-

mențiști talentați, sau experimentata orchestră de jazz „București“ nu abordează mai curajos și mai exigent totodată forme mai variate de expresie, mergînd cu încredere către izvoarele bogate ale jazzului autentic și ocolind influența jazzului comercial. Le stau la îndemînă experiența orchestrelor de jazz sovietice conduse de Utiosov și Edi Rozner, bunele tradiții ale lui Louis Armstrong, Charles Parker, Miles Davis, Ray Charles, Dizzy Gillespie sau Duke Ellington.

* * *

În realizarea unui spectacol atît de complex, în care trebuie să se îmbine organic compartimente variate și multiple discipline artistice, un rol deosebit revine regizorului artistic. Personalitatea lui creatorul trebuie să se manifeste începînd cu îndrumarea creatorilor textului și muzicii, în colaborarea cu pictorul scenograf și de costume, în munca efectivă și susținută cu interpretii, în omogenizarea spectacolului. Se fac simțite eforturile regizorilor artistici ai Teatrului „Constantin Tănase“ pentru depășirea nivelului atins în ultimele stagioni. Este vizibilă tendința lăudabilă de a axa spectacolele pe o idee centrală bine precizată, de a adopta formule de spectacole moderne, fără abuz de artificii și cu o mai evidentă înclinare către sublinierea problemelor de conținut.

Progresul realizat de regizorii N. Constantinescu și B. Fălticineanu cu *Revista 62* și Sandu Eliad cu *Șapte note potcovite* constă în principal în buna îndrumare a colectivului de creatori. Este adevărat că nu s-au prea întrecut în a face risipă de fantezie, astfel că regăsim și în spectacolele actualei stagioni vechile formule după care, la finalurile de acte, întregul ansamblu se înșirue la rampă, într-o disciplină sportivă perfectă, dar fără valoare plastică. Tot atît de adevărat este că regizorii nu se prea străduiesc să domolească pornirile către șarjă ale unor interpreți ca Puiu Călinescu sau Horia Căciulescu (altminteri înzestrați) sau să determine la comperi o mai bogată gamă de mijloace de expresie. Sînt lipsuri care pe viitor pot fi însă remediate, cu un plus de efort și de imaginație. Bogatele mijloace specifice genului pot fi mai adînc și mai copios exploatate. Poate că Teatrului satiric-muzical i-ar sluji exemplul altor teatre, care au chemat creatori din afara colectivului lor să colaboreze la realizarea unor spectacole, fără ca acest fapt să însemne cîtuși de puțin subestimarea capacităților proprii. Folosirea unor pictori scenografi inventivi, ca Paul Bortnovski, I. Popescu-Udriște, M. Tofan, sau solicitarea unor regizori tineri plini de fantezie și talent, care au dovedit înclinații către comedie, ca L. Giurchescu, D. Esrig, D. Cernescu, ar prilejui un rodnic schimb de experiență și pentru acești regizori sau pictori scenografi, ca și pentru teatru. Desigur, această eventuală improspătare a forțelor, atît de necesară, trebuie însoțită și de promovarea mai curajoasă a tinerilor din colectiv, și în primul rînd a acelor care au arătat talent, inventivitate, personalitate: Ciupi Rădulescu, Mihai Ciucă, Al. Lulescu.

Oglîndirea diversă și variată a actualității, selecționarea exigentă a sferei de colaboratori, grija pentru îmbunătățirea valorii literare a textelor, efortul pentru găsirea de forme noi de expresie și permanenta preocupare pentru descoperirea de noi elemente talentate constituie o parte din obiectivele Teatrului satiric-muzical, în strădania vizibilă pe care o face pentru o mai bună calitate a spectacolelor sale. Se pot ivi și alte probleme, se pot dezbate mai pe larg cele ridicate aici. De aceea, o discuție mai amplă ar fi spre folosul tuturor și în primul rînd spre folosul acestui teatru, căruia realizările de pînă acum îi impun răspunderi și exigențe sporite.

Virgil Munteanu

Prin Teatrele Din Țară



- SURORILE BOGA de Horia Lovinescu
- D-ALE CARNAVALULUI de I. L. Caragiale
- CELEBRUL 702 de Al. Mirodan
- RĂZBOI ȘI PACE, după Tolstoi



Clujul este cunoscut și recunoscut ca o veche cetate universitară. Păstrându-și neștirbită faima, orașul de la poalele Feleacului a început în anii noștri să și-o lărgască și să și-o diversifice. Astăzi Clujul e și un puternic centru industrial în continuă dezvoltare, iar emblemei reprezentative a Universității i se adaugă altele noi, cum ar fi Herbak, Carbochim, Tehnofrig... Dar aici ne interesăm de teatru și întrebarea la care trebuie să răspundem este: se înscriu frontispiciile celor două teatre — Na-

țional și Maghiar de Stat — în rîndul numelor menite să contribuie la faima orașului? După spectacolele văzute în plină desfășurare a stagiunii, răspunsul e optimist. Și, ceea ce e cu totul îmbucurător, răspunsul vizează amîndouă teatrele deopotrivă, înlesnindu-ne posibilitatea de a vorbi despre un nivel artistic omogen, despre realizări de valori apropiate, despre o artă teatrală în evident progres la Cluj. O artă care, în două limbi diferite, exprimă un fond comun de idei și de idealuri, în baza unei metode artistice comune, aceea a realismului socialist.

Pînă nu de mult, teatrele din Cluj — amîndouă — ne obișnuiseră cu spectacole care nu se prea abăteau de la o linie — ca s-o spunem deschis — mediocră, de la un climat ferit de povirnișuri alunecoase, dar și de înălțări, de strălucire. Acum însă, în stagiunea începută în toamna lui 1961, asistăm la o hotărîtă schimbare pe linia unei limpeziri a sarcinilor artistice și a căilor de realizare, asistăm la o sensibilă îmbunătățire a calității spectacolelor, dovedită prin cel puțin patru exemple bune, pe care am avut prilejul să le consemnăm.

Aceste patru spectacole dovedesc, în adevăr, și o orientare judicioasă în politica repertoriului, și capacitate regizorală remarcabilă, și realizări actoricești valoroase. Ele sînt: *Surorile Boga* de Horia Lovinescu¹ și *D-ale carnavalului* de Caragiale², la Național; *Celebrul 702* de Al. Mirodan³ și *Război și pace*, după Tolstoi⁴, la Teatrul Maghiar de Stat. Sînt, în fond, cele patru reale succese ale Clujului teatral în stagiunea aceasta.

Fenomenul cel mai semnificativ constă în faptul că la loc de frunte se situează dramaturgia originală. Atît *Surorile Boga*, cît și satira lui Mirodan au prilejuit montări interesante datorită în primul rînd unor viziuni regizorale limpezi și stăpînirii unor bune mijloace artistice. Dînd uitării căutările de efecte imediate, bravada manifestată prin soluții mai mult sau mai puțin exterioare — care îi caracterizau pînă nu de mult efortul de regie — Constantin Anatol dovedește, cu *Surorile Boga*, o maturitate reconfortantă și o putere de adîncire a textului cu totul lăudabilă. Dacă ziua bună se cunoaște de dimineață, un spectacol bun se cunoaște după liniștea artistică și expresivitatea cu care se transmit replicile și, o dată cu ele, gîndurile și sentimentele autorului. Așa a fost în spectacolul clujean. Destinele dramatice ale celor trei surori, evoluția lor, de la simple „frunze“, plutind pe „apa“ tulbure a societății burgheze în descompunere, pînă la individualități cu deplină conștiință de sine, luminate de zorii societății noi, socialiste, au fost urmărite cu forță și înțelegere de către regizor. Calitatea de bază a spectacolului și, totodată, timbrul lui specific — care îl diferențiază de alte montări ale *Surorilor Boga* — rezidă, după părerea noastră, într-o strînsă împletire a *omeniei* personajelor cu funcția lor *socială* și *politică*, în unitatea realizată — prin jocul indicat actorilor — între viața lăuntrică și cea imediat manifestată prin cuvînt și mișcare a personajelor. Așa e firesc să fie, așa cere și textul lui Lovinescu, a cărui valorificare s-a încercat aici: a se face pînă la cele mai mici nuanțe. Regia nu numai că a punctat momentele importante ale piesei — cum ar fi vizita lui Ghighi Mirescu, prima întîlnire între Iulia și Pavel, dialogurile Pavel — Mereuță, Ioana — Alec și întregul final,

¹ Data premierei: 28 octombrie 1961. Regia: Constantin Anatol. Scenografia: Mircea Matcaboji. Costume: Edith Schrantz-Kunovitz. Distribuția: Viorica Cernucan (Ioana Boga); Rodica Daminescu (Valentina Boga); Maia Tipan (Julia Boga); Aurel Giurumia (Alec Gorăscu); Liviu Doctor (Mihai Mereuță); Tănase Cazimir (Ghichi Mirescu); Constantin Bălărețu (Radu Grecescu); Totu Coloman și Gheorghe Cosma (Pavel Golea); Nae Botta (Miluță Petrescu); Olimpia Arghir (Catinca Gorăscu); Magda Tilvan (Eleonora Gorăscu); Daia Andron (Eufrosina Grosu); Octavian Teuca (Simion); Petru Felezeu (Vasile Bontas); Alexandru Marius (Colonelul Verzesu); Gheorghe Jurca (Panait); Zighi Al. Munte (Un flăcău); George Gherasim (Un sergent); Bucur Stan (Un tinăr); Marius G. Marinescu (Alt tinăr); Marin D. Aurelian (Un locotenent); Cornel Sava (Ostașul); Mircea Todiriță (Un curier); Gheorghe M. Nuțescu (Un muncitor).

² Data premierei: 1 februarie 1962. Regia: Radu Stanca. Scenografia: T. Th. Ciupe. Distribuția: Gh. Nuțescu (Iancu Pampon); Zighi Al. Munte (Mache Răzăchescu); Aurel Giurumia (Catindatul); Marin Aurelian (Nae Girimea); Dinu Dumitru (Iordache); Octavian Teuca (Ipatatul); Ligia Moga (Mița Baston); Rodica Daminescu (Lidia Măzu).

³ Data premierei: 16 decembrie 1961. Regia: Taub Janos. Scenografia: Cs. Erdős Tibor. Distribuția: Horváth Béla (Cheryl Sandmann); András Márton (Joe); Krasznai Paula (Diana, „Fata în albastru“); László Gerő (Editorul); Bencze Ferenc (Proetul); Márton Janos (Gardianul); Maresch Béla (Avocatul Jackson); Szendrey Mihály (Directorul închisorii); Szalai Ilona (Miss Page); Felszeghy Maria (Miss Pope, reporter); Szentes Ferenc (Directorul închisorii din Alcatraz); David Karoly (Emisarul lui Armitage); Dehel Gábor, Flórián Antal, Péterffy Gyula (Garda Editorului).

⁴ Data premierei: 10 noiembrie 1961. Regia: O. Rappaport. Scenografia: Mircea Matcaboji și Valer Vasilescu. Distribuția: Imre Géza (Povestitorul); Flóra Jenő (Intii Pierre, apoi contele Bezuhov); Vadasz Zoltán (Prințul Andrei Bolkonski); Senkál Endre (Bătrînul print, tatăl lui Andrei); Krasznai Paula (Liza, soția lui Andrei); Finna Márta (Maria, sora lui Andrei); Ille Ferenc (Alpatic, administratorul moșiei Lisie Gori); Angi Bela (Karatajev, țaran din Bogușarov); Dorián Ilona (Contesa Natașa Rostova); Kocs Zsófia (Contesa, mama Natașei); Barkó György (Contele Rostov, fratele Natașei); László Gerő (Napoleon Bonaparte); Maresch Béla (Țarul Alexandru); Szentes Ferenc (Generalul Kutuzov); Pásztor János (Prințul Kuraghin, prietenul, apoi cumnatul lui Pierre); Kozma Lajos (Dolohov); D. Puskás Béla (Medicul Serghei Kuzmici); Kiss László (Primul ofițer francez); Lávid Károly (Al doilea ofițer francez); Gaál Lajos (Un soldat rus rănit).

căruia i s-a imprimat o tensiune accentuată — dar a asigurat o desfășurare omogenă întregului spectacol, adăugând fiecărei scene sensurile și încărcătura sentimentală a celor precedente.

Lectura și analiza riguroasă din partea regizorului a relațiilor dintre personaje pe firul ideii centrale a dus, în mod necesar, și la întruchipări actoricești demne de reținut. Fiindu-i clare jaloanele rolului, cu toate implicațiile lui, Viorica Cernucan (Ioana) a putut să-și valorifice, la adăpost de incertitudini, gama resurselor de care dispune; ea a fost, rînd pe rînd, și candidă, și sensibilă, și stăpînă pe sine, mereu feminină și curată în punctarea evoluției unui personaj luminos sufletește, care se împartășește din lumina lumii noi, renăscute, de azi. Restrîngîndu-și cu zgîrcenie mijloacele scenice, Maia Tîpan a izbutit, menținîndu-se într-o aparentă monotonie a acțiunii verbale, să facă simțită bogata orchestrație interioară a Iuliei, disimulată dar profundă ei omenie. Frivolă și neliniștită în prima parte a piesei, Valentina — disperată că nu-și găsește drumul drept în viață — a trăit cu adevărat, în interpretarea Rodicăi Daminescu, experiența tristă a amăgirilor lumii burgheze. Tot dinăuntru firii și formației specifice a personajului l-a privit și Aurel Giurumia pe Alec Gorăscu, pictorul lucid și onest cu sine, dar incapabil de înnoire. Aceeași analiză adîncită l-a făcut și pe Liviu Doctor să găsească discreția și lirismul profesorului Mereuță, permițîndu-i în același timp lui Cazimir Tănase să construiască din Ghighi Mirescu, latifundiarul descompus, un specimen complex și pregnant din zoologia speciei. În sfîrșit, aparițiile episodice — dintre care am reținut îndeosebi pe cea a Daiei Andron (Eufrosina Grosu), a lui Gheorghe Nuțescu (un muncitor) și a lui Nicolae Botta (Miluță) — au beneficiat și ele de calitatea generală a spectacolului, avînd consistență și sensuri precise.

Spectacolul *Surorile Boga* — în montarea de o sobrietate caldă de la Cluj — a confirmat încă o dată că adevăratul succes cu o piesă valoroasă nu poate fi obținut decît prin analiza exactă și minuțioasă a textului; de aci izvorăsc și contururile adevărate ale personajelor, și cadența replicilor, și ritmul acțiunii scenice, ba chiar și soluțiile de stil.

În *Celebrul 702*, regizorul Taub Janos a făcut o încercare originală de a reordona termenii conflictului și de a cumpăni printr-o experiență nouă balanța acțiunii, în spectacolul de la Teatrul Maghiar. În viziunea lui Taub, factorii ciocnirii dramatice nu sînt Cheryl — Editorul, ci Diana — Editorul. De ce? În Cheryl, victimă și instrument al modului de viață capitalist, regizorul nu a găsit un element de înnoire. În Diana, „fata în albastru” — personaj simbolic și în vederile autorului, curată și puternică — da. E adevărat că regizorul reafirmă prin Diana un fel de „alter ego” al lui Cheryl, fața cinstită a individualității



Viorica Cernucan (Ioana) și Aurel Giurumia (Alec Gorăscu) în „Surorile Boga” (Teatrul Național din Cluj)

acestia, idealul lui de frumusețe morală, dar, procedind astfel, nu face decât să-și întărească teza. În lumina aceasta, spectacolul și piesa dobîndesc un plus de vigoare în denunțarea structurii și limitelor capitalismului, ca factor de dezagregare a conștiințelor umane. În susținerea soluției sale, regizorul Taub a fost din abundență ajutat, mai ales de László Gerő, care a oferit, prin masca Editorului, chintesența marelui burghez modern : mecanizarea pe unica treaptă a câștigului de bani (lipsit pînă și de voluptatea avarului), răceala de gheață în relațiile cu semenii, trecerea în categoria unor ființe din afara speciei umane, care — deși se vrea „supraomenească” — e, de fapt, — prin orbire, surzenie, muțenie și lipsă de sensibilitate față de oameni — subincrigătură de protozoare. În potrivit contrast dramatic cu aceste trăsături, Krasznai Paula arcuiește, prin Diana — poate cu insuficientă energie încă —, curcubeul unei adevărate trăiri și frămîntări omenesti. Perechea deținuților — Cheryl și Joe — s-a diferențiat cu eficacitate prin marcarea derutei și neputinței lui Cheryl, de către Horváth Béla, și a umorului prompt, lipsit de prejudecăți, caracteristic lui Joe, de către Andrászi Márton. Mai trebuie adăugat că — urmărindu-și consecvent demonstrația — regia nu sărăcește nici o clipă spectacolul de umor, de timbrul lui cu precădere comic. Ceea ce-i mărește, desigur, meritele.

Cu *D-ale carnavalului*, regizorul Radu Stanca a obținut un rezultat multiplu : punerea în valoare a acestei comedii caragialene — deci clasice — în spirit contemporan ; lărgirea gamei unor actori tineri ; un spectacol de stil realist autentic. Ce aduce nou *D-ale carnavalului* în seria spectacolelor de comedie ale Naționalului din Cluj ? În primul rînd, elimină caricatura excesivă, tradițional clujeană, mai ales în montările caragialene. Ceea ce în montările anterioare era mîzgălit neciteț, cu bidineaua aici apare desenat în linii clare, cu penița (ca în spiritualul program de sală al spectacolului). Șarja, caricaturizarea exterioară trec acum prin axul unei interpretări critice a personajelor. Interpretii cîștigă o anumită detașare față de personajele lor, pe care nu le „trăiesc” pur și simplu, în timpul și cu datele lor aparente, ci le întrușipează printr-o optică a contemporaneității care condamnă imoralitatea lumii zugrăvite de Caragiale. În felul acesta, spectatorul e ajutat să realizeze tranșant deosebirea fundamentală dintre etica unei societăți definitiv apuse și etica vieții noastre noi.

Dovada cea mai netă a reușitei o constituie faptul că publicul clujean a primit spectacolul cu entuziasm, receptîndu-i cu ușurință conținutul de idei și limbajul caracteristic. Una dintre condițiile esențiale ale succesului a fost, fără îndoială, conlucrarea armonioasă a regizorului cu interpretii. Personajele au apărut proaspete, originale, tratate cu mijloacele proprii individualității fiecărui actor.

Horváth Béla (Cheryl), Andrászi Márton (Joe) și Márton János (Gardianul) în „Celebru 702” (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj)



Vrem să spunem că ele n-au semănat nici o clipă cu modelele — am putea spune clasice — oferite de spectacolul binecunoscut de la București. Și aceasta se înscrie ca un punct câștigat pe linia dobândirii unui stil propriu de către un teatru care, pînă nu de mult, practica reproducerea fidelă a spectacolelor din Capitală. Talentatul Gheorghe Nuțescu redă cu fidelitate obtuzitatea și violența lui Pampon, pe care le face ridicole, iar Zighi Munte oferă o interpretare cu totul autonomă, personală, a lui Mache, subliniindu-i inutilitatea socială și morală. Actorii n-au căutat comicul în manifestări exterioare, în tipare de efect verificat, ci înlăuntrul orizontului de gândire și trăire al tipurilor zugrăvite de Caragiale. De aceea, risul publicului n-a fost declanșat doar prin bravura actorului, ci îndeosebi prin luminarea dinăuntrul a fețelor din mica galerie a piesei *D-ale carnavalului*. Aurel Giurumia (Catindatul) aduce un farmec nou, o candoare și o agilitate inedite. Lucrat cu o echipă tină, spectacolul *D-ale carnavalului* arată că vitalitatea și ascensiunea Teatrului Național trebuie căutate și potențate prin tineret, prin elementele formate în noua școală de artă dramatică, capabile să învieze și să integreze unui spirit nou întregul colectiv.

Față de montările amintite, *Război și pace* se deosebește prin monumentalitate, prin angajarea unui masiv aparat actoricesc, scenografic și tehnic. Ca orice dramatizare, lucrarea de extragere și sistematizare a unor tablouri dramatice din celebrul roman tolstoian are deopotrivă calități și limite. Erwin Piscator, ajutat de Alfred Neumann și Guntram Prüfer, a reușit să surprindă momente nodale, dar a și sărăcit — inevitabil — imaginea amplă, bogată, oferită de proza lui Tolstoi, subțind și precipitînd în special deznodămîntul acțiunii, finalul. Bazîndu-se pe caietul de regie al lui Piscator, de care s-a folosit cu agerime și măsură, O. Rappaport a încheiat un spectacol unitar și substanțial. Obînuită cu piese de amploare — *Cetatea de foc*, *Micii burghezi*, *Puterea întunericului* etc. — regia lui Rappaport a apărut aici parcă mai agilă, mai cursivă, mai promptă în intervenții. În același timp, ea a fost atentă în munca de actorii, pe care i-a ajutat să se descurce cu ușurință în conturarea unor personaje esențializate pe scenă, dar cu permanente repere în cartea lui Tolstoi. De mare ajutor în clarificarea ideilor și a acțiunii spectacolului s-a arătat a fi Povestitorul și alegerea acestuia în persoana lui Imrédi Géza. Maturitatea și ponderea actorului, vigoarea și căldura, ca și tonul potrivit al narațiunii, familiarizează spectatorul cu lumea din *Război și pace*, și mai ales cu problemele războiului și ale păcii, subliniate, și prin aceasta actualizate, aduse aproape de conștiința contemporanilor. O asemenea poziție a caracterizat și excelentul monolog al lui Pierre Bezuhov pe cîmpul de bătălie de la Borodino, rostit cu sensibilitate și înfrigurare de Flóra Jenő. Raportul dintre poziția conservatoare, tradiționalistă, a bătrînului prinț și aceea cercetătoare de căi noi, democratice, a lui Andrei Bolkonski a fost de asemenea evidențiat cu pregnanță prin aportul lui Senkalszky Endre, respectiv Vadász Zoltán, chiar dacă jocul acestuia din urmă a fost mai monoton, mai inexpressiv. Din rîndul interpretelor s-au detașat Dorián Ilona (Natașa), candidă și feminină, și Krasznai Paula (Liza), care a punctat în justă măsură neliniștea și nefericirea personajului. *Război și pace* este, în ansamblu, un spectacol unitar, tratat cu mijloace moderne, și mai ales un eficace manifest artistic împotriva războiului și a consecințelor sale.



Dorián Ilona (Natașa Rostova),
Vadász Zoltán (Andrei Bolkonski),
în „Război și pace” (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj)

Am lăsat de o parte scenografia spectacolelor în temă pentru că la acest capitol nu mai avem același tablou omogen, același nivel artistic sensibil apropiat ca în domeniul regiei și în cel al interpretărilor actricești. În timp ce Naționalul dispune de doi pictori înzestrați, Mircea Matcaboji și T. Th. Ciupe, capabili să aducă o geană de înseninare chiar și într-un spectacol submediocru (cum e *Povestea cu șorțurile schimbate*, la Național, salvat în măsura posibilului de decorurile lui Ciupe), Teatrul Maghiar de Stat are un gol simțitor de scenografie. *Război și pace* e decorat de doi „oaspeți”, Matcaboji și Vasilescu, iar *Celebrul 702*, spectacol foarte bun, are o scenografie modestă și pînă la urmă cenușie (nu numai din cauza culorii predominante) (Cs. Erdős Tibor). Pentru colectivul maghiar, problema scenografiei proprii rămîne deschisă, o rezolvare cît mai grabnică impunîndu-se cu necesitate.

Scenografii Naționalului, în schimb, au dat decoruri remarcabile. Matcaboji a izbutit să se elibereze în bună măsură de prisosul decorativ care-i încărcă mai demult montările, asigurînd *Surorilor Boga* și îndeosebi dramatizării după Tolstoi cadre plastice funcționale și o localizare exactă a acțiunii. Ciupe, mai tînăr, a venit din capul locului cu o formație scenoplastică novatoare, bogată în idei. De aceea decorurile lui sînt aproape totdeauna esențiale, cu o linie suplă și cu o cromatică optimistă. *D-ale carnavalului* e în acest sens un fericit exemplu de întîlnire a scenografului cu regizorul și cu interpreții pe coordonatele unui spectacol aerat, vesel, dinamic.

* * *

Firește, cele patru spectacole citate nu epuizează nici activitatea teatrelor clujene și nici problematica lor complexă. Totuși, ca momente de reală calitate, ele sînt semnificative și marchează o orientare, o tendință viguroasă de înălțare artistică.

Ce semnificații au aceste spectacole în activitatea generală a scenelor clujene? Mai multe. Se desprinde, în primul rînd, o bună orientare a repertoriului, în care se acordă o atenție specială piesei originale. (La cele știute, afișul teatral clujean mai adaugă, în stagiunea actuală, *Apus de soare, Îndrăzneala* de Gh. Vlad, *Oamenii care tac, Prima întîlnire, Orfeu în infern, Cred în tine*, respectiv *Chef boieresc, La Poarta Brandenburg, Haiti* și o nouă piesă originală a lui Huszár Sándor.)

În al doilea rînd, e de remarcat un serios reviriment regizoral, care atrage în mod firesc după sine și o împrăștiare a jocului actoresc.

În al treilea rînd, tineretul — cu toată forța și proapețimea talentelor sale — trece pe planul întîii, dînd spectacolelor dinamism, vigoare și un caracter de înnoire.

Aspirația oamenilor de teatru clujeni e ca nivelul spectacolelor să atingă, sau mai bine zis să corespundă nivelului celui mai înalt for cultural din localitate: Universitatea. (Tocmai de aceea, o montare desuetă ca a *Poveștii cu șorțurile schimbate*, în care se ivesc maniere învechite, naturaliste, de joc actoresc, și se amestecă, fără gust, cu false inovații — plimbarea prin sală a personajelor, de pildă, cu totul inoportună —, creează un moment de cădere a curbei de calitate ce se vrea și este, în general, ascendentă la Național. Asemenea „încercări” ar trebui eliminate din practica artistică a teatrului, constituind adevărate umbre aruncate asupra unei activități îndeobște luminoase.)

Să facem artă dramatică la nivel universitar — spun oamenii de teatru din Cluj. Și dat fiind că nivelul universitar nu mai înseamnă azi rigiditate scolastică, academism steril sau elită intelectuală desprinsă de viață, ci, dimpotrivă, cuprinde tot ce e viu, actual și înaintat, ambiția directorilor, regizorilor și actorilor clujeni ne apare ca un program întemeiat, ca o legitimă dorință de progres. Prin realizarea ei, mișcarea teatrală din țara noastră nu are decît de cîștigat.

O EXPERIENȚĂ PLINĂ DE PROMISIUNI

ARTURO UI

pe scena Teatrului Național

D

ificilă problemă să încerci montarea scenică a piesei *Ascensiunea lui Arturo Ui* poate fi oprită, și nu mai puțin dificilă, apoi, să scrii despre spectacolul realizat... Pentru că Brecht este un autentic innoitor al străvechii arte care este teatrul, și el obligă la spirit înnoitor pe toți spectatorii care se apropie de el — inclusiv pe cronicarul care, de obicei, e mai obișnuit cu fenomenul teatral, poate chiar implicat în acesta.

Piesa cu gangsteri în două părți, 15 tablouri, un prolog și un epilog *Arturo Ui* este în felul ei o lecție de artă dramatică, de umanitate, de clarviziune politico-socială, o mare pledoarie pentru vigilență împotriva războiului, o satiră acidă, nimicitoare, la adresa imperialismului. Ea face educație politică în pentaiambi, are ca structură o linie clasică sau clasicizantă, fiind, în același timp — cu o vorbă pe care o agreez mai puțin, tocmai pentru că astăzi nu mai exprimă decît prea puțin din ceea ce ar trebui să fie — modernă, adică în spiritul vremii noastre.

Faptul că ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită ne apare ca o concluzie intimă a lui Brecht, iar piesa este o demonstrație publică a acestui adevăr în care el credea neștrămutat. Pentru a stăvilii însă renașterea aventurilor fasciști se cere ca omenirea să cunoască sorgintea lor, să cunoască deopotrivă pe cei ce i-au inventat și în ce scop au făcut-o, cum un oarecare Ui poate pune mina pe frînele omenirii și poate dispune, o vreme, de ea, ducînd-o în abatoarele războiului, făcînd-o să îndure mizeria, exterminînd-o.

Experiența Hitler este astăzi depășită, dar din aceeași obirșie din care a apărut el mai pot să apară, din păcate, încă alte exemplare asemănătoare, chiar în aceeași Germanie în care exponentul trusturilor nu mai este Hinden-





UI : Domn' Hindsborough, aveți
in față-un om
Rău cunoscut.

ACTORUL : Mîinile pe coapse, paralel cu
burta. Coatele, departe de corp. Cît timp
puteți ședea așa, domnule Ui ?

UI : Oricît de mult.

UI : Ernesto ! Acum
Concep noi lucruri, mari...



burg, ci Adenauer. Ele pot să apară chiar în lumea
trusturilor transoceanice, pretutindeni unde forța
banului va socoti că are nevoie de serviciile lor.
Această ipoteză a reînvierii mitului zugravului celui
scund și emfatic capătă la Brecht numele simbolic
de Arturo Ui, iar faptele „ciudatei“ lui piese corespund
destul de fidel istoriei ascensiunii acestuia.
Lumea piesei este și ea, în liniile ei de substanță,
lumea Germaniei acelei vremi, îmbogățită cu
instituții și reprezentanți ai unor trusturi cu o mare
putere și pe atunci, și al căror sediu este astăzi
dincolo de ocean. Întîmplările sînt înfățișate pe un
ton demonstrativ — se face parcă o comentare



actuală a unei epoci care s-a definit singură în
mîntea tuturor oamenilor prin caracterul ei funest, o-
dios, tragic. Și atunci, de ce redeschide Brecht discu-
ția ? Pentru a arăta ce anume și cum s-a putut
face ca ascensiunea unui Ui să fie pe atunci posi-
bilă, pentru a arăta apoi că această ascensiune pu-
tea — iar astăzi că ea poate — fi oprită. Aceasta
este piesa : urmărirea metamorfozei dictatorului și
a dictaturii fasciste, pornită de la micile scînceli
larvare și pînă la acapararea puterii prin șantaj,
omor, mînciuună, demagogie.

Asistăm cu Arturo Ui la o pilduitoare sin-
teză a unei epoci care a adus Europei teroarea fas-
cistă și infinită vărsare de sînge. Atentatele, exe-
cuțiile sumare, incendierile au fost doar începutul.

Șantajul, ipocrizia, demagogia au fost primele examene ale dictatorului care avea să-și dea „doctoratul” în conflagrația mondială care a costat viețile a milioane de oameni.

Nu în zadar această lucrare dramatică a lui Brecht se bucură azi de un uriaș succes pe scena teatrului din Palais du Chaillot de la Paris, în interpretarea colectivului lui Jean Vilar. Francezii identifică cu siguranță în micii caporali OAS ipotetici Hitleri (sau Arturo Ui, ca să fim în spiritul piesei lui Brecht). Pentru că tot cam așa a început cîndva și Hitler: mai întîi tînguieii de nerealizat, apoi ifose de ambițioși. Curînd apare canalia, care acționează după principiul (unul dintre puținele cu ajutorul cărora se alfabetizase) „divide et impera” — învrăjbește ca să stăpînești. Cînd soclul este acaparat, începe „desăvîrșirea” — autodesăvîrșirea dictatorului. Încercările stîngace iau aerul unor acte de conducere care devin metode, iar rezultatul lor se cheamă „act de guvernare”. Cultivarea brutei se face prin pilule de cultură, ce nu încap în creierul bolnav și strîmt devine *interzis*. Pentru viitoarele victime ale abatoarelor războiului, *poza* conducătorului contează — deci lecții de dicție, de ținută, de demarșă, de oratorie. Sînt împrejurări și situații foarte cunoscute azi, dar care la vremea lor constituiau adevărate secrete de stat și nimeni nu cuteza să șoptească ceva despre ele. Afară de unii ca Chaplin, de pildă, sau Brecht, ce n-au tăcut, ci au vorbit prin graiul lor, graiul artei. Așa s-a născut filmul *Dictatorul*, așa s-a îmbogățit dramaturgia contemporană cu piesa lui Brecht *Arturo Ui*: din dorința de a da satirei cel mai înalt sens al ei — al apărării umanității împotriva samavolniciei; de a da spiritului cea mai eficientă destinație — de a apăra creația omului; de a da risului cel mai inteligent obiectiv — de a apăra bunul simț popular.

Aceasta este aria de gîndire și condiția poetico-dramatică care a inspirat lui Brecht piesa mai sus pomenită, greu de definit ca gen tocmai pentru că este o lucrare completă, tocmai pentru că însuși autorul n-a scris-o pornind de la o anumită categorisire literară.

El a scris o piesă menită să convingă, spunînd tot adevărul nu numai despre Hitler (sau despre eventualii alți Arturo Ui), ci și despre cei ce-l nascocesc, despre lumea în care ei pot să apară, ca și despre „modul de întrebuințare” a lor. Este poate piesa care ilustrează cel mai bine concepția autorului ei despre teatru — cunoscut astăzi în întreaga lume ca teatru epic. (Ceea ce de fapt nu spune totul în privința teatrului lui Brecht ca armă de educare și de elevare morală și spirituală, ca mijloc de încîntare a omului prin îmbinarea ce se naște între argumentul artistic și propria contribuție a inteligenței fiecărui spectator.)

E drept că proporțiile vaste, structura ciudată la prima vedere a piesei de mai sus ar putea da naștere unor reticențe, timidități, poate chiar descurajării celor ce ar dori să o abordeze scenic. Ca tot ceea ce este nou, și această piesă, și acest gen de teatru deranjează cîteodată instinctul de conservare mai pronunțat sau face să sporească teama de eșec. Oricum însă, în fața ei, nici acto-

Biroul de pariuri din strada 122



— rui nici spectatorul nu rămân la vibrația lor obișnuită. Ei sint deopotrivă solici-
citați în spectacolul în care de fapt toată sala este o scenă, o arenă sau chiar
o piață publică, în care cineva demonstrează o idee, reprezintă pe purtătorul
ei, iar spectatorul participă, aprobând sau dezaproband în forul său intim.

Colectivul Teatrului Național din Craiova* a trecut și el cu siguranță prin
multe asemenea „crize” de-a lungul realizării spectacolului cu această piesă pe
care, în regia lui Radu Miron, l-a prezentat în premieră pe țară. Că spectacolul
craiovean a fost conceput în spiritul textului este un lucru de la bun început
cștigat. Preocuparea de a desluși ideile ce stau la baza lucrării — pilonii
construcției brechtiene — a apărut dominantă. Numeroasele tablouri sint culisate
la vedere — gata montate pe platforme — și, o dată ce ajung la rampă, actorii
încep reprezentarea, argumentarea fabulei, sumarizată în prealabil pe un mic
ecran, într-o scurtă sinteză. Ideea aceasta că se dă un spectacol, că se face o
demonstrație scenică pe tema: *acapararea puterii politice de către fascism* con-
feră montării o puternică notă agitatorică, tonul alert al argumentației în favoa-
rea tezei apărute: pacea și libertatea popoarelor. Totul se mișcă deci în jurul
acestei idei, asemenea unei lucrări simfonice cu tema enunțată în primele
acorduri.

Trebuie să mai spunem că prima parte a spectacolului, a demascării ascen-
siunii lui Ui apare, din păcate, cam neîncheată. Există aci primejdia ca amă-
nunțele — minuțios urmărite — să copleșească ideea centrală. Este partea în
care dificultatea piesei — rezultată din caracterul ei foarte expozitiv — a fost
sporită printr-un ritm lent de desfășurare, prin aceea că n-a existat coeziune
între întâmplări (rămase în stadiul unor înscenări de sine stătătoare, cu un
singur element comun: cărucioarele ce le purtau în lumina reflectoarelor).
A lipsit aci exact ceea ce trebuia să ilustreze interdependența dintre diferitele
episoade invocate de Brecht pentru a demonstra conlucrarea mai multor forțe
ascunse ale societății capitaliste ce-și dau mina spre nașterea și promovarea
armei lor politice: dictatura fascistă.

S-a început, așadar, cu o ușoară inhibiție față de modalitatea cea nouă
de teatru. Apoi însă — încetul cu încetul, pe măsură ce personajele se com-
puneau din punct de vedere al caracterului în fața publicului, în funcție de
semnificația respectivă în fiecare conjunctură dramatică — actorii au depășit
prejudecățile sau reticențele și au ajuns pînă la final la concluzia că de fapt
talentul și inteligența lor sint cele două atribute pe care le solicita și Brecht
interpretelor lui. Așa a izbutit în bună măsură Nae Floca-Acileni să ne aducă
chipul lui Arturo Ui, convingător mai ales din momentul în care acesta izbu-
tește să forțeze **mina** lui Hindsborough să-i încredințeze puterea. De aci înainte
el a crescut tocmai pentru că a avut un moment — acela al lecțiilor de artă
oratorică pe care le lua cu un actor cabotin, vetust și ridicol — din care acto-
rul a înțeles ce fel de tip de impostor, ce mască a demagogiei patriotarde avea
de înfrunțat. Rolul lui Ui l-a obligat pe actor la autodepășire prin însăși mul-
tiplicitatea mijloacelor actoricești solicitate, pentru a realiza de fapt o îmbi-
nare de caricatură, parodie, pantomimă, în măsură să demaște cu consecvență
substanța odioasă a unor trăsături, camuflete de false calități. Această com-
plexă analiză pe care actorul o are de făcut personajului pe măsura aducerii
lui către public cunoaște însă și o primejdie: căderea în didacticism — păcat
pe care l-a comis cîteodată și tinărul interpret de la Craiova. Creația lui este însă

* Data premierei: 12 aprilie 1962. Regia: Radu Miron. Scenografia: Vasile Roman. Distribuția:
Vasile Albanezu (Crainicul); Membrii Trustului Ciupercilor: Radu Nicolae (Clarck); Sorin Lepa (Flake);
Mircea Hadircă (Butcher); Andrei Prajovschi (Mulberry); Richard Rang (Sheet); Remus Comăneanu (Hinds-
borough); Pavel Cîsu (Hindsborough-junior); Nae Floca-Acileni (Arturo Ui); Constantin Sassu (Ernesto
Roma); Ion Pavlescu (Giuseppe Gobbola); Iancu Goanță (Emanuele Gori); Mircea Moldovan (Ted Ragg);
Dan Verner (Inna); Barbu Morcovescu (Greenwood); Hedda Herjeu (Daisy); Petre Iliescu-Anatin, Tony
Vișan, Barbu Morcovescu, Nicu Jianu, Marin Văduva, Dan Verner, Alexandru Pascu, Valer Delacheza, Ștefan
Frățilă, Ion Tănăsescu, Ilie Pirvulescu, Marcel Alexandru, Ion Marinescu (Gangsterii); Costică Ionescu (Bowl);
Ilie Cernea (O'Casey); George Bulandra (Gaffles); Ovidiu Rocoș (Mahoney); Emil Bozdogescu (Hook);
Florian Ionescu (Fish); Nicolae Scarlat (Apărătorul); Virgil Bădescu (Judecătorul); Nani Vladimir (Procu-
ratorul); Marin Văduva (Medical); D. Aureliu (Ignatius Dullfeet); Maria Balint (Betty Dullfeet); Richard
Rang (Pastorul); Paula Culitză (Femeia însingurată); Victor Fuiorea, Mihai Constantinescu, Tudor Vișan,
Mircea Moldovan, Traian Criveanu, Ricu Năstase (Precupeții din Capoha); Virgil Bădescu, George Bulandra,
Nani Vladimir, Nicolae Scarlat, Florian Ionescu, Mihai Duduleanu, Matei Vasile, Const. Mihăilescu (Precu-
peții din Cicero); Mihai Duduleanu (Servitorul lui Hindsborough); Mihai Nicolau, Mihai Cotocu (Polițiștii);
Cecilia Silvestri, Smara Marcu, Daria Nișulescu (Animatoarele); Grigore Popa (Vinzătorul de ziare).

valoroasă pentru colectivul din care face parte și căruia i-a dovedit că munca plină de zel, căutarea de mijloace proprii în abordarea unui teatru nou este totdeauna preferabilă rămînerii în cercul strîmt al șabloanelor, depășite de îndată ce ți le-ai confecționat. Momentul cel mai realizat al actorului este — și țin să subliniez acest lucru, pentru că aici s-a atins nivelul cerut de întregul spectacol — acela al discursului rostit de Arturo Ui la înmormîntarea lui Dulfet. Aci, Arturo Ui desfășoară viclenie, sadism, demagogie, bestialitate, împletite pînă la virtuozitate; forța și slăbiciunea lui sînt vizibile spectatorului, chiar dacă, pentru momentul respectiv, este evidentă doar cea dintîi. Perspectiva asupra devenirii lui Ui, spectatorul o poate însă citi. De aci începe „demența” — o demență ce a costat mult omenirea, și o va costa oricînd dacă nu va ști să citească exact unde duce apariția unor asemenea specimene în calea destinului societății noastre.

Și de astă dată, talentatul Ion Pavlescu aduce o contribuție valoroasă în spectacolul craiovean în rolul lui Giuseppe Gobbola. Actorul l-a privit pe „teoreticianul” și secundantul lui Ui și în funcție de modelul oferit de istorie, dar și cu grija de a *compune* și nu de a cădea în simplă reproducere. Se poate spune, folosind o noțiune specific brechtiană, că el a aplicat cu inteligență principiul distanțării de personaj, nu însă pînă într-acolo încît să transforme demonstrația lui scenică în act solist, ci încadrînd-o organic în configurația dramatică.

Un alt actor tînăr și înzestrat — Constantin Sassu — ne-a oferit, la rîndu-i, o izbitură întru chipare a personajului Ernesto Roma, locotenentul lui Arturo Ui, unul dintre „prietenii” sacrificiați de către acesta. Este și la el semnificativ faptul că s-a obișnuit destul de repede cu cerința de a înfățișa cu mijloace succinte un caracter care, deși trece destul de scurt timp prin scenă, trebuie să rămînă un tip memorabil. Richard Rang a avut de dat viață scenică la două personaje în această distribuție — armatorului Sheet și Pastorului, aparent deosebiți ca funcții sociale, în fond izvorînd din același loc. Actorul a reținut elementele comune, căutînd diversificarea lor doar în acele trăsături în care trebuia să se citească profesia. Artistul emerit Ovidiu Rocoș a desfășurat cu plăcere o șarjă la adresa actorului decăzut, manierist și cabotin care dă lecții de oratorie lui Arturo Ui.

În general, întreaga distribuție merită mulțumirea publicului, pentru strădania depusă în montarea acestei grele piese. S-ar cuveni menționată în primul rînd contribuția încercatului artist al poporului Remus Comăneanu (în Hindsborough). La loc de cîinste se mai cere pomenită strădania actriței Hedda Herjeu — Daisy din docuri —, care a căutat semnificații sociale în personajul interpretat, apoi prezența luminoasă — singura luminoasă în acest univers sumbru — a avocatului năpăstuitului Fish (interpretat de N. Scarlat); Vasile Albanezu ne introduce, cu glasul vibrant al unui crainic al vremurilor de azi, în acțiunea piesei — fioros bilci al deșertăciunilor.

Artele ajutătoare au fost felurit folosite în greul spectacol montat la Craiova. Scenograful Vasile Roman a gîndit inteligent și în funcție strictă de cerințele piesei cadrul în care avea să se desfășoare acțiunea. Să te evidențiez prin decor într-o piesă brechtiană cere ca acesta să fie ori neobișnuit de izbit, ori foarte în afara ei. Paradoxul face că la Craiova ambele căi se împletesc în exprimarea cadrului scenic. O gîndire excelentă este concretizată scenic, din păcate, printr-un simplu efort meșteșugăresc și nu artistic; de la schița de decor la realizarea lui, arta a rămas oarecum pe planul al doilea. Ideile sînt însă prețioase chiar și atunci cînd sînt sugerate, și sugestia dată de Vasile Roman este lucrul pe care îl salutăm. Regizorul s-ar fi putut îngriji mai stăruitor de folosirea *integrantă* a muzicii lui Hosalla — cu toate obstacolele de ordin tehnic — ca și de execuția songului ce-i revenea lui Pavlescu. Ar mai fi poate de ridicat și unele obiecții de ordin artistic. Dar cîștigul dobîndit de colectivul Teatrului Național din Craiova prin munca depusă pentru realizarea acestui neobișnuit de nou — și de greu — spectacol impune în primul rînd. Și el ne îndreptățește să prețuim această realizare mai ales în perspectiva viitoarelor realizări pe care acest spectacol le promite.

Mircea Alexandrescu

TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI”

CEZAR ȘI CLEOPATRA

Interesele publicului ieșean față de spectacolul *Cezar și Cleopatra** e pe deplin justificat: de multe stagii n-au mai răsunat pe scena Naționalului „Vasile Alecsandri” replicile scăpărătoare ale lui Bernard Shaw. Alegerea acestei piese, a doua din ciclul celor „trei piese pentru puritani”, este cât se poate de binevenită, dat fiind prestigiul literar și actualitatea de ultimă oră a spiritului ei anticolonialist. Prin intermediul celor două celebre personaje istorice, Bernard Shaw minuieste în această piesă „antiistorică” aluzia la contemporaneitatea vremii sale, dovedindu-se adversarul politicii imperialiste de expansiune colonială, adversarul lipsei de scrupule a diplomației burgheze, în sfârșit, al „respectabilității” lumii din City. Aluziile lui nu-și pierd din eficiență nici în primăvara anului 1962, după o jumătate de veac de la consacrarea lor scenică.

O literatură exegetică substanțială a analizat pe larg tendințele programatic antiromantice ale lui Bernard Shaw, teoria dezeroizării și a profanării miturilor prestabilite, predilecția pentru paradox în raport cu adevărurile așa-zis istorice, elemente specifice dramaturgiei marelui satiric irlandez și semnificativ exprimate în *Cezar și Cleopatra*. Fără a intra în detalii asupra lor, vrem doar să remarcăm bogăția de idei a acestei piese, verva spirituală a situațiilor, farmecul ironiei lucide, descoperind îndărătul ciocnirii grave și misterioase a anticei Rome cu Egiptul Ptolemeilor sarcasmul prin care marele gânditor umanist care a fost G. B. Shaw exprima, în ciuda limitelor și contradicțiilor în gândire, poziția sa vehement critică față de imperialismul britanic. Prin substanța ei dramatică și ideologică, *Cezar și Cleopatra* oferă interpretării scenice variate resurse creatoare, solicitând deopotrivă fantezia și atitudinea polemică, umorul și, nu în mică măsură, poezia — o anume poezie îmbibată de simburile rațional propriu scriitorului. În elaborarea spectacolului ieșean, regizorul N. Al. Toscani și pictorul scenograf M. Marosin s-au concentrat cu precădere asupra relevării a două laturi: în primul rând, urmărirea sensurilor actuale ale replicilor lui Shaw și fixarea adresei lor anticoloniale.

* Data premierei: 11 aprilie 1962. Regia: N. Al. Toscani. Scenografia: Mircea Marosin. Distribuția: Ion Lascăr (Cezar); Margareta Pogonat (Cleopatra); Anny Braeschi (Ftataetca); Constantin Dinulescu (Britannus); Vladimir Jurăscu (Rufio); Nicolae Veniaș (Theodotus); Aurel Vizitiu (Pothinus); Constantin Sava (Belzanor); Boris Olinescu (Bel Affris); Dorin Varga (Apollodor); Ion Schimbischi (Lucius Septimius); Valeriu Burlacu (Achillas); Eufrosina Tilea (Ptolomeu); Saul Taișler (Muzicianul); Ion Buraga (Centurionul); Simona Niculescu (Charmion); Eugenia Nedelcu (Iras); Virgil Raiciu (Persanul); Remus Ionașcu (Dregătorul palatului); George Macovei (Sentinela nubiană); Nicolae Modval (Sentinela de la far); Valentin Ionescu (Primul soldat); Emilian Popescu (Al doilea soldat); Const. Obadă (Primul hamal); Virgiliu Costin (Al doilea hamal); Alfons Radvanschi (Luntrașul); Saul Taișler (Zeul Ra); Adrian Tuca (G. B. Shaw).

liste. Ca atare, spectacolul a fost încadrat între înscenarea prologului (extras din prefetele autorului), cu aducerea la rampă a scriitorului însuși, și un epilog regizoral menit să preschimbe aluzia și înepătura subtil mascată în piesă în constatare agitatorică directă. Cu alte cuvinte, în epilog, omul cu casca colonială în cap se substituie oamenilor cu togă și sandale romane. Această „îndrăzneală”, dincolo de intențiile limpezi și constructive ale regizorului, se situează totuși sub semnul îndoii. Îndoială față de forța ideilor piesei; îndoială față de capacitatea de înțelegere a spectatorilor și, cine știe, poate chiar îndoială față de puterea spectacolului de a emite răspicat ideile scriitorului? Fiindcă cele două „capete” ale spectacolului — prologul și epilogul — nu au izbutit să se integreze armonios în tonalitatea cu care se desfășoară piesa propriu-zisă, contrastând chiar, prin linia lor agitatorică directă, ușor simplistă, cu celelalte tablouri, proiectate cu o paletă bogată în culori, încărcate de patos, pînă aproape de barocul frescei istorice. Aici s-a desemnat cealaltă latură a spectacolului; în asemenea măsură ea s-a impus spectatorilor încît uneori stilizarea poetică a mitologiei, evocarea elementelor naturii, soarele, luna, Nilul (realizate de către scenograful Mircea Marosin cu expresivă sugereare a lumii spirituale a anticului Egipt) acoperă duelul corosiv al replicilor, estompează atitudinea critică, virulentă, a scriitorului în fața personajelor.

În spectacol se remarcă în mod vădit efortul regiei de a alunga din scenă anecdota relației sentimentale dintre Cezar și Cleopatra, spre a o înlocui cu sobra caracterizare a strategiei politice care a călăuzit raporturile Romei cu Egiptul; iar prejudecățile legate de „barbarie” și „civilizație”, cu ostentație vînturate de coloniizatori, de la antici pînă azi, au fost cu concretețe scenică răsturnate prin imaginea rafinată a Egiptului, opusă brutalității „civilizațiilor” romani. Dacă imaginea plastică, culoarea, costumul (inspirat și, deși în afara reconstituirii istorice, sugerînd-o cu ajutorul unor elemente sensibil stilizate) au acoperit de multe ori zborul săgeților caustice și cîteodată accentul spectacolului suna mai aproape de evocarea istorică decît de dezbaterea contemporană de idei, pricina este insuficienta muncă a actorilor asupra rolurilor. Și poate și școala dramei istorice, puternic sădită în tradiția Naționalului ieșean, în ciuda eforturilor colectivului de a-și împropăța mijloacele de expresie. Fără a da o deosebită strălucire de idei rolului lui Cezar, Ion Lascăr a izbutit însă să realizeze „coborîrea de pe soclu” a imperatorului, să sugereze o imagine „familiară” a eroului și să dea un colorit savuros scenelor cu Cleopatra. Din păcate însă, în interpretarea sa lipsește perspectiva critică a actorului în raport cu Cezar — politicianul abil, expert în mînuirea măștilor, dintre care clemența sceptică nu e decît una!

Pentru tînăra actriță Margareta Pogonat, rolul Cleopatrei a însemnat o izbîndă reală în munca ei artistică. Ea a izbutit să dozeze nuanțat evoluția personajului, integrînd într-o plastică minuțios elaborată, cu sugerarea mișcării unidimensionale, exprimarea violentă a instinetelor, inteligența rapace, violența rafinată, totul învăluit în mult umor. Personajul care exprimă fățiș impertinența imperialismului britanic este Britannus; interpretul său, Constantin Dinulescu, se numără printre acei actori care au înțeles pe deplin spiritul piesei: cu laconism și picurare discretă a efectelor satirice, el a transmis către sală perspectiva anacronică a poziției sale de secretar al lui Cezar, scoțînd în relief spiritul gentlemanului de la începutul secolului XX, pătruns de respectabilitate și mîngînire burgheză. Un izbutit „gangster în togă” a fost Vladimir Jurăscu în rolul lui Rufio, dovedind o simțitoare sporire a posibilităților sale compoziționale. Din numeroasa distribuție care cuprinde pe Anny Braeschi (Ftateeta), Nicolae Veniaș (Theodotus), Aurel Vizitiu (Pothinus), Const. Sava (Belzanor), Ion Schimbischi (Lucius Septimius), Boris Olinescu (Bel Affris), Dorin Varga (Apollodor), Valeriu Burlacu (Achillas) etc. nu dorim să consemnăm decît munca colectivă conștiințioasă a actorilor asupra rolurilor, mari și mici, care, chiar dacă nu a dus întotdeauna la cele mai bune rezultate, a însemnat o școală utilă în contact cu teatrul lui Bernard Shaw. Singurul nepotrivit distribuit ni se pare Adrian Tuca (în rolul de mică întindere, dar dificil, al lui Bernard Shaw, rol pentru care actorul nu are, credem, chemare).

Spectacolul *Cezar și Cleopatra* reprezintă rodul unei munci asidue, care a antrenat aproape întregul colectiv ieșean. El depășește valoarea experimentului și a căutărilor de laborator, păstrîndu-și, în ciuda neîmplinirilor sale, meritul de a fi pus din nou publicul ieșean, pasionat de teatru, în contact cu dramaturgia marelui irlandez.

întîlnire cu...

COLECTIVUL TEATRULUI DE STAT DIN

Piatra Neamț



ctorii teatrului din Piatra-Neamț, unul dintre cele mai tinere colective artistice din țară, au dat la București câteva spectacole cu *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Cred în tine* de V. Koroștiliov și *Băiatul din banca a doua* de Al. Popovici (ultimele două prezentate și la televiziune).

Înainte de întoarcerea colectivului la sediu, revista noastră a invitat pe realizatorii spectacolelor, împreună cu membrii redacției și unii oameni de teatru din București, la un schimb de opinii pe marginea turneului în Capitală.

De la bun început, o seamă dintre cei care au luat cuvîntul (Moni Ghelerter, Lucian Giurchescu, Ana Maria Narti, Mircea Alexandrescu, Al. Popovici) au subliniat câteva caracteristici ale teatrului pietrean.

A fost relevată tinerețea acestui colectiv, tinerețe manifestă atât în vîrsta interpreților, mulți dintre ei proaspăt absolvenți ai Institutului „I. L. Caragiale”, cît și în străduința creatorilor spectacolelor de a căuta drumuri noi, nebătătorite. S-a subliniat ca un fapt pozitiv personalitatea distinctă pe care a început să și-o contureze colectivul, spre deosebire de vechea secție a Teatrului de Stat din Bacău, ale cărei realizări erau în mare măsură mediocre.

Nu mai puțin apreciată a fost și orientarea către un repertoriu gîdit realist pe posibilitățile colectivului, acordîndu-se prioritate dramaturgiei originale (patru piese în această stagiune), ca și încrederea pe care a acordat-o conducerea teatrului (I. Coman) foarte tinerilor interpreți chemați să joace roluri principale.

Participanții la discuții au relevat inițiativa teatrului de a face apel la tineri regizori (Lucian Giurchescu, Cornel Todea) și scenografi (Popescu-Udriște, Dan



D. Stoica (Ion Sorcovă) și Cătălina Murgăa (Nastasia) în „Domnișoara Nastasia” (Teatrul de Stat din Piatra-Neamț)

Al. Lazăr (Vladimir), Ileana Stana Ionescu (Irina)
și C. Voicescu (Serghei) în „Cred în tine” (Tea-
trul de Stat din Piatra-Neamț)



Nemțeanu, T. Th. Ciupe), care au adus un suflu nou, modern, îndrăzneț în montarea spectacolelor, marcînd astfel de la început unele jaloane pe a căror direcție Teatrul de Stat din Piatra-Neamț se arată dispus să meargă.

Turneul întreprins în Capitală a fost socotit deosebit de util.

„Trebuie salutat și încurajat contactul teatrelor din provincie cu Capitala — a spus Lucian Giurchescu. E drept că, uneori, condițiile tehnice, pe de o parte, și mai ales emoția actorilor în fața publicului bucureștean, pe de altă parte, reduc nivelul artistic al unui spectacol în turneu. Cred însă că un teatru din provincie nu trebuie să aștepte realizări definitive și maxime pentru a se deplasa la București; pe măsură ce își stabilește un nivel acceptabil, e bine să aibă contact cu publicul, cu critica, cu oamenii de teatru din capitala țării. Ar fi, de aceea, extrem de utilă o *stagiune permanentă* a teatrelor de provincie la București, pentru stabilirea contactelor de care pomeneam, contacte care ar feri pe unii buni actori și de pericolul de a deveni «vedete locale», fapt sinonim cu automulțumirea, cu «șablonizarea».”

Discuțiile s-au purtat apoi în jurul celor trei spectacole prezentate în Capitală de colectivul teatrului din Piatra-Neamț.

Unii dintre vorbitori (Moni Ghelerter) au subliniat munca izbită a proaspeților absolvenți de institut, strădania lor creatoare, handicapată uneori de dificultățile rolurilor de compoziție. A fost mai ales apreciat efortul de apropiere a rolurilor depus de Cătălina Murgea (Nastasia), D. Stoica (Sorcovă), Tr. Stănescu (Vulpașin), C. Coșa (Ionel), Sereda Sorbul (Vecina), în *Domnișoara Nastasia*, ca și realizările obținute de Ileana Stana Ionescu și C. Voicescu în *Cred în tine* și *Băiatul din banca a doua*.

Numeroase discuții s-au purtat pe marginea concepției regizorale a spectacolului *Domnișoara Nastasia*, observîndu-se că regizorul — C. Todea — a pornit inițial de la dorința de a evita panta naturalistă către care poate duce textul lui G. M. Zamfirescu, dar că, împreună cu unele elemente ale scenografiei, spectacolul alunecă, totuși, pe această pantă. Or, după cum s-a arătat de unii vorbitori, dincolo de elementele naturaliste existente în piesă, trăinicia *Domnișoarei Nastasia* constă în adîncul ei umanism, care n-a fost urmărit cu destulă consecvență în spectacol. În fond, piesa e o amplă dezbateră dramatică despre omenie și fericire. Direcția

principală a conflictului este ciocnirea dintre om și mediul social degradant, care-l împiedică să fie fericit. De aceea, fiecare personaj are o semnificație pozitivă, prin faptul că aspiră — în felul lui — spre fericire. Toți eroii piesei, începînd cu Nastasia, Vulpașin, Sorcovă, și sfîrșind cu lumea anonimă și necăjită din tabloul circiumii, sînt niște victime. Acest lucru nu a apărut limpede. De aci și o anumită dezumanizare în jocul crispăt al Nastasiei și o exagerare unilaterală a caracterului de brută al lui Vulpașin.

Au mai fost relevate unele inconsecvențe în jocul actorilor, lipsa de dicție a unora, nestăpînirea elementelor de plastică scenică de către alții, după cum a fost găsit șters, lipsit de dramatism și culoare, „tabloul circiumii“.

Aducînd unele lămuriri cu privire la viziunea sa asupra *Domnișoarei Nastasia*, regizorul Cornel Todea a arătat că a dorit să creeze o permanentă tensiune dramatică, prin estomparea replicilor de haz gratuit sau a melodramei, îndreptîndu-se în mod special spre ciocnirea violentă.

El s-a arătat de acord că lucrurile nu sînt duse pînă la capăt și că actorii, foarte tineri, conferă spectacolului mai degrabă caracterul unei experiențe artistice decît al unei realizări în înțelesul deplin al cuvîntului. Așa fiind, unele roluri nu au izbutit să împlinească în totul intențiile. „N-a fost, de pildă, gîndul nostru — a spus Cornel Todea — de a face din Vulpașin o brută rigidă, ci un personaj într-o continuă mișcare sufletească. Marile trăiri dramatice ale eroilor piesei au fost abordate de tineri interpreți cu o tehnică teatrală încă redusă, iar pretențiile noastre exagerate de a rezolva absolut toate momentele piesei la cea mai înaltă tensiune au avut drept efect crisparea interpreților. Vom căuta să îndepărtăm aceste neajunsuri pe parcurs.“

În același spirit critic a fost analizat și spectacolul cu spumoasa comedie lirică a lui Korostîliov *Cred în tine*. S-a arătat că această „feerie“ contemporană a fost în general bine servită de către colectivul din Piatra-Neamț, într-un decor spiritual și sugestiv colorat de Dan Nemțeanu (cu excepția unui fundal ciudat și oarecum neinspirat, care încerca să creeze viziunea unui oraș modern). S-a apreciat că meritul principal în distribuție îi revine actriței Ileana Stana Ionescu, care a știut să îmbine o izbutită plastică scenică cu multă poezie. C. Voicescu, mai puțin izbutit în prima parte a spectacolului, a reușit, în cea de-a doua, să-și creioneze cu mai multă precizie eroul, folosind mijloace comice simple și de bun gust. Al. Lazăr a avut unele momente izbutite, dar a crezut, din păcate, că poate desena scenic aparenta lipsă de personalitate a eroului printr-o interpretare ștearsă și incoloră. Regia lui Cornel Todea a condus cu discreție și finețe micul grup de actori, deși s-ar fi simțit nevoia unui număr și mai mare de „poante“ scenice, de situații ilare, care să fi subliniat, prin contrast, substanța lirică a piesei.

Participanții la discuție au relevat, în sfîrșit, meritul deosebit al regizorului Lucian Giurchescu în punerea în scenă — spirituală, modernă, plină de fantezie — a piesei pentru copii *Băiatul din banca a doua*, de Al. Popovici.

„Spectacolul — a remarcat Moni Ghelerter — face totodată și educația estetică a copiilor către un teatru nou și permite și actorilor să se „joace“, desfășurînd o largă partitură, dar fără a depăși măsura.“

Băiatul din banca a doua — în regia lui Lucian Giurchescu — a fost un spectacol firesc, spontan, permițînd abordarea directă a „partituri“ de către un colectiv ce și-a putut vădi din plin talentul. Decorul, plastică scenică au fost realizări cu totul remarcabile. Față de fantezia generală cu care e brodat spectacolul, s-ar cuveni poate un efort mai mare de a găsi mijloace cît mai variate de expresie la interpretul regizorului în scena circului.

Directorul Teatrului din Piatra-Neamț, I. Coman, a arătat cît de fructuoasă a fost această dezbatere critică pentru un colectiv aflat la începuturile muncii sale și care, învățînd din discutarea realizărilor recente, va putea privi mai limpede în viitor. Privind în perspectivă, directorul a mărturisit apoi intenția colectivului de a-și cristaliza profilul alcătuiindu-și un repertoriu propriu unui teatru de tineret, străduindu-se să realizeze o omogenitate artistică și să promoveze în acest scop cu hotărîre valorile actoricești tinere în acele spectacole al căror conținut face tot mai mult și din teatru o tribună de luptă pentru educarea conștiinței socialiste.



DE PRETORE VINCENZO



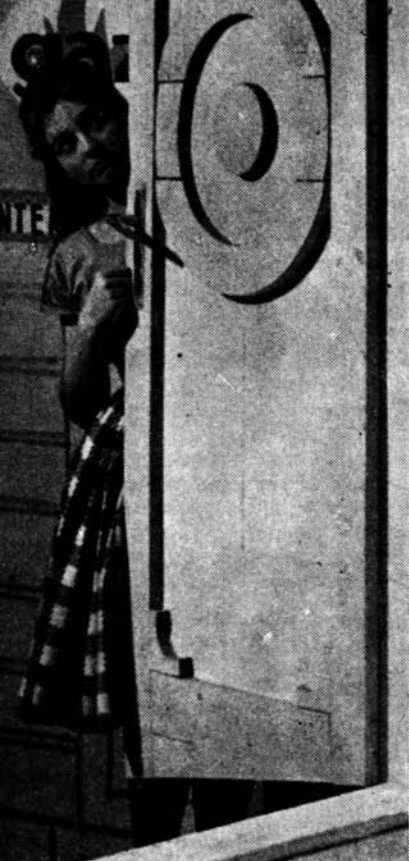
Toma Caragiu (De Pretore) și Tudor Popescu (Don Ciro)

matice din text, cu câteva accente reținute de dovezi îmbucurătoare ale posibilităților tinerilor noștri regizori și ambele marchează, fiecare în felul său, evoluția sigură a artei spectacolului la noi.

Deosebirea pornește din idee. La București, spectacolul regizat de Dinu Cernescu este în primul rând o satiră antireligioasă; la Ploiești, regizorul Valeriu

Este greu să-ți imaginezi piesa lui De Filippo, după ce ai văzut montarea de la Teatrul Tineretului, altfel decât dominată de uriașele picioare ale statuii din decorul lui Perahim. Plastica acestuia este atât de puternică încât pare să exprime pînă la capăt înțelesurile textului. Dar iată că, la Ploiești*, textul îmbracă o întrupare scenică prin nimic inferioară, dar cu totul deosebită. Gîndite și realizate aproape în același timp, sub conducerea a doi regizori tineri, cele două spectacole impun paralela. Amîndouă sînt adevărate creații (spunem asta pentru a sublinia diferența față de acele spectacole, din păcate încă numeroase, care se mulțumesc să reproducă un text pe scenă fără să-l creeze din nou, din unghiul de vedere al regizorului). Primul este un spectacol satiric care include și momente lirice, al doilea dă satirei înfățișarea unei farse succulente, renunțînd aproape total la elementul liric și înlocuindu-l, pentru a evita notele melodramatice, real dramatism. Amîndouă sînt

* Data premierei: 9 aprilie 1962. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Sergiu Singer. Distribuția: Toma Caragiu (De Pretore Vincenzo); Nely Constantinescu (Portăreasa); Adela Mărculescu și Gina Trandafirescu (Ninuccia); Joujou Pavelescu (O doamnă bătrînă); Pogonat Grigore (Un polițist); George Filip



Gina Trandafirescu (Ninuccia)

Moisescu pune accentul pe momentul de analiză socială cuprins în text, înglobând în acesta și sensurile antireligioase. În montarea realizată de Perahim și Cernescu esențiale sînt imaginile care sintetizează semnificația religiei — statuia sfințului, porțile raiului și „casa domnului”; către ele converg, în întregime, acțiunile personajelor. În viziunea lui Moisescu și Singer, destinele eroilor înșelați de false idealuri sînt principalul. Regizorul și scenograful caută, în primul rînd, să demonstreze că pentru cei mărunți, ca De Pretore și Ninuccia, nu există drum dacă acceptă cretințele mincinoase ale lumii burgheze.

De aceea, pentru creatorii spectacolului de la Ploiești este important să-și situeze eroii cît mai exact în mediul social determinant pentru existența lor. Și, de aceea, ei scot farsa tristă a lui De Pretore în stradă. Decorul înfățișează o piață italiană recompusă din elemente fotografice, decupate și montate pe cîteva panouri. Găsim aici tot ceea ce cărțile și filmele ne-au obișnuit să considerăm ca specific italianesc, în peisajul citadin privit prin ochii turistului: vechi statui și ornamente arhitectonice, o mare aglomerare de clădiri din timpuri deosebite; undeva, mai în fund, o siluetă de bloc modern în construcție și, copleșind totul, în ultimul plan, turnul unei catedrale. Totul împestrițat de reclame, care acoperă cerul — mari afișe cu denumiri de băuturi, nelipsitul „Cinzano”, niște frumoase picioare de femeie recomandînd o marcă de ciorapi, ș.a.m.d.... În mijloc, un podium pe care cîteva elemente de decor semnifică la început camera lui Vincenzo, mai tîrziu piața, apoi chiar raiul. Aici, în cadrul de străluciri înșelătoare ale unui belșug de reclamă, evoluează soarta dornicului de mai bine De Pretore.

Ideea străzii nu se materializează numai în decor. Regizorul amplifică mult rolul figurației, făcînd din locuitorii micii piațete o prezență aproape constantă pe scenă.

Voioasa stradă italiană invadează povestea lui De Pretore și a Ninucciei, cu galeria ei multicoloră de tipuri: gospodine, vînzători ambulanți, prostituate, preoți, cuconițe cucernice — și, mai ales, poliști, laîtmotiv prezent pretutindeni, chiar și în rai, și gata oricînd să reamintească tuturor ce e interzis. Comedia melodramatică a lui De Filippo se transfigurează astfel într-un modern spectacol popular: multă muzică, și veselă și trist meditativă, și caricaturală; multe momente dansate sau mimate — o sărbătoare de culori și mișcări, bazată pe contrastul violent între exuberanța aproape generală și cele cîteva note grave, cu adevărat dramatice, care dau sensul final întregii acțiuni, dezvăluind, în voioșia de pînă atunci, tragicul.

De Pretore-Toma Caragiu este un fante de periferie, de o jovialitate nedezmîntită chiar și în delir. În rai, el nu spune numai, enumerîndu-și meritele:

(Un subcomisar de poliție); Tudor Popescu (Don Ciro, tutungiu); Vera Moisescu (O doamnă străină); Victor Radovič (Un domn străin); Gheorghe Aramă (Un preot catolic); Nora Pantazescu (Naninna); Maria Lăzăreanu (O doamnă bine îmbrăcată); Ruxandra Nicolau (Prima cuconiță); Liana Dan Riza (A doua cuconiță); Antoaneta Călinescu (O vînzătoare de ouă); Moș Negoescu (Un plăcintar); George Georgescu (Un vînzător de răcoritoare); Anghel Bratu (Un vînzător de păsări); Nicolae Praidă (Un vînzător de baloane); Anatolie Spinu (Un vînzător de mărgel); Virgil Dumitrescu (Un vînzător de cravate); Victor Bucureșcu (Un bărbat în cămașă); Pan Teodoru (Un servitor bătrîn); Lupu Buznea (Un agent de circulație); Silviu Lambrino (Un funcționar de bancă); Antoaneta Călinescu (Maria); Mihail Balaban (Ioșif); Dumitru Palade (Ioachim); Teică Aristide (Petru); Zephi Alșec (Domnul); George Tomescu (Primul infirmier); Anghel Bratu (Al doilea infirmier); Nicolae Spudercă (Un doctor).

„Cînt canțonete... cînt la chitară...“, ci începe să cînte, antrenînd la dans tot paradisul. În pragul morții, el își păstrează aceeași credință în drepturile lui de om, revendicîndu-și pătrunderea în rai cu aceeași veselă perseverență cu care înainte încerca să se îmbogățească. Jocul lui se compune pe maleabilitatea „etică“ a escrocului amator, care își iartă de la început orice și minte cu încinare, îmbătîndu-se cu istoriile pe care singur le scornește. Nici o clipă însă personajul nu devine antipatic, pentru că sub lăudăroșenia zgomotoasă și sub verva născocirilor fanteziste simți tot timpul dorința de a trăi din plin, setea de bucurie. De Pretore al lui Caragiu este un hoț credul. El are momente de naivitate și comite mari stîngăcii, mînat de iluzia ajutorului ceresc. Această încredere oarbă îl face să țopăie de bucurie, cu milioanele abia furate în brațe, hohotind de fericire — clipă de uitare care îl costă viața. Caragiu are darul — rar întîlnit — de a vorbi prin întreaga sa ființă. Este un actor-clown, în sensul cel mai bun al cuvîntului, orientîndu-se, ca și regizorul, spre modalitatea de interpretare practică de neuitații actori-acrobați-cîntăreți-dansatori de la Piccolo Teatro. El își dansează mereu, și de fiecare dată altfel, bucuriile; dimineața cînd se trezește, bine dispus și plin de planuri mărețe — dansează; cu o luminare în mină, mulțumind patronului său — dansează; chiar în vis, în anticamera raiului, cînd începe să prevadă posibilitatea de a se căpătui intrînd în paradis — dansează.

Actorul are însă și un handicap pentru acest rol, un handicap care oprește multe dintre lucrurile frumos gîdite de el să ajungă, pline și rotunde, la spectatori: nu atît diferență de vîrstă față de foarte tînărul său personaj (diferență de vîrstă pe care o uiți, privindu-l), cît vorbirea. Neobișnuit cu un ritm atît de precipitat și încercînd totuși să-l realizeze, Caragiu rostește pripit frazele, care uneori devin neinteligibile, și asta creează o distanță nedorită între erou și public, rupînd firele gingașe ale comunicării cu sala.

Ninuccia-Gina Trandafirescu este și ea viu și pestriț colorată, ca întreg spectacolul. La început ingenuă, dar ingenuă ca o autentică eroină populară, cu temperament și energie, ea devine, în scena „rochiei noi“, o caricatură a propriei ingenuități. Cocoțată pe niște pantofi roz, cu interminabile tocuri subțiri, îmbrăcată într-o rochie excelent gîdită, ca linie și culori, de Gabriela Nazarie (o rochie care sugerează în același timp și grație nevinovată, dar și pretenția ridicolă la lux ostentativ), Ninuccia abia înaintează, cu mișcări împiedicate, perfect integrate ritmului muzicii de fond — siluetă grotescă și plină de farmec ce reamintește pe Cabiria. În sfîrșit, într-a treia ipostază, în visul lui De Pretore, Ninuccia devine

Moment din actul III



„doamnă, așa cum își inchipuia logodnicul ei o doamnă. Ea umblă ca un manechin, vorbește ca femeile distinse din filmele de duzină și, când stă pe loc sau se așază, încremenește în atitudini stereotipe, împrumutate direct din reclamele fotografice. Aceste momente, de un comic copios, dar nu lipsit de nuanțe subtile, slujesc actriței și regizorului pentru a marca violent, prin contrast, tragedia personajului. Astfel, când De Pretore e împușcat, Ninuccia reintră în scenă fără să știe nimic, și abia după aceea durerea sinceră și sălbatică din strigătul ei sfișie, mai puternic, atmosfera apariției ei rizibile. Am admirat la această actriță care a fost până nu de mult amatoare inteligență scenică deosebită și capacitatea de a îmbrăca atâtea chipuri diferite.

* * *

Cheia spectacolului este, și în această viziune, întâlnirea dintre erou și lumea „sfântă”. Aici se dovedește că idealul pătrunderii în lumea bună pe calea rugăciunilor era pe de-a-ntregul fals.

Este însă greu să aduci visul, halucinația într-un cadru fix atât de precis situat — deși convențional — piața. Ingeniozitatea scenografului Sergiu Singer găsește și aici o rezolvare de pregnant efect scenic. După ce De Pretore este împușcat, scena se cufundă în întuneric. Apoi, pete restrinse de lumină colorată, când roșii, când verzi, detașează din podium un mic spațiu. Acolo zace eroul, într-o cămașă lungă, albă, cu mâinile desfăcute în cruce, și drept deasupra capului său urcă aproape vertical o scară din bare subțiri, de metal lucitor. Unic element nou în decor, scara creează instantaneu senzația de vis și sugerează apropierea raiului — poate fiindcă asociem noțiunea de rai cu cerul, poate fiindcă, pentru spectatori, această lungă și firavă scară argintie pare să se piardă într-adevăr în văzduh.

Mai tirziu, din „cer” vor coborî spre De Pretore merele de la Melizzano — o ploaie de mere mari, roșii-aurii, atârând de fire strălucitoare; tot de aici vor lunea în jos nori convenționali, evident confecționați din țesături transparente — și toate acestea vor consolida atmosfera de delir. Dar nu asta îl preocupă în primul rând pe regizor. El caută să sublinieze cât mai precis, cât mai limpede, netemeinicia gândurilor lui Vincenzo. De aceea, sfinții vor apărea cu bărbi ilar colorate în roșu sau albastru. De aceea, dumnezeu își va schimba mereu chipul, fiind când arogantul „domn” cu pălărie de paie și mustăcioară, clasică imagine a stăpînului burghez, când blînda și ștearsa divinitate din pozele pentru copii. De aceea, în loc de ingeri, lăcașul ceresc va fi păzit de polițiști cu aripioare, care poartă, totuși, puști-mitraliere, iar arhanghelii vor fi magistrați în robe, cu aripi impunătoare. Totul perfect justificat artistic: De Pretore poate să-și imagineze astfel raiul, urmărit cum este de obsesia poliției și a prigoanelor legale; iar aceeași scenă transmite clar și direct gândul regizorului: priviți, acesta e „raiul”, o imagine a lumii exploatării, și omul mărunț nu-și poate găsi nici o fericire în el!

* * *

Desigur, spectacolul nu este fără cusur. Admirabil gândit, el e mai puțin bine realizat. Genul acesta de teatru popular la care apelează Moisescu presupune un antrenament desăvîrșit al fiecărui actor și o armonie deplină a colectivului. Or, am văzut că și interpretul rolului principal, Caragiu, mai are lacune care îl împiedică să se desfășoare nestingherit. Gina Trandafirescu nu reușește să parcurgă cu egală vervă tot spectacolul și uneori apelează la mijloace exterioare pentru a-și intensifica temperamentul. În sfîrșit, se pot discuta și intermezzo-urile imaginate de regizor. Ele sînt organic rezolvate în marea temă a spectacolului și se integrează în stilul ales de creatori. Dar, ca interpretare, ele ar fi cerut să fie executate cu mai multă grijă.

Valeriu Moisescu se află la primul contact cu colectivul teatrului și este probabil că acest colectiv joacă pentru prima oară astfel. Începutul este bun. Și dacă în viitor regizorul își va continua experimentul pe aceeași linie de căutare a unei arte spectaculare complete, gîndind cu tot atîta fantezie montările și executîndu-le cu tot atîta grijă, fără îndoială că întreg colectivul teatrului va intra într-o fază nouă, superioară, de activitate. Pentru că un regizor bun poate și trebuie să formeze trupa cu care lucrează, s-o desăvîrșească, imprimîndu-i armonie și spirit de echipă, și pentru că trupa de la Ploiești este bogată în posibilități de interpretare.

Macbeth

de W. Shakespeare

Data premierei : 10 aprilie 1962. Regia : Mihai Berechet. Decoruri și costume : Tony Gheorghiu. Distribuția : Virgil Popovici (Duncan) ; Florin Piersic (Malcolm) ; Andrei Magheru (Donalbain) ; Emil Botta și Constantin Bărbulescu (Macbeth) ; Al. Alexandrescu-Vrancea și Ion Henter (Banquo) ; Emil Liptac (Macduff) ; Marin Negrea (Lennox) ; Constantin Bărbulescu, Gh. Cozorici și Matei Gheorghiu (Ross) ; Petre Pătrașcu (Angus) ; Grig. Nagacevski (Caithness) ; V. Andreescu (Menteith) ; Bogdan Economu (Fleance) ; N. Păreanu (Siward) ; Radu Stoenescu (Tinărul Siward) ; G. Dănculescu (Seyton) ; Nicu Dimitriu și Gh. Buliga (Un medic scoțian) ; Al. Demetriad (Lordul) ; Alfred Demetriu (Ofițerul) ; Ion Manu și Const. Stănescu (Portarul) ; Nicu Dimitriu (Un bătrîn) ; Mircea Cojan (Slujitorul) ; Const. Giura (Primul ucigaș) ; I. Anastasiad (Al doilea ucigaș) ; Tedi Dimitriu (Al treilea ucigaș) ; Tanți Cocea, Carmen Stănescu, Marietta Anca, Anca Șahighian (Lady Macbeth) ; Ioana Bulcă și Illeana Iordache (Doamna de onoare) ; Anca Șahighian (Hecate) ; Elena Galaction (Prima vrăjitoare) ; Eva Pătrășcanu (A doua vrăjitoare) ; Valeria Gagialov și Mitzura Argezi (A treia vrăjitoare).

Scrisă probabil în 1606, în plină perioadă de creație a marilor tragedii, *Macbeth* este una dintre capodoperele lui Shakespeare, revelatoare prin generosul și profundul ei fond de idei, strălucitoare prin desăvîrșirea formei sale artistice.

Ca și cronicile sale, ca și *Regele Lear*, *Macbeth* își are sursa de inspirație într-unul dintre cele mai importante documente ale vremii, „Croniclele Angliei și ale Scoției“, de Holinshed (1570–1587), lucrare prefiută și citată de Marx pentru multele adevăruri cu privire la istoria Angliei care se desprind din ea.

Dar, ca și în alte opere ale sale, faptele relatate în cronică — și care se petrec în secolul al XI-lea — sînt reflectate de Shakespeare prin prisma epocii sale. Pe Shakespeare l-a atras legenda lui Macbeth, fiul thanului de Glamis, pentru revelatoarele ei potriviri cu veacul în care trăia.

Renașterea — una dintre epocile de răsruce ale dezvoltării omenirii — are chipuri felurite și puternic contrastante. Preamărită de marile ei genii pentru revoluția pe care a produs-o în gîndirea omenească, pentru eliberarea spiritului uman din temnița prejudecăților feudale, ea a fost blestemată din pricina neînchipuitelor su-

ferințe pe care oamenii au trebuit să le îndure și la care i-a supus activitatea tumultuoasă a noilor forme de exploatare, „mult mai atotcuprinzătoare și mai inumane“, după cum spunea Engels.

În această epocă, în care tinărul capital, sprijinit de Elisabeta, începe să prospere într-un ritm din ce în ce mai accentuat, poporul englez era aruncat în beznă de suferințe. Ogoarele au început să se transforme în pășuni, căci proaspăta industrie engleză avea nevoie de lină. Pămînturile obștilor țărănești au fost uzurpate cu forța, fapt care i-a ruinat pe țărani, făcînd din ei vagabonzi lipsiți de adăpost și cerșetori. Bacon precizează, pentru ca oamenii „să nu piară de foame în mijlocul belșugului“, sugrumarea a trei monștri lacomi : „cămătăria, monopolurile și mania de a preface cîmpurile de cereale în pășuni“. Dar acești monștri reprezentau tocmai bazele prin care se fixau în Anglia noile relații de producție capitaliste. Începînd cu Henric al VII-lea și terminînd cu Elisabeta și Iacob I, acești țărani fără adăpost au fost supuși unor persecuții îngrozitoare și unor pedepse din ce în ce mai aspre (Holinshed afirmă că numai sub Henric al VIII-lea au fost executați

72.000 de oameni). Nici viața muncitorilor nu era mai bună: „Vedem limpede prăpastia — scrie Marx — care desparte secolul al XV-lea de secolul al XVI-lea. Clasa muncitoare engleză din secolul de aur a nimerit fără nici un fel de trecere în secolul de fier” — și aceasta într-un izbitor contrast cu aparenta înflorire a Angliei elisabetane, în care noua aristocrație, produs al secolului, și burghezia prosperau din plin. Vicleșugul, setea de putere, intrigă, corupție, sperjurul, crima deveniseră mijloacele „obișnuite” pe care le foloseau păturile de sus ale societății, și de la ele nu se dădeau în lături nici persoanele regale. În însemnările sale cronologice, Marx notează: „Richard al II-lea a fost un rege singeros, singeros a fost și Eduard al IV-lea, singeros a fost Henric al VII-lea, ca și monstruosul Henric al VIII-lea, și Eduard al VI-lea, mai urmează ultrasingeroasa regină Bess (Elisabeta)”...

Aceste chipuri multiple, contrastând atât de puternic, ale veacului său, Shakespeare le-a zugrăvit ca nimeni altul. În opera lui apare și marea bucurie de viață specifică Renasterii, forța titanilor ei, a marilor ei personalități; dar dominant este întotdeauna nobilul lui dispreț pentru dorințele josnice și faptele nedemne, și mai ales o uriașă revoltă în fața răului social, în fața asupririi și a nedreptății: „Scirbit de toate, tihna morții chem/ Sătul să-l văd cersind pe omul pur/ Nemernicia-n purpuri și-n huzur/ Cre-dința — marfă, legea sub blestem/ Onoarea — aur calp, falsificat,/ Virtutea fecioriei tirguită/ Desăvârșirea josnic umilită,/ Cel drept, de forța șchioapă dezarmat/ Și arta sub cătușe, amuțind/ Să văd prostia dascăl la cuminți/ Și Adevărul, semn al slabei minți,/ Și Binele, slujind ca rob la rele” (Sonetul 66, trad. I. Frunzetti).

Aceste condiții istorice, această poziție față de epoca lui determină atât soarta marilor personaje tragice shakespeareene, cât și profilul lor etic, caracterul lor, și, prin aceasta, poziția lui Shakespeare față de ele, înflăcă-rata lui dragoste față de virtute, față de eroul care protestează și luptă împotriva răului social, și dreapta lui ură pentru cel care-i devine unealtă.

Raportată la această concepție filozofică a lui Shakespeare asupra epocii sale, ideea tragediei *Macbeth* este minunat de simplă: *Macbeth* este eroul care, înzestrat cu o mare for-

ță, cu alese însușiri, își pierde fericea și, mai ales, își pierde omenia, căzînd pradă, integrîndu-se răului social al epocii sale, adică încercînd să dobîndească puterea și fericirea prin oprimare, prin nedreptate, prin crimă.

Punctul de pornire al tragediei îl constituie însăși dezbaterea clară asupra noțiunii de om, de omenie. Ametit și vrăjit de noile lui ranguri, răsplată a vitejiei, *Macbeth* este încercat de beția unei ambiții nemărginite, care îl ispitește și-l înfricoșează în același timp: gîndul lui de a deveni rege, visurile lui de mărire și puțința de a și le împlini prin crimă. E momentul de început al vrăjitoarelor; acestor imbolduri neomenești, *Macbeth* le găsește oarecare răspuns și stavilă. El ezită, și gîndul crimei îi apare monstruos. Dar îndemnul proprii sale ambiții îl preia lady *Macbeth*. Acestui îndemn, *Macbeth* îi opune omenia: „cutez să fac/ tot ce e vrednic de-un bărbat. Nu-i om/ Cel ce se-ncumetă mai mult”.

Lady *Macbeth* afirmă concepția societății din care face parte atunci cînd îi răspunde că a „vroi” și a „cuteza” orice înseamnă „a fi om”. Această falsă și egoistă concepție despre omenie pe care o preia *Macbeth*, crezînd — spre deosebire de Lear, care a părăsit tronul vrînd să devină om — că nu va putea fi om decît devenind rege. „În numele acestei monstruoase concepții despre om și despre virtuțile lui”, lady *Macbeth* își îndeamnă bărbatul să săvîrșească acele cumplite fapte din noaptea omorului lui Duncan.

În scenele următoare, construite cu o mare simplitate și o excepțională economie de mijloace, dar și cu o uimitoare forță dramatică, Shakespeare acuză și demască nu numai faptele lui *Macbeth*, dar mai ales concepția profund inumană în numele căreia ele au fost săvîrșite. *Macbeth* își pierde încrederea în el și-n ceilalți, își pierde curajul, își pierde liniștea, pierde puțința oricărei bucurii și își atrage ura îndreptățită a supușilor săi, ura poporului.

Această dezbateră etică asupra noțiunii de om se împletește armonios cu o alta: condamnarea viciilor autocrației și a despotismului monarhic. În tragedia *Macbeth* se afirmă pe deplin dreptul legitim al poporului de a se răscula împotriva regilor tirani. Dezvăluirea, prin spectacol, a semnificației tragediei shakespeareene, a

Tanți Cocca (Lady Macbeth) și Emil Botta (Macbeth)



generoaselor idei pe care le conține, a profundului umanism care o însuflețește constituie, fără îndoială, principala sarcină a teatrului. Este un adevăr de necontestat faptul că marii interpreți și regizori shakespeareeni au fost în același timp comentatori autorizați, străluciți, ai marelui dramaturg. Astăzi, când în patria lui Shakespeare există critici care, în fel și chip, încearcă să ascundă actualitatea profundă a operei lui Shakespeare, spectacole ca acelea ale lui Laurence Olivier le dau o replică vie.

Teatrul sovietic și-a dobândit un mare prestigiu în ceea ce privește realizarea operelor lui Shakespeare prin profunzimea și strălucirea cu care au fost dezvăluite ele în spectacol. În critica sovietică, aportul cercetătorilor a găsit sprijinul cel mai prețios în modul prin care pe scenele sovietice au fost realizate personajele lui Shakespeare, viața și ideile epocii sale. Și la noi, astăzi, cele mai bune spectacole shakespeareene au constituit momente importante în înțelegerea justă și profundă a sensurilor operei marelui dramaturg.

Ceea ce constituie însă, din păcate, caracteristica spectacolului Teatrului Național „I. L. Caragiale” este dificultatea cu care spectatorul ajunge la înțelegerea tragediei, la sensurile ei adânci. Punctul de pornire al acestei dificultăți îl constituie faptul că regia (Mihai Berechet) nu și-a fundat efortul de a construi spectacolul pe o concepție clară și unitară asupra textului, ceea ce se resimte în primul rând în desprinderea momentelor dramatice de bază ale spectacolului de semnificația lui esențială, și deci în sărăcirea lor de valorile artistice. În mod evident, regizorul a acordat scenei cu vrăjitoarele, de pildă, o pondere exagerată, care dăunează echilibrului spectacolului, dar cu ce anume intenție a făcut acest lucru este foarte greu de spus. Textul rostit de vrăjitoare răsună cu insistență — de parcă în el s-ar afla cheia unui destin care guvernează evenimentele piesei și soarta personajelor — nu numai în scenele în care apar vrăjitoarele, dar și în alte momente-cheie ale spectacolului. Metafora poetului „îndemnul cel de dincolo de fire”, agravată și luată la propriu, drept destin, nu numai că își pierde sensul, dar întuneacă celelalte înțelesuri foarte clare și profund realiste, omenești, ale tragediei. În schimb, momentele cu

adevărat esențiale trec estompate, palide, prin tenebrele care domină spectacolul, așa cum se întâmplă cu scenele dintre Macbeth și lady Macbeth. De înțelegerea poziției personajelor, a gândurilor lor din aceste scene ale actelor I și II depinde, cum am văzut, semnificația întregii tragedii. Dar, în timp ce acel „să trăiești, Macbeth” — ca și alte cuvinte ale vrăjitoarelor — împulază până la refuz auzul spectatorului, obsedindu-l fără alt rezultat decît, poate, o anume exasperare, textul disputei dintre Macbeth și lady Macbeth, cu un profund conținut filozofic, de o mare subtilitate psihologică, exprimat în versuri care sînt printre cele mai frumoase din întreaga operă shakespeareană, datorită substanței lor poetice și plasticității expresiei, fie că nu ajunge, pur și simplu, pînă la spectator, fie că nu poate fi perceput pe deplin, din pricina că accentul regiei și al interpretării nu cade pe el. (De altfel, neglijarea formei artistice specifice a versului shakespearean este o altă caracteristică a regiei. În cursul întregului spectacol a putut fi auzit clar și pregnant textul doar la puțini dintre actori: Anca Șahighian, C. Bărbulescu și Florin Piersic.) Tocmai din această pricină se înțelege mai greu ceea ce urmează în partea a doua a spectacolului: procesul de destrămare a personalității eroilor, urîrea virtuților lor fizice și morale, ideea fundamentală a pierderii omeniei, acel motiv fundamental al tragediei: „the fair is foul, the foul is fair” („frumosu-i urît, urîtu-i frumos”), care arată că însușirile de preț ale omului — frumusețea, curajul, forța, agerimea spiritului — se vestejesc, se urîesc și pier dacă sînt puse în slujba crimei. N-a mai apărut limpede nici sensul tragic al soartei eroilor, faptul că ei sînt victimele unei orînduiri sociale care urîște chipul omului, îi dizolvă virtuțile. Regia a pus un mare accent pe săvîrșirea crimei (vezi acel moment, izbutit de altfel, în care Macbeth și lady Macbeth își încrucîșează mîinile roșii de sînge), dar nu a acuzat țelurile josnice, nedemne de om (adică modul de viață) în numele căroră este făptuit omorul. Motivul răului social de care suferea epoca lui Shakespeare a lipsit aproape cu totul din spectacol; de aceea, nici fiorul tragic n-a putut fi prezent. Legătura dintre aceste două elemente esențiale ale tragediei a fost clar arătată de Bie-



Scenă din actul III

linski : „Macbeth al lui Shakespeare este un răufăcător, dar un răufăcător cu un suflet profund și puternic, din care cauză, în loc de scîrbă, el trezește participare: în el vedeți pe omul în care e tănuită aceeași posibilitate de victorie și de cădere și care, în cazul cînd ar fi fost îndrumat într-altfel, ar fi putut fi un alt om“.

Mai clară a fost în spectacol ideea condamnării autocrației despotice a sîngeroșilor tirani care-au făcut, secole de-a rîndul, așa cum spune poetul, din patria lui, în loc de „mamă“, un „mormînt“. Dar, și aici, accentul pus în final pe apoteoza triumfului lui Malcolm rupe întrucîtva firul conducător al ideii. Shakespeare a țintit mult mai adînc; pentru el, moartea tiranului Macbeth nu putea însemna curmarea răului social, cum, într-un fel, sugerează modul în care a fost realizat scenic finalul. Ideea condamnării sistemului autocrației reiese cu multă forță în scena de la curtea Angliei (de altfel, bine jucată de interpreți: Malcolm — Florin Piersic, Macduff — Emil Liptac, Ross — Constantin Bărbulescu). În această scenă, Shakespeare sugerează cu multă in-

geniozitate și forță dramatică ideea că rădăcina răului, a nenorocirilor ce se abat pe capul țării o constituie posibilitatea continuității tiraniei; lui Macbeth îi poate urma un alt tiran, pe lîngă care „*Macbeth cel negru, mai alb ca neaua va părea*“. În această scenă, Shakespeare ne arată rezervele cu care trebuie primit finalul piesei, punîndu-l pe Malcolm să spună: „*Dar cînd voi fi strivit/ Acestui despot capul, sub picioare/ Sau i-l voi fi purtat în virf de spadă/ De-abia sărmana țară va-ndura/ Mai multe viții decît înainte/ Mai mari dureri, pe căi mai felurite/ Prin cel ce-i va urma*“.* Firește, în această scenă Malcolm e șiret, se prefacă. Dar nu numai el, însuși poetul folosește aici o adîncă și înțeleaptă șiretenie, căreia regizorul era dator să nu-i cadă victimă.

Lipsa unei înțelegeri clare a textului s-a resimțit și în munca regizorului cu interpreții principali. Nu știm în ce măsură regia s-a preocupat de pătrunderea esenței personajelor centrale; faptul însă că în spectacol ele n-au fost clar și puternic conturate

* Traducere : I. Vineanu, E.S.P.L.A.

a avut drept urmare pierderea prilejului pentru interpreții principali de a realiza creații actoricești care să transmită spectatorilor o mare emoție artistică.

În rolul lui Macbeth, Emil Botta, creatorul valoros al lui Mercutio și al lui Othello, nu și-a putut cristaliza și finaliza remarcabilele sale calități de tragedian, după cum n-a izbutit să-și depășească unele defectiuni (în rostirea textului mai ales). El a jucat anarhic, fără o idee călăuzitoare, fără o concepție unitară asupra rolului și, paradoxal poate, fără text. Macbeth n-a fost, în interpretarea lui Emil Botta, omul puternic, de o nemărginită ambiție, dar și cu o viață sufletească profundă, care se face vinovat alegând acea cale a crimelor, a lipsei de omenie, pe care au urmat-o multe individualități puternice ale epocii elisabetane, cu soartă nu mai puțin tragică decât a lui. Lipsa unor anume intenții de care sînt animate scenele importante face ca în profilarea personajului să existe goluri vădite. De pildă, în marea scenă a ospățului, unii comentatori au susținut că Shakespeare s-a depărtat de cronica lui Holinshed, care relatea că, odată rege, „Macbeth dă dovadă de multă mărinimie față de nobilii săi pentru a le dobîndi favoarea... El menține dreptatea și pedepsește excesele și abuzurile...” Shakespeare n-a omis de loc această rela-tare a cronicarului, el a sintetizat-o dramatic în scena ospățului, al cărei subiect trebuie să fie încercarea, neizbutită, de a cîștiga de partea lui pe curtenii, de a se dovedi un rege drept și bun, așa după cum o arată foarte clar Bielinski. Dar apariția fantomei lui Banquo este nu numai situată în centrul scenei (ceea ce reprezintă o greșeală și a regiei), ea este anticipată de actor și dezvoltată în așa măsură încît celelalte intenții se pierd. De altfel, această tendință a lui Emil Botta de a anticipa în general soarta lui Macbeth, de a releva excesiv po-căința și tortura lui sufletească împiedică foarte mult dezvoltarea chipului scenic al personajului. Interpretul pare să fie încă în faza căutărilor, în care rolul nu a fost finisat. De aceea, poate că primele spectacole nu sînt destul de edificatoare pentru o apreciere deplină a realizării acestui rol. Iar dacă Emil Botta n-a izbutit să facă acest lucru pînă acum, faptul se explică într-o bună măsură prin aceea că n-a insistat suficient asupra

axării jocului pe sensurile mari, esențiale, ale textului. Revenind asupra lor, sînt de așteptat unele rezultate pozitive.

Mai concentrată și mai organizată este interpretarea actriței Tanți Cooce în dificilul său rol, mai ales în prima parte a tragediei, în care a reliefat stăpînirea de sine, voința și energia înfricoșătoare a personajului. Dar de la aceste date, oarecum exterioare, ale femeii ambițioase care vrea cu orice preț să poarte coroana, și pînă la firea exaltată, imaginativă, care o duce pe lady Macbeth la nebulie, mai este o distanță pe care actrița n-a străbătut-o. Pentru ca patetismul acestei ultime scene să apară mai deplin și să emoționeze, interpreta ar fi trebuit să desfășoare o gamă mai complexă de mijloace scenice, care să dea mai multă viață personajului.

Ion Manu, în rolul Portarului, are toate datele să ajungă la o creație tot atît de valoroasă ca aceea a memorabilului Gropar pe care l-a realizat în *Hamlet*. Dar pentru aceasta i se cere să renunțe la o excesivă aglomerare de efecte, pricinuite uneori și de o vizibilă dibuire a replicilor care, într-adevăr, aparțin rolului. Hecate și vrăjitoarele (Anca Șahighian, Elena Galaction, Eva Pătrășcanu și Valeria Gagialov) au prilejuit creații actoricești interesante și sugestive și nu este, desigur, vina lor că s-au impus poate prea mult atenției spectatorilor, în dauna echilibrului întregului spectacol, cu atît mai mult cu cît munca asupra acestor roluri nu a fost deloc ușoară.

Sobru dar expresiv a fost Al. Alexandrescu-Vrancea în rolul lui Banquo, ca și Nicu Dimitriu în cele două apariții — Bătrînul și Doctorul; în scena nebuliei, Nicu Dimitriu a apărut însă ca un martor mult prea obiectiv al tragediei.

Creații meritorii au realizat Virgil Popovici (Duncan), G. Dănciulescu (Seyton). Mai puțin izbutit, Alfred Demetriu în mica dar importanta sa scenă a povestirii luptei.

De altfel, întreg colectivul de interpreți a făcut dovada unei participări însuflețite la realizarea spectacolului. Din păcate însă la marea majoritate s-a făcut simțită o rostire defectuoasă a versului shakespearian. Ar fi totuși nedrept a atribui întreaga vină interpretelor, care, pare-se, au făcut eforturi serioase și s-au luptat cu textul unei traduceri între altele

și foarte greu de rostit pe scenă. Între altele, pentru că dificultatea cu care se receptează textul se datorește în mare măsură traducerii (A. Vasilescu). Aceasta, pe lângă faptul că este lipsită de poezia și forța dramatică a textului shakespearian, s-a dovedit a nu avea nici claritate, nici cursivitate.

Regia a fost de asemenea rău inspirată în efortul pe care l-a făcut de a dubla într-o excesivă măsură textul lui Shakespeare cu un text muzical și cu o sonorizare ale căror sensuri și valori artistice sînt cel puțin discutabile, dar al căror efect asupra nervilor spectatorilor este evident.

Frumoase și sugestive, decorurile lui Tony Gheorghiu. Dar între sublimarea tragicului pe care tind ele să

o favorizeze, ca o contrapondere deosebit de inspirată a violentelor emoții prin care trece spectatorul singeroaselor evenimente, și muzica stridentă precum și lipsa de poezie dramatică în realizarea multor scene există o prea mare discrepanță. Contraste, firește, dar pînă la ce punct?

Tocmai pentru că un spectacol shakespearian de importanța lui *Macbeth* este sortit unei serii îndelungate, pentru că publicul nostru îl prețuiește foarte mult pe Shakespeare și prețuiește, de asemenea, forțele artistice ale Teatrului Național „I. L. Caragiale”, socotim că este de datoria teatrului să remedieze pe parcurs cît mai multe dintre aspectele nerealizate ale spectacolului.

Florian Nicolau

VICLENILE LUI SCAPIN de Molière

Data premierei : 24 martie 1962. Regia : Marcel Anghelescu. Scenografia : G. Bedros. Muzica : Paul Urmuzescu. Distribuția : Marian Hudac (Argante) ; Alexandru Hasnaș (Geronte) ; Matei Gheorghiu (Octave) ; Damian Crișmaru (Leandre) ; Eliza Plopeanu (Zerbinette) ; Catița Ispas și Elisabeta Preda (Hyacinthe) ; Victor Moldovan (Scapin) ; Constantin Rauțchi (Sylvestre) ; Nora Șerban (Nerine) ; Cristian Babeș (Carle).



De la stînga la dreapta : Marian Hudac (Argante), Victor Moldovan (Scapin) și Constantin Rauțchi (Sylvestre)

În ciuda canoanelor clasicizante ale lui Boileau, care spunea : „*În sacul lui ridicol, unde Scapin s-a-nchis/ Nu recunosc poetul ce Mizantropu-a scris*”, farsa a învins veacurile și mai ales pretențiile unei literaturi de curte, ră-

minînd aproape de dorința spectatorilor de a ride din toată inima.

Frate bun cu Arlecchino și Figaro, Scapin aduce în scenă, printr-un salt năstrușnic, inteligență, spirit, frondă la adresa celor stupizi și absurzi, își

bate joc de prosta omenească, de pre-judecățile ridicole, de galanteria dul-ceaagă.

Vicleniile lui Scapin (1671) este una dintre piesele scrise către sfârșitul vieții de fiul tapițerului Poquelin, după seria de capodopere (*Școala femeilor*, *Tartuffe*, *Mizantropul*, *Avarul*, *Georges Dandin* etc.), și cuprinde, în limitele genului, o mare experiență teatrală, exemplificând „pe viu” tripticul căruia Molière declarase că-i slujește în teatru: *a înfățișa, a distra, a instrui*, so-cotind, după propriile sale cuvinte, că datoria autorului de comedii este „d'en-trer comme il faut dans le ridicule des hommes” (de a pătrunde, așa cum tre-buie, în ceea ce oamenii au ridicol).

Folosind direct și din belșug surse variate de inspirație — comedia antică (Plaut și Terențiu), comedia ita-liană și spaniolă și tradiția comică populară franceză — Molière a rămas, totdeauna și cu precădere, la marea sursă de inspirație: viața.

Ca în multe altele dintre piesele lui Molière, și în *Vicleniile lui Scapin* bunul simț triumfă. Este vorba de bu-nul simț popular, reprezentat de oa-meni simpli, cu o psihologie nefalsificată și nealambicată. Caracterele unor asemenea personaje (așa cum e și Do-rina din *Tartuffe* și Agnès din *Școala femeilor*) nu se rezumă la puterea de a desprinde adevărul de eroare sau ceea ce este sănătos de ceea ce este putred în societate; ele sînt înzestrate cu ironie tăioasă, curaj al opiniei, ati-tudine sarcastică — toate calități pro-prii omului din popor. Un asemenea personaj este și Scapin.

Molière a izbutit, cu marea lui vir-tuozitate tehnică, să țeară pe o tramă foarte subțire, pe o intrigă firavă, o broderie de irezistibile situații comice, folosind — așa cum îi plăcea lui Boi-leau să clasifice — și comicul *cuvin-telor*, și comicul *gesturilor*, și comicul *de contraste*, și comicul *de caracter*.

Cu ajutorul lui Scapin, o du-blă idilă se va încheia în chip fe-ricit, în ciuda piedicilor puse de niște părinți absurzi, avari și stupizi. Tri-umful dragostei și tinereții, triumful inteligenței și al voioșiei sănătoase constituie morala acestei piese, a cărei reprezentare contemporană e urmărită cu interes, simpatie și cu ...hohote de rîs de către public. Acest rîsunset viu în spectatorul de azi confirmă încă-odată valoarea ei universală, faptul că personajele ei se ridică la rangul unor prototipuri de umanitate.

La Teatrul Național s-a încercat o experiență. După o foarte lungă ab-sență ca actor, Marcel Anghelescu a reapărut în ipostaza de... regizor, du-blată de o lăudabilă rîvnă de pedagog.

Vicleniile lui Scapin a fost montată pe prima noastră scenă cu un mănunchi de tineri, unii chiar foarte tineri ab-solvenți ai Institutului de teatru, în-cercîndu-se astfel poate și o întinerire a piesei — la propriu și la figurat. Dorința de a face spectacole-școală, de a instrui tinerii actori în spiritul tea-trului clasic, de a-i obișnui cu o anu-me atitudine plastică, cu un anumit costum mai pretențios, cu o manieră deosebită de a rosti cuvîntul, se cuvine a fi aplaudată.

Am recunoscut în spectacolul tine-resc fantezia și rîvna excelentului ac-tor care e Marcel Anghelescu, am in-tuit grija cu care fiecare tînar și-a compus rolul în mici amănunte, cău-tarea neîncetată a comicului, chemat să răsune atotbiruitor în spectacol. O mișcare largă, vie, cavalcade și bas-tonade, tumbă, scene grotești, solicitarea unor resurse acrobatice ale actorilor sînt argumente care dovedesc înțele-gerea genului piesei, vitalitatea umo-rului ei. Contactul actorilor cu publi-cul, în sensul participării directe la acțiunile de pe scenă, a sporit carac-terul popular al farsei molieresti; în general, un joc liber, degajat, dezinvolt, o manieră directă, spontană de interpretare au fost principalele arme prin care Marcel Anghelescu a dovedit înțelegere pentru tinerețea acestei piese.

În ceea ce privește munca actorilor, „mîna” regiei este evidentă — chiar dacă unii interpreți au fost lăsați să imite cîteodată pînă la pasișă mae-strul, iar alți interpreți (cei ai rolu-rilor atît de ingrate ale amozorilor lui Molière) să apară prea sentimen-tal și strident lirici, de o manieră „bel-canto”.

Victor Moldovan a apărut în fața spectatorilor bucureșteni, cred, în cel mai realizat rol al său la Teatrul Național: Scapin, Agilitate și o dicție precisă, mișcare neîntreruptă, o mimică bogată în nuanțe, executarea perfectă a celebrului moment de bastonadă a lui Geronte ascuns în sac sînt me-rite artistice necontestabile ale inter-pretului; el ar putea totuși elimina pe parcurs unele salturi inutile și o anume poză tip „piccolo teatro”, care nu i se potrivește perfect. De la un spectacol la altul, interpretul cîștigă

însă virtuți noi în interpretarea „partiturii” sale scenice, și acest lucru trebuie consemnat cu prețuirea cuvenită.

Unul dintre cei mai tineri actori ai Teatrului Național, Marian Hudac (Argante), a avut tot timpul pe scenă un haz copios, suculent, o agilitate uimitoare, pentru silueta sa cuprinzător proporțională, o înțelegere plastică perfectă a fiecărui moment scenic și o dicție ce face cinste profesorilor Institutului de teatru, al căror student a fost pînă acum cîteva luni. Ne bucură să consemnăm afirmarea unui tînr și autentic talent, speranță a teatrului nostru, dator să muncească mai cu rîvnă pentru a se feri de autopastișă și șablon.

Celălalt foarte tînr interpret, Alexandru Hasnaș (Geronte), a dus mai cu dificultate povara unei grele compoziții de vîrstă; munca și strădania actorului sînt evidente, dar, ca și alți tineri, el și-a încărcat compoziția cu un balast de amănunte, a ținut să

aducă în scenă o „bătrînețe completă” (de la tuse la junghei), dar, în lupta aceasta de a nu pierde nimic, a pierdut linia de autentic haz a personajului, cea umană.

Ferindu-se mai mult ca altădată de autopastișă, C. Rauțchi a creat un Sylvestre hazliu, desfășurînd în scena „deghizamentului” un copios recital comic de bună calitate.

Dacă și „amorezii” ar fi „jucat” cu mai multă autoironie (există o anume încercare la Eliza Ploeanu), spectacolul ar fi crescut în armonie.

Din păcate, decorul lui G. Bedros nu cimentează nici el această armonie, cele două planuri înfățișate neîndreptățind mișcarea turnantei și stingherind în schimb și realizarea deplină a stilului tineresc în care a fost conceput spectacolul.

Teatrul Național a încercat o experiență, și tinerețea spectacolului o justifică.

Al. Popovici

TEATRUL TINERETULUI

ÎN FIECARE SEARĂ DE TOAMNĂ de Ivan Peicev

Data premierei: 14 aprilie 1962. Regia: Venelin Tankov. Scenografia: Ion Mitrici. Muzica: Radu Căplescu. Distribuția: Magda Popovici (Ana); Mihai Dogaru (Andrei); Tatiana Ieckel (Elena); Doina Tuțescu și Natalia Arsenie (Vanda); Gh. Vrinceanu (Bogdan); Dumitru Furdui (Pavel); Ion Anghel (Boris); Vasile Gheorghiu (Crucean); Gheorghe Angheluță (Elefantul); Arcadie Donos (Circumarul).

Toamna anului 1942, în Bulgaria. Era pe atunci o toamnă obișnuită, liniștită, dar de o liniște stranie, nefirească, prevestitoare. Era toamna în care lupta mocnită între omenie și crimă, între poporul bulgar și ocupanții fasciști căpătase forme deschise, violente. O înfruntare în care pozițiile nu puteau fi cumpănite, ci trebuiau afirmate răspicat.

Tînăra Ana, conducătoarea unui grup ilegalist de luptă, spune undeva în această piesă: „...nu i-aș ierta nimănui dintre noi dacă după victorie am uita cît de aspri am fost cu noi înșine, cum ne-am lipsit de tot ceea ce e mai scump tinereții, la care a trebuit să renunțăm ca să putem păstra curată și neatinsă dragostea noastră pentru popor...”

Iată cuvintele și gîndurile unei tinere fete care n-a împlinit nici 20 de ani și care poartă în gentuța de care nu se desparte niciodată nu scrisori de dragoste, fotografii sau un ruj de buze, ci un pistol. Dar gîndu-

rile acestea nu sînt numai ale Anei, ci și ale tovarășilor ei, la fel de tineri, ale lui Pavel sau ale lui Boris, tineri pe care viața și lupta împotriva fascismului, în condițiile sumbrei ocupații, i-au maturizat prematur. Ei glumesc și rîd cu oarecare stîngăcie, dar discută cu seriozitate despre violență, moarte, sacrificiu. În privirea lor ingenuă și sinceră stăruie continuu o umbră de tristețe, dar în sufletul lor dăinuie acea mare dorință de libertate și de viață pentru care s-au alăturat luptei eroice conduse de comuniști.

S-au găsit — e drept — printre acești tineri și unii, cum este Crucean, care n-au putut rezista probei focului, sfîrșind ca trădători, sau alții, ca, de pildă, feciorașul de bani gata Bogdan, care și-au justificat vidul moral și apartenența de clasă, trecînd fățiș de cealaltă parte a baricadei, și căutînd abil să-și definească „eroismul” gestului prin perorații cvasisubtile despre morală și idealuri umane,



De la stînga la dreapta : Ion Anghel (Boris), Mihai Dogaru (Andrei) și Magda Popovici (Ana)

disimulînd în fapt teoriile nazismului, bazate exclusiv pe ură și violență.

„Violența însă — spune tînăra Ana — va dura atîta timp cît vor exista complicii : oameni care dau înapoi în fața ei, care închid ochii sau stau nepăsători.”

Și dacă ușuratica Vanda va închide ochii în fața transparenței nocive a acestor teorii amețitoare, dacă ea va da înapoi, neștiind și neputînd să descifreze adevăratul sens al acestei înfruntări pe viață și pe moarte, alunecînd astfel în complicitate, Andrei, în schimb, nu o va face. Deși a vrut să se păstreze departe, deși a încercat — încurajat și de grija unei mame temătoare — să se ferească și să treacă prin viață pe drumuri alăturate, ocolite, dar cu atît mai întortochiate, deși a căutat să simuleze indiferența prin cinism, blazare sau pozînd în om obosit, fragila cochilie sub care s-a obișnuit să-și adăpostească conștiința civică se va dovedi falsă atunci

cînd, aproape întîmplător, dar oricum inevitabil, Andrei va pași pe treptele baricadei. Întîlnind-o pe Ana și cunoscînd prin ea sensul luptei ei și a tovarășilor ei, Andrei va descoperi adevărata față a lui Bogdan, a fascismului, și va înțelege — și odată cu el și Elena, mama lui — necesitatea luptei. Exemplul Anei și dramul de conștiință nealterată din ei îi va ajuta să pună mina pe arme, îi va ajuta să lupte.

În fiecare seară de toamnă ne apare astfel ca o evocare a zilelor și nopților de luptă din toamna lui 1942. Autorul, poetul bulgar Ivan Peicov, a preferat în prima sa piesă de teatru nu urmărirea luptelor de stradă, ci sondarea conștiințelor, lupta sentimentelor și a gîndurilor foarte tinerilor săi eroi, surprinși, așa cum am văzut, în momente prin excelență dramatice. Că piesa aparține unui poet se evidențiază în tonalitatea ei puternic lirică, asemenea unui poem, în

sufliul ei romantic sau în frumusețea ei dialog, colorat și puternic dramatic. Adăugînd complexitatea psihologică cu care se definesc și evoluează logic și dramatic personajele dramei — în ciuda unor scăderi de factură compozițională —, putem spune că prima piesă a lui Peicev îl anunță, hotărît, ca pe un viguros și autentic dramaturg. Osmoza lirico-dramatică pe care o realizează Peicev face mai convingătoare evocarea sa, face și mai patetic apelul său la vigilență revoluționară împotriva fascismului, sintetizat atît de simplu, dar atît de categoric și de vibrant, în cuvintele Anei: „...n-aș putea ierta-o nimănui dacă drumul pe care l-am croit cu ațita trudă spre inimile oamenilor ar fi dat uitării“.

Imaginea scenică a acestui mesaj ideologic și artistic ne-a prilejuit-o spectacolul montat la București de către regizorul bulgar Venelin Tankov, de la Teatrul Tineretului din Sofia. Roadele acestui schimb de experiență scenică romîno-bulgar s-au sintetizat într-un emoționant spectacol, demn de scena Teatrului Tineretului. Desigur, meritul îl are, în primul rînd, regizorul, care a jadat — o dată cu sensibilitatea și finețea talentului său — și cunoașterea substanței afective specifice profilului moral al eroilor, ca și înțelegerea amplă a momentului istoric în care se desfășoară drama. În al doilea rînd, meritul revine valorosului colectiv artistic, care l-a înțeles pe Tankov, interpretîndu-i cu fidelitate, inteligență și talent intențiile și gîndurile.

O certă valoare artistică în spectacolul lui Tankov, care se traduce într-o armonioasă corespondență spirituală între lirismul pregnant și semnificația ideologică mobilizatoare a evocării dramatice realizate de Peicev, este mereu prezenta vibrație și intonație de poezie tragică în care se desfășoară întreg spectacolul. Tankov a intuit foarte bine și a exprimat într-un mod realist această tragică existență a unui tineret care nu poate trăi pentru că la orice pas îl pîndește moartea și, în același timp, luptă pentru că vrea să trăiască. Or, tocmai aceasta — și nu gestul grandilocvent sau cuvîntul sforăitor — este esența autentică a eroismului acestor tineri, a gîndului sincer, a forței de a-și depăși și înfrîna dorințele mărunte, care, în lumina idealurilor superioare, sînt părăsite undeva în adîncul fiecăruia.

În spectacolul său, Tankov a urmărit și evidențiat cu precădere acest lucru. De aceea, frumusețea, măreția și lăminozitatea luptei eroice a acestor tineri au apărut astfel mai clar, mai adevărat, mai emoționant.

Iată-o pe Ana, conducătoarea grupului de luptă, pe care Magda Popovici a înțeles-o atît de bine. Mai tot timpul circumspectă, gîndind cu o luciditate gravă care contrazice parca vîrsta și gingășia expresiei sale, Magda Popovici a transmis cu simplitate caracterul ferm al Anei, al acesteia tinere care vorbește cu stînghereală despre ea, și care — fiind nevoită să stea ascunsă — are o copilărească revelație a frumuseții vieții, pe care o privește de după o perdea. Interpreta a știut să filtreze cu emoție nostalgia adolescenței încă neîmplinite a Anei, subliniind cu pondere și sinceritate importanța și perspectiva misiunii politice căreia i s-a dăruit cu toată ființa ei.

Iată-l și pe Pavel în remarcabila interpretare a lui D. Furdul, care ni l-a dezvăluit cu ținuta de licean stîngaci, cu gesturile timide și reținute, cu expresia serioasă și cu predispoziția spre filozofie. Nimic din toate acestea nu trădează „eroul“; și totuși, atunci cînd, dintr-o ambiție pătimașă, dar insuficient controlată, Pavel-Furdul se predă fasciștilor pentru a salva viața Anei, el nu scontează „efectul“. Regretă, e adevărat, pentru că astfel și-a răpit dreptul de a lupta, dar e convins că altfel n-ar fi putut face, pentru că așa i-a dictat conștiința. Iată de ce în celulă, în fața anchetatorului fascist, Pavel nu se pierde, ci, dimpotrivă, rezistă eroic. Această scenă a fost zguduitor interpretată de Furdul, tocmai prin firescul cu care actorul ne-a destăinuit tragismul tinereții sale jertfite. Tabloul acesta — închisoarea —, compus simbolic de Tankov peste litera textului, în scopul reliefării ideii majore a piesei, este unul dintre cele mai impresionante din spectacol. În fața anchetatorului se află — așa cum regia a imaginat plastic prin gruparea deținuților — nu un om, ci un popor, care reacționează ca un singur om. Un popor care-și asumă misiunea de a purta mai departe idealul luptei, al revoluției, concretizat aici prin flamura sîngerie rămasă în urma și pe locul morții lui Pavel, flamura care va fi purtată ca un stîndard și ca un îndemn, care va ridica poporul în-

genunchiat, sfărîmîndu-i lanţurile, conducîndu-l spre lumină, spre libertate.

Ilustrînd astfel esenţa ideologică a spectacolului, regia a opus luptei pentru libertate a comuniştilor tagma „cavalerilor” tristei şi muribunde cruciade naziste. Ea a fost prezentă în spectacol în interesanta şi originala contribuţie a lui Gh. Vrinceanu, care a circumscris critic limitele existenţei de canalie a lui Bogdan. Cruzimea, falsitatea morală şi goliciunea preţiozităţii sale filozofarde au fost ingenios adnotate prin plastica fantomatică a actorului. Odioasa imagine a acestei tagme a completat-o Vasile Gheorghiu, care a împrumutat — inspirat — lui Crucean masca laşităţii, brăzdată de o ricanare ce frizează infirmitatea morală.

O partitură dramatică dificilă i-a revenit lui Mihai Dogaru, care a trecut cu bine examenul unui rol nou în cariera sa. Am apreciat în maniera personală cu care actorul a parcurs destinul zbuciumat al lui Andrei în special sobrietatea şi maturitatea cu care şi-a compus rolul. Mai multă logică în evoluţia scenică din primele tablouri este necesară, pentru ca emoţionantul final să capete limpezimea cerută de rol. Secondîndu-l, Tatiana Ieckel a fost excelentă în rolul mamei lui Andrei, realizînd o neaşteptată compoziţie; actriţa a atribuit neliniştilor materne calm şi discreţie, datorită interiorizării şi inteligenţei cu care gîndeşte scenic. Păcat că Natalia Arsenie a supralicitat volubilitatea feţei a Vandei, deşi a avut momente bune (în special în tablourile 6 şi 7). În cîteva roluri episodice, a fost corect şi discret I. Anghel (Boris), în timp ce Arcadie Donos (Cîrciumarul)

şi Gh. Angheluţă (Elefantul) au şarjat spre un pitoresc nejustificat.

Dar certitudinea frumoasei realizări a spectacolului a conferit-o, dincolo de atenţa îndrumare a interpretelor, autenticitatea atmosferei cu care regizorul Ţankov a însoţit şi completat fundalul pe care se proiectează destinele eroilor. La aceasta a fost ajutat efectiv de scenografia lui I. Mitrici, frumoasă, simplă şi sugestivă (mai puţin interiorul camerei lui Andrei), de o muzică (R. Căpălescu) cu un rol dramatic bine punctat şi de lumina impecabilă a inventivului maistru Titi Constantinescu. Astfel, ideile regizorale au putut să fie de multe ori şi văzute. Subliniem în acest sens perdeaua de întuneric în care se încrustează parcă fresca tabloului din închisoare, liniştea stranie pe care se deschide cortina de lumină a spectacolului, în manieră cinematografică, sau ritmul mişcărilor scenice care comentează sensurile unor dialoguri şi acompaniază tonalitatea de poem agigitor cu care se rostesc replicile hotărîtoare.

Spectacolul cu piesa lui Ivan Peicev *În fiecare seară de toamnă* a devenit, în regia lui V. Ţankov, o inteligentă demascare a fascismului, a spiritului laş şi oscilant de esenţă mic-burgheză; el este însă şi un act de patetică veneraţie a eroismului revoluţionar, o emoţionantă şi sinceră evocare a unei pagini de luptă populară al cărei ecou ne îndeamnă azi la respect pentru trecut şi la vigilenţă în viitor.

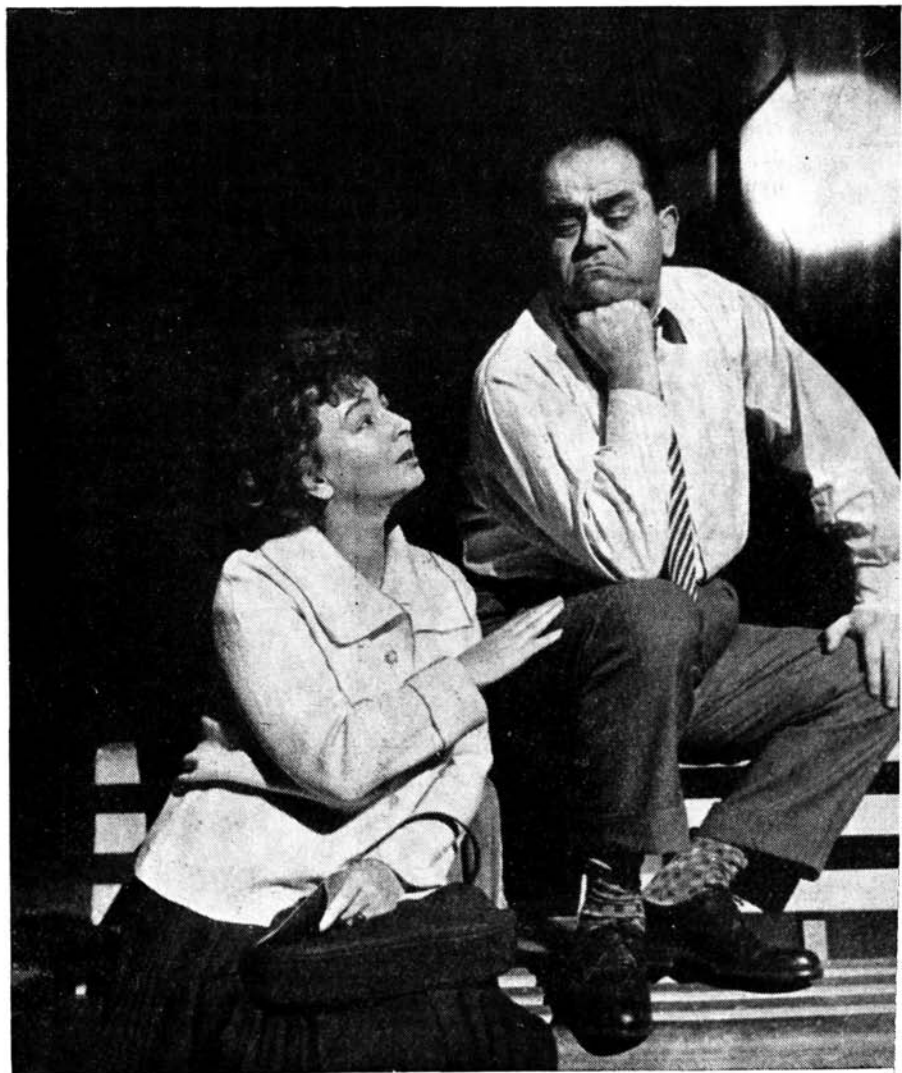
Este rodul unui bun schimb de experienţă artistică care ar trebui continuat între oamenii de teatru bulgari şi romîni.

E. Riman

TEATRUL DE COMEDIE :

PRIETENA MEA PIX

Nineta Gusti (Sofia Mastacan) și Ștefan Ciubotărașu
(Mastacan)



Prietenă mea Pix a depășit al 100-lea spectacol...

Implinit în amănuntele expresiei artistice, spectacolul se desfășoară cu rigurile premierei, schimbările intervenite în distribuirea forțelor actricești încadrându-se cu precizie în concepția și indicațiile regizorale. Și astăzi, tabloul 2 al actului I este unul dintre cele mai frumoase din piesă. Duelul de idei Mastacan-Andrei este susținut de astă dată de Ștefan Ciubotărașu și Iurie Darie, care, în rolul dificil al lui Andrei, a apărut cu fervoare tinerească convingerile personajului interpretat, creînd o imagine plină de farmec a omului pe care Mastacan îl solicită în clipele de răscruce și de derută morală.

Caracterul polemic al spectacolului câștigă în scena din scuar (actul II), mulțumită interpretării creatoare a rolului Sofia Mastacan de către Nineta Gusti, care poartă, cu vervă caustică și vădit ascendent etic, discuția cu Mastacan; dramatismul comic al scenei derivă din aparența de superioritate pe care și-o arogă Mastacan și vădita lui inferioritate față de tovarășa sa de viață.

Mai remarcăm în noua distribuție pe Dem. Savu în rolul lui Pătrăciță — care ne amintește, într-o oarecare măsură, pe „nea Isaia” din *Mi se pare romantic* — și pe D. Rucăreanu în rolul lui Șoimu, două interpretări corecte, dar lipsite de originalitatea și inventivitatea scenică pe care personajele le-au avut în distribuția de premieră.

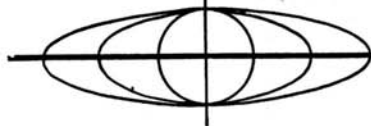
M. I.

D. Rucăreanu (Șoimu) și Dem. Savu (Pătrăciță)



Ștefan Ciubotărașu (Mastacan) și Iurie Darie (Andrei)





DRAMATURGIA ROMÎNEASCĂ PESTE HOTARE



Recent a avut loc la Viena premiera piesei Oameni care tac de Al. Voitin, întâmpinată cu interes de spectatori și de critica de specialitate. Numeroase ziare vieneze, ca: „Volkstimme“, „Der Rundblick“, „Kurier“, „Arbeiterzeitung“ etc., consideră spectacolul Teatrului Wiener Boulevardbühne drept un mare și autentic succes.

O largă popularitate și-au cucerit peste hotare și lucrările dramatice ale lui Al. Mirodan. Piesa Ziariștii, în regia lui Ion Cojar de la Teatrul Tineretului din București, a fost prezentată la Teatrul Tineretului din Sofia. Cît privește comedia Celebru 702, ea a intrat în repertoriul Teatrului de Dramă și Comedie din Moscova, al Teatrului „Pușkin“ din Leningrad, a fost transmisă de Radioteleviziunea din Budapesta și se reprezintă cu mare succes la Varșovia, ca și pe scena Teatrului Național din Havana.

„Ziariștii“ de Al. Mirodan pe scena Teatrului Tineretului din Sofia





Scenă din actul II

„OAMENI CARE TAC” de Al. Voitin
la Wiener Boulevardbühne

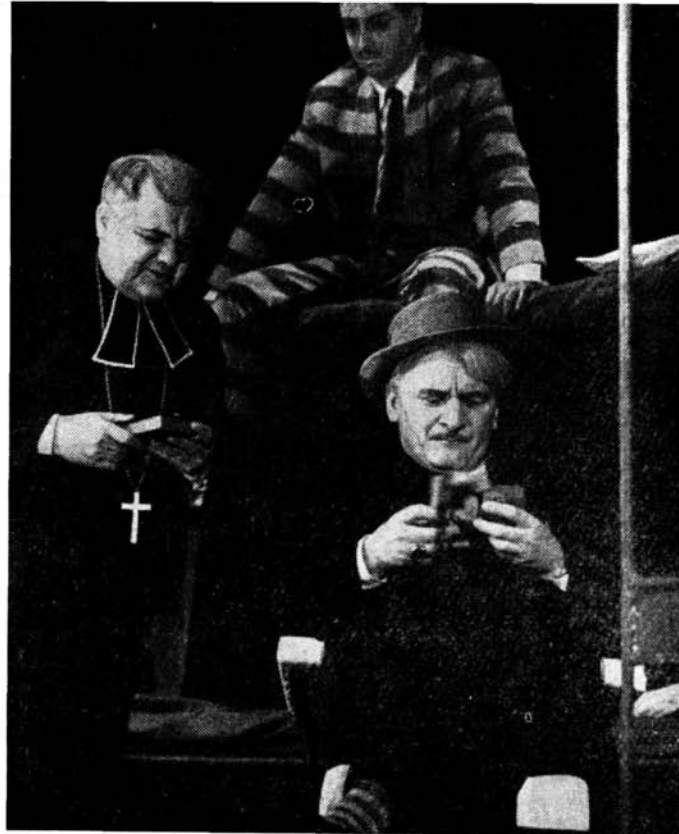
Harald Riffland (Zigu) și
 Günther Lass (Spiru)



Eva Heide Frick (Flora) și
 Günther Lass (Spiru)



Scenă din spectacolul cu „Celebrul 702” la Teatrul de Dramă și Comedie din Moscova



„Celebrul 702” de Al. Mirodan pe scena Teatrului Rózmaitósci din Varşovia





Scena și sala Teatrului Old Vic, pe vremea când se numea Royal Coburg

VĂ PREZENTĂM TEATRUL OLD VIC



ld Vic, teatrul londonez care avea să devină mai târziu cunoscut în toată lumea ca celebra „casă a lui Shakespeare“, și-a început — precar — existența la începutul secolului trecut.

Spectacolul de inaugurare, care a avut loc în mai 1818, nu conținea nici un germene inovator, nici o promisiune de înnoire. Era greu de prevăzut că el va însemna totuși o dată istorică pentru teatrul englez, pentru actorii și publicul său. Pe atunci, el confirma doar reușita a trei oameni, pe nume James Jones, James Dunn și John Thomas Serres, de a ridica — cu un capital mic și cu ajutorul subscripțiilor publice — un teatru într-o suburbie încă aproape nelocuită și rău famată a Londrei, De fapt, Lambeth Marsh — bălțile lui Lambeth, cum se numea cartierul — nici nu făcea încă parte din Londra, ci ținea, din punct de vedere administrativ, de regiunea Surrey. Londra propriu-zisă, metropola, se întindea la nordul Tamisei. Cîteva poduri o legau de așezările ce începeau să se înjghebeze la sud. Coburg Theatre se afla în imediata apropiere a podului Waterloo, și el de curînd construit (în 1817). Compania Waterloo Bridge, direct interesată, deoarece percepea taxe de trecere, familia princiară Coburg, fidelă modei potrivit căreia capetele încoronate se arătau interesate de viața culturală, și un bogat comerciant londonez, John Glossop, care devine mai târziu proprietarul teatrului, se numărau printre subscribitorii cei mai de seamă. Teatrul clădit astfel, realizat după planurile arhitectului Cabanel, era mare, frumos și bine utilat pentru acea vreme. Totuși, nu era considerat decît ca „a minor theatre“ — un teatru minor — în care nu se puteau da spectacole de proză, spre deosebire de Drury Lane și Lincoln's Inn, singurele „patent theatres“, care aveau imputernicire de la rege pentru astfel de reprezentații. Era o hotărîre luată în secolul al XVII-lea de către Carol al II-lea în favoarea protejaților săi, cei doi proprietari ai teatrelor sus-amintite. De comun acord cu autoritățile locale însă, teatrele minore reușeau să strecoare în repertoriul lor și piese adevărate, schimbîndu-le titlul, introducînd balet, muzică în antracte și un cor în final. Astfel putea fi reprezentat chiar *Othello* de Shakespeare, cu condiția să se numească *Maurul din Veneția* și să apară drept „o nouă melodramă bazată pe celebra tragedie a lui Shakespeare“.

Primii ani ai teatrului Coburg sînt departe de a împlini speranțele celor ce-l înființaseră. Fiecare se încheia falimentar, insuccesul financiar se răsfrîngea inevitabil asupra calității spectacolelor. Accesul publicului londonez era anevoios și nesigur, iar publicul local trebuia disputat teatrului Surrey, care avea o activitate



mai veche. În lupta disperată pentru atragerea acestui public, orice încercare de a înnoia, de a ridica nivelul sau de a înlocui obișnuitele melodrame senzaționale de gust îndoielnic era cu desăvîrșire înlăturată.

Locuitorii cartierului Lambeth erau oameni sărmani, needucați — muncitori, lucrători, luntrași, mulți cerșetori, hoți și prostituate. Cu greu își permiteau luxul de a cumpăra un bilet la galerie; atunci cînd o făceau, înțelegeau să petreacă cît mai bine. Unul dintre marii cronicari dramaticei ai timpului, eseistul englez William Hazlitt, povestește despre vizita sa la teatrul Royal Coburg: „Am avut impresia că mă aflu într-o casă de corecție sau într-o speluncă, inconjurat de bețivi, hoți, prostituate și saltimbanci”.

Totuși, acesta era publicul care asigura existența teatrului Coburg. Lui trebuia să i se supună, pe el trebuia să-l mulțumească. Și tot lui trebuie să-i aducă actualul teatru Old Vic mulțumiri pentru faima la care a ajuns astăzi. Pentru că realizările lui s-au născut din strădania multor ani — mai mult de un secol — de a ridica, de a educa acest public.

Deocamdată însă ne referim la perioada deosebit de grea a anilor 1818—1833, în care falimentele se succed cu aceeași regularitate ca și managerii-directori, proprietarii-impresari. Unii, mai entuziaști, mai romantici, încearcă să se îngrijească de calitatea artistică a spectacolelor. În 1831, Bothwell Davidge invită pe marele Edmund Kean — să joace în *Othello*, în *Richard al III-lea*, în *Macbeth* și în *Regele Lear* — și pe celebrii Kemble și Booth. Melodramele spectaculoase, poveștile cu bandiți, pirați, asasini și monștri — ca *Barbă neagră*, *Piratul răzbunător* și *Thalala distrugătorul* — sau melodramele domestice, lacrimogene — ca *Regele Lear în viața privată* —, indiferent de felul cum sînt jucate, sînt însă mult mai apreciate. Tentativele de înnoiere a artei scenice sînt încă premature. În ciuda încercărilor lui Davidge, Coburg Theatre rămîne un teatru de periferie, sărac, nefrecventat, pe a cărui scenă — în afară de rare excepții — actori mediocri interpretează lamentabil, fără convingere și entuziasm, drame grosolane și improvizate.



Laurence Olivier în rolul judecătorului Shallow din „Henric al IV-lea” de Shakespeare

Anul 1833 consemnează un eveniment important: vizita prințesei moștenitoare Victoria, în urma căreia teatrul își schimbă numele în Royal Victoria Theatre — nume de la care a rămas diminutivul Old Vic.

Acest eveniment monden nu îmbunătățește însă cu nimic situația din ce în ce mai proastă a teatrului. Doi actori de la Covent Garden — Abbott și Egerton — încearcă, în timpul directoratului lor, ca și Davidge, să reformeze teatrul Victoria. Ei angajează actori noi, introduc în repertoriu tot mai multe piese de Shakespeare, publică un manifest în care amintesc că prin apropiere au trăit și lucrat mari clasici ca Shakespeare și Ben Jonson, atrag criticii londonezi și reușesc să cadă de acord cu compania Waterloo Bridge ca spectatorii din nord să nu mai plătească taxa de trecere a podului. Dar nici politica lui Abbott și Egerton n-a dat roade. În medie, doar o șesime din locurile sălii erau ocupate; publicul londonez nu se lăsa atras, iar cel local, nemulțumit, începea să-l părăsească.

Între timp, peisajul local se schimbase. Apăruseră cunoscutele și odioasele case de raport, în care se înghesuia o populație tot mai numeroasă, atrasă de traficul intens al gării Waterloo, construită în 1847, aproape de podul cu același nume. Metropola se mărea și înflorea și, o dată cu ea, creștea mizeria celor nevoiași; în centrul Londrei, propendădă dansa elegant în săli cu pardoseală de marmură, la periferie omul sărac căuta să-și uite necazurile și lipsurile îmbătîndu-se. Se înmulțiseră considerabil circumiile — public houses —, care făceau o



Scenă din „Livada cu vișini” de Cehov (stagiunea 1933—34) în regia lui Tyrone Guthrie, cu Athene Seyler și Charles Laughton

concurență serioasă teatrelor minore. Ca totuși să ademenească publicul, acestea începuseră să vândă băutură. Pe afișele teatrului Old Vic — pe care titlul piesei, numele autorului și distribuția erau tipărite cu litere foarte mici, iar prețul și felul locurilor cu litere de o șchioapă — se anunța vizibil ce fel de băuturi se puteau consuma și cât costau. În ajunul anilor 1880, Royal Victoria Theatre semăna mai mult cu un cafe-concert popular decât cu un teatru. E drept că devenise centrul, sufletul suburbiei Lambeth Marsh, dar își pierduse cu desăvîrșire caracterul de instituție de artă. Directorii încetaseră de mult să se mai ocupe de calitatea artistică a spectacolelor, care ajunseseră într-o stare totală de degradare; bătăile și scandalurile din sală se țineau lanț și, în ciuda unor măsuri pe care Cave, în timpul directoratului său, încercase să le ia pentru a disciplina spectatori, intervențiile poliției erau din ce în ce mai dese. În 1880, teatrul se închide.

Alcoolismul luase proporții îngrijorătoare în Anglia timpului acela. Pentru a limita frecventarea circiumilor, diverse instituții filantropice ca Coffee Tavern Music Halls Company deschiseseră așa-numitele coffee houses, în care oamenii se puteau aduna și consuma băuturi nealcoolice ieftine, și music-hall-uri, în care li se ofereau — tot la prețuri scăzute — divertismente „care să nu-i degradeze și la care să-și poată aduce nevestele și copiii fără să se rușineze”. Royal Victoria Theatre se redeschide, devenind mai întâi Royal Victoria Music Hall și apoi Royal Victoria Music Hall and Coffee Tavern. Conducerea sa o preia, din 1880 până în 1914, Emma Cons, ajutată din 1897 de nepoata ei, Lilian Baylis, care rămîne apoi, până în 1937, directoarea teatrului Old Vic.

Cu aceste două femei excepționale începe generosul apostolat de educare a publicului. Modest și fără nici un fel de pretenții la început, teatrul Old Vic își consolidează fiecare treaptă în calificarea sa artistică, ridicînd după sine publicul. Această legătură organică, acest caracter profund popular — atît timp cît îl va păstra — avea să-i asigure imense realizări, pînă foarte aproape de zilele noastre.

În primii ani de existență, Royal Victoria Music Hall and Coffee Tavern duce o susținută activitate de culturalizare: inițiază conferințe științifice — ilustrate cu proiecții de lanternă magică — și cursuri serale pentru muncitori în cadrul Morley College-ului, pe care îl înființase în clădirea proprie, organizează spectacole de varieteu și coruri cu locuitorii cartierului, aduce cîntăreți celebri în reprezentație. În curînd, Charles Corri formează aici o orchestră stabilă, montează opere și dă concerte simfonice. Old Vic se bucură de nomenclatura Royal Victoria Hall și apoi de aceea de People's Opera House (către anii 1912—1914).

Religioase și puritane și mai degrabă atrase de muzică, nici Emma Cons, nici Lilian Baylis (flica cîntăreței germane Liebe Cons și a baritonului englez Newton Baylis) nu sînt permeabile fenomenului teatral. William Poel, cunoscutul animator al teatrului shakespearian, se oferă să-și aducă trupa în reprezentație cu marele *Everyman*. Actorii din trupa lui Irving cer să joace fără scenă, doar în costume, drame shakespeareene. Refractoră și din lipsă de bani, Emma Cons îi refuză. Totuși, în spectacolele de varieteu, scenele în proză se înmulțesc. Și iată că, în 1913, actrița Rozina Felice montează — tot în cadrul spectacolelor de varieteu — *Romeo și Julieta* și *Neguțătorul din Veneția*. E drept, în *Candida* lui Shaw nu reușește să mai apară... Dar iată că despre Old Vic, doar cu un an mai tîrziu, se vorbește ca despre „House of English Opera, Lectures, Shakespearian and Classical Plays”. Iar în programul său săptămînal, lunea, miercurea și vinerea sînt rezervate piese-



lor lui Shakespeare și ale altor autori dramatici clasici. Rămăneau doar joia și sîmbăta, dedicate operei (în limba engleză), și marțea, conferințelor cu proiecții.

De mult, cartierul Lambeth Marsh nu mai ținea de regiunea Surrey, ci de metropolă, iar lordul șambelan acordase, în sfîrșit, dispensă teatrului Old Vic pentru spectacole de proză.

Anul 1914 — începutul primului război mondial — are o importanță uriașă: el înscrie prima stagiune regulată de teatru și venirea la Old Vic a lui Ben Greet, nu foarte priceput regizor, dar mare cunoscător al lui Shakespeare. El reușește să strîngă laolaltă actori ca: Robert Atkins, William Stack, frații Sybil și Russell Thorndike, Florence Sanders, Beatrice Wilson, formînd astfel nucleul unei trupe pe care anii și greutățile aveau s-o sudeze. El pune în scenă în patru stagioni nu mai puțin de 36 de spectacole, dintre care 24 shakespeareene. Tradiția secolului al XVIII-lea dăinuia încă în arta scenei; potrivit acesteia, montările erau somptuoase și interpretarea actorilor, declamatorie. Mai mult din necesitate decît din convingere, Greet se vede însă nevoit să adere la teoriile înnoitoare, de simplificare și purificare a scenografiei, ale lui William Poel, fondatorul și animatorul societății Elisabethan Stage. Cu timpul avea să se convingă de valoarea lor.

Cu ocazia împlinirii a trei secole de la moartea lui Shakespeare, teatrul Old Vic e invitat să prezinte la festivalul de la Stratford upon-Avon: *Macbeth*, *Cum vă place și Doi tineri din Verona*. În același an, 1916, în ziua de 23 aprilie, ziua de naștere a lui Shakespeare, se inaugurează serile comemorative „Birthday Nights” — un fel de rezumat, de trecere în revistă, alcătuită din scene și monologe din piesele clasicului dramaturg jucate pînă atunci și la care participau cu entuziasm toți actorii care apăruseră, măcar efemer, pe scena teatrului. Obiceiul acesta s-a păstrat tot timpul vieții Lilianei Baylis. Între timp se schimbaseră și atitudinea presei față de realizările teatrului Old Vic. Jurnalele „Times”, „Daily Telegraph”, „Morning Post”, „Observer” și „Tribune” încetează de a-l mai ignora și publică articole lungi în care vorbesc despre pasiunea actorilor săi, despre respectul pe care îl manifestă publicul față de spectacole și interpreți.

Mare era diferența între vechiul Coburg Theatre și Old Vic. Totuși, mai erau foarte multe lucruri de îndreptat. În primul rînd, sărăcia și starea de continuu faliment financiar. În ciuda subscripțiilor publice, în ciuda afluenței publicului, falimentul amenința veșnic. Este însă fără egal abnegația totală cu care întreaga trupă — în frunte cu Lilian Baylis — nu acceptă cu nici un chip să ridice prețul biletelor de intrare, abnegația cu care actorii primesc toate dificultățile. În memorii sale, Sybil Thorndike spune: „Nu existau salarii minime, pentru că toate salariile erau minime. Existau doar cîțiva actori plătiți, restul jucau neremunerați”. Iar Harcourt Williams povestește cum, din cauză că în garderobă nu era decît o pereche de cizme și o pereche de pantofi cu tocuri roșii, actorii veniți seara la reprezentăție se întrebau unii pe ceilalți: „Eu joc azi în X. Cu ce te încălți dumneata, cu cizmele sau cu pantofii cu tocuri roșii, ca să știu care-mi rămîn mie”. Decorurile, cu cîte o modificare făcută pe loc cu vopseaua ce nu apuca niciodată să se usuce, erau folosite pentru toate spectacolele, atît cele de operă, cît și cele de teatru. Clădirea, în care continua să ființeze și Morley College, devenise neîncăpătoare; nu existau cabine, nici încăperi pentru garderobă. Instalațiile de lumină și cele de încălzire erau precare și autoritățile cereau modernizarea lor. Iar războiul, în afară de faptul că contribuise considerabil la proasta situație financiară generală, lipsea teatrul și de actori bărbați; nu rare erau cazurile cînd femeile trebuiau să-î înlocuiască. Înseși spectacolele nu ajunseseră la cel mai înalt nivel artistic cu puțință: prea numeroase, din cauza grabei în care trebuiau pregătite, de multe ori nici nu erau finisate.

Și totuși, această perioadă nespus de grea, în condițiile primului război mondial, această perioadă în care nici drumul artistic de urmat nu era încă bine deslușit, nici ziua următoare asigurată, rămîne poate ca cea mai semnificativă din istoria teatrului Old Vic. Pentru că tocmai atunci ar fi putut cu ușurință deveni o instituție rentabilă, un teatru luxos al protipendadei. Cu elan și consecvență, el își păstrează însă caracterul profund popular. Lozinca pe care o apără este: „Vrem să dăm chiar celui mai sărac posibilitatea de a se bucura de ce-i mai bun”. Colectivul artistic formează în jurul devotatei Lilian Baylis o adevărată familie, care, cu cît greutățile și sărăcia cresc, cu atît e mai unită.

În anul 1920 se întoarce, demobilizat din război, asistentul lui Ben Greet — Robert Atkins —, primul mare regizor al teatrului Old Vic. El rămîne la Old Vic doar cinci ani, apoi își formează o trupă proprie, The Bankside Players, și

montează, la teatrul Ring — construit după teatrul Globe Playhouse din vremea lui Shakespeare —, spectacole shakespeareene în costume elisabetane. Cei cinci ani în care lucrează ca actor și mai ales ca regizor la Old Vic sînt însă plini de evenimente importante: atunci are loc primul turneu în străinătate, în Belgia, cu *Hamlet*, *Romeo și Julieta*, *Scorpiu înblînzit*, *Furtuna*, *Noaptea regilor* și *Neguțătorul din Veneția*. Presa belgiană vorbește despre acest turneu ca despre un mare eveniment cultural. Apoi începe seria de turnee estivale prin țară, mai ales în nordul industrial, în orașele muncitorești Blackpool, Newcastle, Glasgow; peste tot, teatrul se bucură de foarte mare succes.

Atkins întreprinde modernizarea și reutilizarea scenei. Dar evenimentul cel mai de seamă se petrece în 1923 — exact la 300 de ani de la tipărirea primului în-folio: pentru întâia dată într-un teatru din lume se realizează punerea în scenă a tuturor pieselor lui Shakespeare. Și e de menționat că Atkins este cel care le regizează pe toate, în afară de *Cymbeline*. Această realizare nu este numai un record, ci are o semnificație mult mai mare, deoarece pentru Anglia „Shakespeare este simbolul continuității ei istorice. Istoria spectacolelor shakespeareene este istoria concepțiilor despre opera lui Shakespeare, este însăși istoria teatrului englez, a costumului, a gustului și a culturii în Anglia” (J. Dent, „A Theatre for everybody”). În această țară nu a existat actor mare care să nu fi jucat în *Hamlet* sau în *Othello*, în *Romeo și Julieta* sau în *Neguțătorul din Veneția*, măcar un rol, cît de mic. De la Garrick, Kemble, Kean, Macready, Phelps și Irving și pînă azi, toți marii actori englezi s-au format la școala spectacolelor shakespeareene, luînd contact direct pe scenă cu arta generației precedente. În același spirit tradițional își forma și Old Vic trupa; iar actorii creșcuți la școala sa îi rămîneau întotdeauna credincioși. Chiar dacă plecau, atrași de alte experiențe sau din dorința de a câștiga mai bine, rămîneau conștienți că-i aparțin și se întorceau la „Casa lui Shakespeare”, măcar pentru cîte o stagiune, să împartă tinerilor din meșteșugul lor și să se purifice în atmosfera artistică de aici.

Deși domnia tradiției era desăvîrșită, noul, cînd devenea inevitabil, reușea să se impună. Teoriile despre simplitate ale lui William Poel fuseseră verificate. Atkins le rămîne fidel și se străduiește să simplifice însăși interpretarea. El are de asemenea îndrăzneala de a pune în scenă „nejucabila” piesă a lui Ibsen *Peer Gynt*, care nu apăruse încă pe nici o scenă din Anglia. Și iată că publicul teatrului Old Vic — același despre care cu un secol în urmă Hazlitt vorbise în termeni atît de pejorativi — îl întîmpină cum nu se poate mai bine. Astfel, își fac loc în repertoriul teatrelor engleze piese ale dramaturgilor străini.

Greutățile financiare rămăseseră aceleași, numai că din fondurile adunate din subscripții publice se clădise un imobil pentru Morley College. Încolo, aceeași lipsă de bani întovărășea succesele artistice. De-abia cu venirea lui Andrew Leigh — actor și regizor format de Ben Greet, fără mare strălucire, în schimb deosebit de bun administrator — situația pare să se amelioreze puțin. Tot atunci apar pentru prima oară la Old Vic Edith Evans, Jean Forber Robertson și Barbara Everest și se întorc Sybil Thorndike, Neil Porter și Lewis Casson.



Afiș-reclamă din 1883 al Teatrului Old Vic



Inovații privite ca deosebit de revoluționare începe să facă, de cum ajunge la Old Vic, Harcourt Williams, actor care pînă atunci jucase alături de Ellen Terry, de Irving fiul, de John Barrymore. Adept convins al lui William Poel și al lui Granville-Barker (care publicase de curînd prefetele sale la Shakespeare), el alungă orice element pur decorativ din scenă și îndeamnă actorul să vorbească firesc și, mai ales, repede. Este primul care introduce operele neastîmpăratului Shaw, care avea să devină autorul contemporan al teatrului Old Vic — *The Dark Lady of the Sonets* și *Androcle și Leul* —, amîndouă foarte apreciate de public, apoi *Omul și armele* și *Cezar și Cleopatra*. Montează, de asemenea *Bolnavul închi-puit* de Molière și *Maria Stuart* de Schiller, amîndoi autori nejucați pînă atunci. Dar, mai cu seamă, el aduce în teatru actori de renume mondial. Lui îi datorează John Gielgud prima apariție în *Romeo*, apoi în *Oberon* din *Visul unei nopți de vară*, alături de Leslie French în *Puck*, și uriașul succes din *Richard al II-lea*. Tot el angajează pe Adele Dixon, pe Margaret Webster, pe Donald Wolfit și pe tânărul Ralph Richardson, care joacă magistral în *Henric al V-lea*, în *Caliban* din *Furtuna* și în *Muntschli* din *Omul și armele* a lui Shaw, apoi, mai tîrziu, pe Peggy Ashcroft, pe Antony Quayle, pe Valerie Tudor.

Între timp se amenajase clădirea fostului teatru Sadler's Well din nordul metropolei, unde urma ca trupa teatrului Old Vic să dea alternativ, cîte o săptămînă, spectacole de operă și de teatru. Aici însă numai opera satisfacea gustul publicului local. Probabil că dacă și în suburbia Islington s-ar fi luat de la început umila și perseverenta acțiune de ridicare a publicului căreia i se devotasera Emma Cons, Lilian Baylis și Ben Greet, acest public ar fi ajuns la puterea de apreciere a fenomenului teatral la care se ridicaseră locuitorii mahalalei Lambeth Marsh. Harcourt Williams însă nu se arată dispus să întreprindă această anevoioasă sarcină și renunță definitiv de a mai juca la Sadler's Well, care devenise sediul permanent al trupei de operă a teatrului Old Vic.

Al doilea război mondial îl găsește ca animator al teatrului Old Vic pe Tyrone Guthrie. Atît de căliți în greutate erau actorii acestui teatru și atît de entuziaști, încît nici catastrofa universală a războiului nu-i împiedică să-și ducă activitatea.

Tyrone Guthrie începuse prin a fi actor la Oxford Repertory Company, dar, din 1933, cînd a luat locul lui Harcourt Williams, se ocupă numai de regie și se dovedește un mare inovator. În primul rînd el modernizează scena și desființează sistemul de a scoate în cît mai scurt timp spectacole cît mai numeroase. În prima stagiune nu montează decît șapte piese, la care însă lucrează fără grabă, finisîndu-le cu grijă. Mare cunoscător al lui Shakespeare, rupe cu tradiția potrivit căreia piesele shakespeareene erau de obicei plasate în epoca elisabetană. Pornind fie de la un detaliu care să justifice epoca aleasă, fie de la faptul că ideile piesei respective rămîn etern și universal valabile, el transpune *Visul unei nopți de vară* în prima perioadă victoriană, spre a crea o unitate între opera dramatică, acompaniamentul muzical al lui Mendelssohn-Bartholdy și arhitectura teatrului;

Alec Guinness apare în *Hamlet* îmbrăcat în haine moderne. Încercări de acest fel mai făcuseră și alții înaintea lui Guthrie, chiar marele Garrick și Phelps; mai de curând, Barry Jackson apăruse în *Hamlet* tot în costum modern și plasase Macbeth în vremea sa, fără însă să-și dea seama cât de anacronică apare sumbra tragedie într-un tihnît living-room englez. Măsura desăvârșită, gustul și dorința de a avea un motiv logic înțeles pentru îndrăznelile sale îl deosebesc însă pe Tyrone Guthrie de ceilalți.

De numele său sînt legate și primele reprezentări la Old Vic ale pieselor lui Cehov (*Livada cu vișini* — cu Athene Seyler și Charles Laughton) și Oscar Wilde (*Importanța de a fi onest*). Tot el este cel care lărgește nucleul actorilor stabili, angajîndu-i pe Athene Seyler, Charles Laughton, Alec Guinness, Flora Robson, Vivien Leigh, Laurence Olivier, Michael Redgrave și Alec Clunes, și aduce în reprezentație, după nevoile ivite, alți interpreți de seamă. Niciodată pînă atunci nu se strînseseră laolaltă, pe nici o scenă din țară, atîția actori valoroși. John Gielgud fusese cel care îi oferise lui Laurence Olivier să joace alternativ cu el rolurile Romeo și Mercutio din *Romeo și Julieta*; apoi Guthrie pune în scenă *Hamlet*, tot cu Olivier, care interpretează și Henric al V-lea, rolul lui Iago, alături de Ralph Richardson, în *Othello*, și Coriolanus. Alec Guinness joacă pe Osric în cele două spectacole *Hamlet*, interpretează unul de John Gielgud și celălalt de Laurence Olivier, și pe Sir Andrew Aguecheek din *Noaptea regilor*. În cinci ani se montează 24 de spectacole rămase memorabile, dintre care 16 în regia lui Guthrie, iar restul în regia lui Michel Saint Denis, Esme Church, Lewis Casson. În afară de cele amintite, trebuie neapărat menționate *Pygmalion* de Shaw, în care apar alternativ Ralph Richardson și Laurence Olivier, *Stafiile* și *Un dușman al poporului*, de Ibsen.

Teatrul Old Vic ajunge la o strălucire pînă atunci neatinsă de nici un altul în Anglia — lucru, de altfel, unanim recunoscut. Old Vic devine ambasadorul artei engleze peste hotare. Turneul în țările mediteraneene și în Europa îl face să fie considerat — deși oficial nu este nici azi recunoscut ca atare — Teatrul Național al Angliei.

Între timp — în 1937 — Lilian Baylis moare. Această dată coincide semnificativ cu o cotitură în evoluția teatrului Old Vic. J. Dent scrie: „Dacă Lilian Baylis ar fi continuat să trăiască, probabil că influența ei ar fi înfrînt ambițiile regizorilor și directorilor celor două teatre. Dar iată că și la Old Vic și la Sadler's Well a început să prindă viață ideea că ele au încetat de a mai fi teatre populare și se străduiesc să îndeplinească funcții de Teatrul Național, frecventat de intelectualitate. Atît timp cît a trăit Lilian Baylis, era de la sine înțeles că principiile fondatoarei trebuiau urmate fără discuții.“ Succesorii ei erau acum liberi să urmeze calea teatrelor din West End, ambiționîndu-se să atragă publicul „de elită“. Al doilea război mondial îi pune însă în fața unor realități dificile care — pentru că trebuie învinse — le mai păstrează vitalitatea. O parte din trupă continuă să joace la Londra (*Lear* în regia lui Lewis Casson și Granville Barker și *Furtuna*, ambele avînd ca interpret principal pe Gielgud), pînă cînd clădirea e avariata de bombele hitleriste, iar ceilalți, în frunte cu Lewis Casson și Sybil Thorndike, colindă orașele muncitorești din nordul și vestul Angliei și satele miniere din Țara Galilor, jucînd unde apucă, în cinematografe părăsite, în teatre de țară, în saloane. Apoi, în 1942, își stabilesc sediul la Liverpool Playhouse, unde rămîn două stagioni, pregătind cîte o premieră la fiecare trei săptămîni.

După război, trupa se reîntoarce la Londra și joacă deocamdată pe scena teatrului New Theatre. Urmează cei cinci ani de conducere a „triumviratului“ compus din Laurence Olivier, Ralph Richardson și John Burrell, care-l transformă într-un Repertory Company, adică înlocuiesc sistemul de epuizare a unei singure piese și alcătuiesc, luînd exemplul Teatrului de Artă din Moscova și al Comediei Franceze, un repertoriu compus din mai multe piese ce se joacă alternativ. În cei cinci ani se montează 28 de spectacole, toate remarcabile. Mai ales demne de amintit sînt: *Revizorul* de Gogol, în interpretarea și regia lui Alec Guinness; *Peer Gynt* cu Ralph Richardson și Sybil Thorndike, în regia lui Tyrone Guthrie; *Cyrano de Bergerac*, tot cu Richardson; *Criticul* de Sheridan și *Antigona* de Anouilh, în care apare și Vivien Leigh, amîndouă jucate și regizate de Laurence Olivier; *Richard al III-lea* cu Olivier, în regia lui Burrell; *Sfînta Ioana* de Shaw, cu Celia Johnson.

Se organizează turnee în Belgia, Franța și Germania, apoi la New York și din nou la Paris și, în sfîrșit, cel de opt luni în Australia și Noua Zeelandă.

Deși, în sfârșit, autoritățile oficiale începuseră să se ocupe și de teatru, în Anglia nu exista nici un teatru subvenționat de stat. Se întreprind diverse acțiuni pentru construirea unui Teatru Național, cu perspectiva ca Old Vic să-și mute sediul în noua clădire și să-și asume acest titlu. În 1953, regina Elisabeth însăși pune piatra de temelie în South Bank, dar Teatrul Național nu s-a ridicat nici până azi.

În vechiul edificiu reparat din Waterloo Road se organizează Old Vic Theatre Centre, cu o școală de dramă, regie și scenografie, și Young Vic Company, pentru copii. Old Vic își luase în serios viitorul atribuit! Totuși, cum întârzia să devină Teatru Național — și n-a devenit nici până azi — s-a văzut obligat să se întoarcă în Lambeth Marsh și să desfășoare Old Vic Theatre Centre.

Ultimul spectacol jucat la New Theatre avea să-l consacre pe Michael Redgrave. E vorba de *Hamlet*, pus în scenă de Hugh Hunt, mult aplaudat apoi la Elsinore, în Olanda și în Elveția. Între timp însă, teatrul pierduse pe Olivier, pe Richardson, pe Burrell și pe Alec Guinness.

Reîntoarcerea în Waterloo Road ar fi trebuit să însemne un imbold pentru trupa născută aici. Dar tocmai atunci s-au manifestat primele semne ale oboselii, ale crizei în care se găsea. Nu mai era vorba, de astă dată, de o criză financiară, ci de o criză mult mai îngrijorătoare, de dezorientare ideologică. Apostolatului educativ, dorinței de culturalizare, caracterului popular le luaseră locul vedetismul, comercializarea artei. E drept că s-au mai realizat câteva spectacole cu adevărat mari, ca *Electra* lui Sofocle (în 1950), pusă în scenă de Michel Saint Denis, în care apare Peggy Ashcroft și se afirmă tânărul Paul Rogers, azi în fruntea generației sale, sau ca *Tamerlane* de Marlowe, în regia lui Tyrone Guthrie și interpretarea lui Donald Wolfit. Dar atmosfera creatoare dinainte dispăruse: „stilul” propriu teatrului Old Vic nu mai exista.

În 1953, Michael Benthall, înlocuindu-l ca director artistic pe Hugh Hunt, își propune să monteze, în următoarea perioadă de cinci ani, toate cele 36 de piese apărute în primul in-folio shakespearian. Ceea ce se și întâmplă, cu un apreciabil rezultat financiar. Din punct de vedere artistic însă, s-a înregistrat un succes mediocru. Planul fusese de la început întâmpinat cu scepticism: „...Mai e oare probabil ca Old Vic să devină nu un teatru în care cunoscuți actori de cinema să-l joace pe Shakespeare, ci un loc în care să se dezvolte o nouă școală de interpretare shakespeariană?” (citată din „Times Weekly Review”, 16 iulie 1953). Tocmai acest lucru n-a mai fost cu putință. Ceea ce a lipsit celor 36 de spectacole shakespeareene a fost unitatea de stil: întreg corpus shakespearian a fost realizat la Old Vic, nu de către Old Vic. Unicul factor comun rămânea scena, clădirea. Stelele firmamentului hollywoodian și vedetele West End-ului, ce-și câștigaseră celebritatea în cu totul altele de repertoriu, nu se simt în largul lor în universul clasicului dramaturg. Actorul din Țara Galilor Richard Burton, cunoscut din filme, n-a reușit să șteargă amintirea nici a lui Olivier și Gielgud, nici a lui Guinness, Scofield și Redgrave din *Hamlet*, deși o avea alături pe Claire Bloom, crescută la școala Teatrului Old Vic. Paul Rogers interpretează cu mai mult succes Macbeth, iar tinerii Virginia McKenna — Rosalinda din *Cum vă place* și Regina din *Richard al II-lea* — și John Neville — Hamlet în 1958, Orsino și Sir Andrew în *A 12-a noapte* — se remarcă dar nu ating culmile predecesorilor lor, cu care, inevitabil, sînt comparați.

În ceea ce privește regizorii, aceștia caută cu orice chip, pentru a nu repeta sau pentru a nu se repeta, pentru a-și dovedi capacitatea de înnoire, să transpună dramele sau comediile într-o epocă alta decât cea tradițională, dînd astfel naștere cel puțin unei „noi” maniere. Tyrone Guthrie îmbracă actorii din *Troilus și Cressida* în hainele anului 1913; Michael Langham plasează acțiunea celor *Doi tineri din Verona* în secolul al XVIII-lea; Denis Karey transpune *Mult zgomot pentru nimic* în secolul al XVI-lea, în timp ce John Neville în *Hamlet* poartă costumul epocii lui Goethe. Reușite din acest punct de vedere au fost: *Macbeth*, pentru care Michael Benthall a găsit suficiente analogii ca să-l plaseze logic în Scoția, și *Titus Andronicus*, lăsat de Walter Huld în tradiționala epocă elisabetană.

Iată evoluția și iată situația de azi a teatrului Old Vic. Ce ar putea să-i redea oare strălucirea din trecut?

Zbuciumata sa istorie dovedește, printre altele, că numai risipa unor adevărate comori de talente regizorale și actoricești nu poate asigura permanența unui teatru în tradiția culturală a unei țări.

Dana Crivăț

PROFESIUNEA DE CREDINȚĂ

A LUI PETER BROOK



fața vieții.

Destinul teatrului a devenit în ultimii ani un obiect de activă preocupare și o sursă de neliniște pentru o seamă de scriitori și artiști occidentali, sincer îngrijorați de declinul uneia dintre cele mai vechi și mai nobile forme de expresie umană. Cei care au atras atenția asupra disoluției teatrului burghez și a precarității soluțiilor artistice vinturate astăzi în Apus nu sînt nume oarecare de la marginile culturii. Sînt figuri proeminente, făcînd parte din generații deosebite și cu atitudini diferite în

Este greu de stabilit, de pildă, o legătură directă între opera lui Jean Paul Sartre, care și-a început cariera literară și filozofică înainte de cel de-al doilea război mondial, și creația lui John Osborne, care s-a impus după 1950. Și totuși, aceste condeie — atît de despărțite prin concepție, prin experiență, prin sensibilitate artistică — se asociază în opiniile lor despre teatrul occidental. Adevărul este că există astăzi un front destul de larg de personalități care se întrebă asupra cauzelor care au dus în Apus la diminuarea interesului pentru teatru, la oboseala și indiferența publicului. Adevărul este că cei mai mulți nutresc convingerea că, sub raportul cunoașterii lumii contemporane și sub raportul posibilităților de a exprima această cunoaștere, dramaturgia burgheză și spectacolul burghez se află într-un acut și ireparabil deficit. Oricît de opuse ar fi pozițiile de pe care este examinat acest fenomen, concluziile sînt asemănătoare.

De curînd am avut prilejul să aflăm, prin mijlocirea unei publicații U.N.E.S.C.O. („Premières Mondiales“), despre o nouă luare de atitudine în problema decăderii teatrului occidental*. Ea poartă semnătura lui Peter Brook.

* * *

Peter Brook este, la cei aproape 40 de ani ai săi, una dintre personalitățile marcante ale teatrului englez. El este autorul unor celebre spectacole, dintre care amintim *Titus Andronicus* de Shakespeare, și *Vedere de pe pod* de Arthur Miller. De-a lungul carierei sale, interesat mai puțin de succesul imediat și de zgomotul de presă cît de crearea unui teatru a cărui frumusețe și adevăr să ne reprezinte epoca, Peter Brook a îndeplinit o operă de convingeri care l-a situat adesea în avangarda mișcării artistice din Occident. După o activitate care și-a găsit recunoașterea în rîndurile criticii și mai apoi ale publicului (deși ea a încercat să nu fie nici conformistă, nici facilă, constituind ceea ce se cheamă o lucrare de înnoire), Peter Brook scrie acest articol amplu, adevărată profesie de credință, dominat de sentimentul unei irevocabile tristeți.

Ideea articolului este că tot ceea ce se face în teatrul apusean răspunde, în ultimă analiză, unei grave crize, unei crize de suflu interior și de credință.

„Criza este evidentă. În zilele noastre, se poate realiza acceptabil o mare varietate de piese — și totuși, dacă sîntem sinceri față de noi înșine, știm foarte bine că în fond tot ceea ce se face este cu totul inutil. Fiecare dintre noi nu este împins decît de un impuls personal.“ „...În decursul ultimilor zece ani mi-am încercat puterile în toate formele de teatru cu puțință. Dar nici în Franța, nici în Anglia, nici în America, nici asistînd la realizările altora, nu am încercat simțămîntul că munca noastră ar corespunde unei cerințe reale.“

Însemnătatea acestor afirmații este cu atît mai mare, cu cît ele vin din partea unui talent de prim ordin, care a încercat în repetate rînduri să renoveze teatrul.

* Recherche pour une faim „World-Premières Mondiales“, februarie 1962.



De altminteri, este evident că articolul nu se încadrează în șirul obișnuit al publicisticii despre artă. Scris dintr-o necesitate dramatică de comunicare, el are ceva din violența unui semnal de alarmă și ceva din căldura unui apel. Avem de-a face cu o chemare făcută să tulbure inerția unor spirite și să zguduie rutina în care se complac o serie de oameni de teatru din Occident. Nu se poate să nu observe accentul de sinceritate directă, nevoia urgentă de a stabili o punte cu oamenii care cred în artă și resimt necesitatea ei, cu aceeași vigoare ca a foamei sau a setei.

Ce s-ar întâmpla dacă, într-una din aceste zile, teatrul ar sucomba? S-ar găsi ființe care să-i regrete lipsa, care să nu poată trăi fără el? La aceste întrebări, Peter Brook se vede nevoit să dea un răspuns negativ. Publicul care frecventează sălile de spectacol, și așa destul de puțin numeros, s-ar consola relativ lesne și nu i-ar resimți absența.

„În urmă cu vreo 50 de ani se credea în «arta pentru artă» și în «artistul pentru artist», adică se credea că artistul există pentru sine însuși și aceasta îi era suficient. Astăzi ne dăm seama cât se poate de bine că putem fi înlocuiți cu ușurință.

„...nu mai putem crede că o activitate artistică, oricare ar fi aceasta, este necesară. Adevărul înfricoșător este că, dacă s-ar închide toate teatrele din această țară, singura impresie de pierdere ar fi o senzație colectivă politicoasă a lipsei unei anumite comodități civilizate — așa cum ne-ar lipsi autobuzele sau apa curentă. Emoția, indignarea ar fi cele resimțite de contribuabil. Ar exista un subiect de conversație mai puțin. Dar s-ar auzi oare un adevărat protest susținut, care să dovedească că ne lipsește ceva, că există o «foame»?”

Teatrul poate să moară, teatrul a și murit — spune Peter Brook — fiindcă el a încetat de mult să mai fie o posibilitate de purificare artistică, de înaltă comuniune spirituală, de fraternitate umană. Elementele teatrului care se joacă în general astăzi în Apus — vocabularul, temele și atmosfera favorită, sursele de inspirație — au rămas aceleași de o sută de ani încoace. Este un teatru burghez.

„În artă — notează autorul articolului — termenul «burghez», oricât de vag ar fi el, spune multe. Încă în urmă cu cincizeci de ani, pictura și muzica au descoperit ceea ce teatrul a descoperit abia acum, și anume că arta burgheză este o artă «academică», «îngăduitoare», «fără riscuri», «tristă», «fără viață»; ea nu poate fi, deci, arta secolului douăzeci. Teatrul s-a tîrît timp de jumătate de secol ca să ajungă la aceeași concluzie. Sintem toți de acord pentru a spune că teatrul burghez a decedat.”

Acest adevăr pe care-l rostesc și numeroase alte articole din presa occidentală își face drum cu forța unei axiome. A devenit evident — și lucrul se cere subliniat — că sînt prea multe scheme rigide, că sînt prea multe tipare moarte, că sînt prea multe formule inerte în piesele și în spectacolele ce se reprezintă în Apus. Nu se poate trece peste faptul că prin scenă trec numeroși eroi, figuri felurite, și totuși această aglomerare umană nu reușește nici să umple scena, nici să alunge un sentiment de singurătate și de zădărniciie. Nu se poate trece peste faptul că, deși se aud voci numeroase, nici una nu ajunge în sală și nu zguduie publicul, unindu-l într-o emoție comună. Și aceasta pentru că avem de-a face cu un teatru artificial ca tehnică și uzat ca substanță. E mult timp de cînd viața a dezertat din acest teatru, iar eroii rămîn veșnic alături de ceea ce se întîmplă astăzi în lume. Cînd te duci în altă sală, la altă piesă, crezînd că schimbi perspectiva, constăți că în realitate rămîi între aceleași întîmplări ce-și seamănă toate. Dacă în multe lucrări dramatice occidentale disperarea, dezamăgirea, solitudinea constituie personajele triste ale unui univers fără ieșire, este și pentru că scriitorul intuiește nemulțumirea publicului, dar nu-i poate oferi nimic. Nimic decît oglinda propriei sale neputințe de a depăși această situație. Bineînțeles că nu lipsesc în dramaturgia occidentală încercările de a reda teatrului vitalitatea pierdută. Dar aceste tentative nu izbutesc să introducă în mod profund scena în sfera actualității, pentru că ele nu se întemeiază pe o solidă metodă de investigație a realității și nu se raportează la o idee superioară, eficientă, despre viață. Sînt formule amăgitoare pe care nu se pot înălța construcții durabile. Chiar Peter Brook, care a fost unul dintre promotorii „noului val” în teatru, este nevoit să se declare nesatisfăcut de acele inovații care nu au dus nicăieri și au sfîrșit prin a deveni o paranteză în cadrul unei mișcări teatrale în plină stagnare.

S-a spus în câteva rânduri în publicațiile occidentale, de către dramaturgi cu orientare deosebită, că există o singură cale pentru a restitui teatrul pasiunii marilor mulțimi, o singură cale pentru a-l reînsoflă: despărțirea definitivă de teatrul burghez. S-a considerat nu numai îndreptățită, dar absolut necesară, indispensabilă o mișcare artistică îndreptată împotriva falsificărilor operate de dramaturgia burgheză. Numai că reabilitarea, revalorificarea teatrului nu era întreprinsă din perspectiva unui ideal care să arunce o lumină asupra fondului de gândire și de simțire contemporan și care să ordoneze după o riguroasă tablă de valori lumea de azi. Este și motivul pentru care Jean Paul Sartre a considerat „antiteatrul” o soluție șubredă. Peter Brook se alătură în articolul său acestui punct de vedere, ceea ce-i mai mult decît o afinitate întîmplătoare, ceea ce este semnul unui adevăr care se impune. Părerile sale sînt în această privință limpezi: să prețuim pe acei dramaturgi care denunță ceea ce e convenție și artificiu, ceea ce e anonim și mort în textul și spectacolul burghez. Dar a arăta ceea ce e pervertit în teatrul burghez nu înseamnă încă a schimba acest teatru.

„A existat o anume eliberare în ce privește forma, o anume explozie în toate direcțiile. Dar oare teatrul abordează propriul său material, materialul său uman, emoțional, suficient de profund?”

De ce sîntem obsedați de improvizație? Antiautorul, antiregizorul, antiactorul improvizează — în căutarea a ce? Regizorul antifilm improvizează filmul său. Căutînd ce?

Trebuie să constatăm totuși că, deși noi și ispititoare, aceste opere încă nu ne satisfac; ele ne sînt necesare în sensul în care vorbeam mai înainte. Dar merg ele oare mai în adîncime? Pătrund ele oare acolo unde, ca și sub crusta de pămînt și de ape, se află focul? Numai acolo există un vast cîmp de experiențe pentru această mișcare și acest flux care este viața însăși. Acolo trebuie să căutăm acele adevărate fragmente de atitudine — oricît de stranii și inconsistente ar putea părea — și cu ajutorul cărora am putea (pentru a cita un critic cinematografic): «să creem un alfabet grație căruia omul să poată înțelege pe semenii săi».

Ceea ce ni se pare interesant de reținut în aceste rînduri ale lui Peter Brook este un fapt mai general, și anume că pentru spiritele superioare din Occident atitudinea polemică față de cultura burgheză încetează să fie un norocos și radical deznodămînt. Se recunoaște așadar că spiritul critic, atitudinea de opoziție sînt necesare, dar că ele se cer însoțite de o explicație a timpului nostru cuprinzătoare și sintetică, de un ideal. Se recunoaște și se afirmă așadar că un scriitor, un artist care nu propune astăzi un drum spre viitor este, într-un sens, o absență. A devenit înăbușitor — constată tot mai mulți oameni de artă — să respiri într-o literatură care vorbește despre „azi” neștiind ce va fi „mîine” sau ce ar trebui să fie mîine. Pamfletul cel mai virulent rămîne pînă la urmă insuficient de util dacă nu e străbătut de flacăra unei credințe înalte. Numeroși scriitori și artiști sînt nevoiți să constate că, în operele în care polemica se întovărășește cu scepticismul, cînd încerci să vorbești cu un om îți răspunde un spiritual personaj literar, iar cînd încerci să zmulgi o mărturisire care să spulbere solitudinea ta piesa nu devine decît o tristețe în plus, încă un lacăt peste această singurătate.

Arta e datoare să afle marile linii de mișcare ale vieții contemporane, să comunice direct cu ceea ce este viu în lume. Umanitatea a trecut prin zguduiri profunde, a urcat dintr-o vîrstă în altă vîrstă, ea are nevoie de un teatru care să o reprezinte nu numai în opiniile ei despre trecut, dar și în speranțele ei despre viitor. Acest teatru trebuie creat, trebuie definit printr-o confruntare de păreri și experiențe creatoare. Or, simptomatic pentru nivelul teatrului englez de astăzi este absența dezbaterilor. Nu există discuții estetice care să-i solicite pe artiști, și aceștia se complac prea adesea în rutina meseriei lor, fără să caute o cale prin confruntări de opinii. Cercul de activitate spirituală a oamenilor de teatru s-a îngustat neîngăduit de mult, nu există măcar încercarea teoretică de a pune teatrul în raport cu manifestările și direcțiile de gândire și sensibilitate contemporană.

„În situația noastră — scrie de aceea Peter Brook — orice ne-ar putea fi util. Discuție abstractă? Da. În genere, cred că discuția își poate avea valoarea ei. Englezii își fac un punct de cinste din a nu discuta și a nu teoretiza.

Nu am avut niciodată o discuție susținută despre teatru cu vreunul dintre numeroșii actori și regizori englezi pe care i-am întâlnit, dar am avut nesfârșite pe continent. Atunci când noi am jucat Titus Andronicus în orașe ca Viena sau Varșovia, mi-a fost destul de rușine să constat că membrii companiei noastre teatrale erau incapabili să discute cu studenții pe care-i întâlneau și care ne puneau tot felul de întrebări pline de interes, după cum erau incapabili să le explice ce anume făceam noi. Întrebările fișneau: în ce fel „ne apropiam” noi de subiect? În ce consta metoda engleză? Încotro mergeam? La aceste întrebări ei nu puteau da nici un răspuns, pentru că nu meditaseră niciodată asupra lor și nu le discutaseră niciodată între ei.”

Cum se poate pune capăt unui proces care seamănă cu o lungă agonie, Peter Brook nu știe să răspundă.

„Vreau să subliniez vidul în care ne aflăm în momentul de față, și necesitatea unei căutări. Ce anume să căutăm? Ceva ce nu vom cunoaște și nu vom putea defini decât după ce vom fi găsit.”

Nu știe să răspundă, pentru că el nu leagă prăbușirea unui vechi sistem de teatru de prăbușirea unui întreg sistem social. Pentru că criza teatrului în Occident nu este un fapt particular, ci face parte din criza generală a valorilor societății burgheze.

Într-un articol publicat tot în „Premières Mondiales”, Sartre socotea că viciul de fond al teatrului burghez este că el încearcă să prezinte lumea în nemîșcare, că a încetat de mult să mai fie un teatru al acțiunii, un teatru în care eroii se definesc de-a lungul unor situații și își modifică viziunea despre lume și despre ei înșiși.

Este interesant de văzut ceea ce reproșează Peter Brook, în mod concret, teatrului burghez. Acuzația sa cea mai puternică este aceea că dramaturgia și arta spectacolului sărăcesc, reduc și în cele din urmă deformează existența contemporanilor, fiind un seismograf învechit, grosolan, care nu înregistrează decât câteva vibrații, și acelea sumare. Teatrului îi scapă un tumult de mișcări secrete și fundamentale, jocul unor forțe mai ascunse. Pe scenă, lumea e văzută în raporturi simple, reductibile la câteva cauze. Viața apare ca un lucru simplu, tranșant, oamenii sînt caractere imobile, urmînd un drum liniar.

„Ce sîntem noi, niște lucruri închise între niște cadre solide și stupide?” — se întreabă autorul articolului, și adaugă: „Sîntem în același timp voce, gîndire, cuvinte, jumătăți de cuvinte, ecouri, impulsuri... Nu mă recunosc nici pe mine, nici pe vecinul meu în acele manechine mărginite și țepene pe care ni le oferă „caracterizarea”. Viața este împiedicată să se desfășoare în mulțimea elementelor ce o condiționează, situațiile nu sînt transfigurate în nuanțata lor expresie, fiind controlate, comandate și conduse cu o strășnicie mecanică. Peter Brook socotea că numai prin reprezentarea acelui flux neîntrerupt de idei și sentimente pe care autorul îl consideră a fi existența ne putem apropia de o realitate insuficient studiată și guvernată de legi pe care le ignorăm. Nici un autor dramatic și nici un regizor nu va reuși să comunice cu omul de azi dacă omite această permanentă mișcare, care este viața, dacă nu va descoperi în tainica ei țesătură un principiu conducător. Așadar, dacă Peter Brook cere artei teatrale să pătrundă într-un labirint, el cere în același timp artei teatrale să nu rămînă îngropată în galeriile lui, ci să se ridice la lumina unui adevăr și a unei emoții cuprinzătoare. Rechizitoriul lui este îndreptat în esență împotriva unei lumi artistice în care viața se cristalizează în configurații sumare, statice, străine de dinamica prezentului.

Că așa stau lucrurile o arată faptul că, la capătul unor lungi reflecții, printre puținele inovații, printre puținele soluții care i se par acceptabile se numără cea propusă de Bertolt Brecht: „Opera lui Brecht a impresionat pentru că în adîncurile ei se găseau forțe puternice... redată pentru noi ca vii, grație unui caleidoscop de desene concrete”. În opera dramaturgului german, dorința de a suprima ceea ce-i banal și uzat în vechiul teatru burghez se însoțește cu o idee despre viitor; aici plăcerea estetică și câștigul moral sînt substanțiale, aici teatrul nu se înstrăinează de țelurile adevărate ale culturii.

Peter Brook este un artist care simte și trăiește epoca sa cu sete de ideal, el vrea ca arta să creadă în ceva, să sprijine ceva.

Sînt elocvente în acest sens următoarele rînduri:

„Am o mică statuie, pe care am găsit-o la Vera Cruz, atît de bine concepută, proporționată și modelată încît pare să exprime un fel de strălucire

interioară, deși este un obiect palpabil. Pentru a putea crea acest obiect, artistul trebuie să fi resimțit el însuși această strălucire, dar nu a încercat să o descrie cu ajutorul unor simboluri abstracte; el a creat doar un obiect care să concretizeze chiar această calitate. Iată, din punctul meu de vedere, esența interpretării perfecte“.

Peter Brook are nevoie de câteva puncte de reper în universul artei. De aici ostilitatea sa pentru criticii care se mulțumesc să dea verdicte fără să le argumenteze în numele unor principii cărora întotdeauna să le fie credincioși.

Autorul articolului încearcă să înjghebeze și un „program de acțiune“, din care însă, așa cum o mărturisește din capul locului, nu cunoaște decât câteva puncte. Sint mai curînd cerințe, deziderate, decât propuneri clare. Este foarte interesant punctul de plecare al acestui program, și anume crearea unui teatru care să „ofere publicului o experiență de viață mai intensă decît viața însăși“. Este cum nu se poate mai legitimă aspirația sa cea mai importantă: „Vreau să prezint nu o oglindă a naturii, ci o oglindă a naturii umane, și prin asta înțeleg lumea așa cum o cunoaștem în 1961, și nu așa cum era definită în 1900.“ Este perfect îndreptățită dorința sa ca oamenii și evenimentele înfățișate de noul teatru să răspundă celor mai profunde, celor mai intime gânduri și sentimente. Numai că autorul articolului își reprezintă oamenii și evenimentele ca fiind un tumult confuz, o permanentă mișcare, lipsită de o strictă legitate: „Vreau să văd personajele jucînd în inconștiența și confuzia totală a vieții cotidiene, ...vreau să văd ceva semănînd unui flux fără sfîrșit, cu situații și caractere care se fac și se desfac sub ochii mei.“

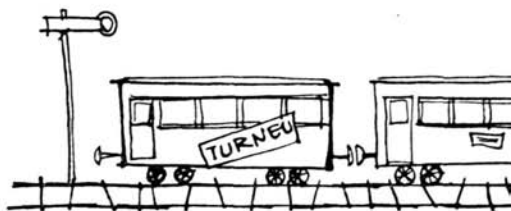
Peter Brook nu acordă nici o atenție forțelor obiective care determină dialectica vieții. E firesc pentru un artist care nu și-a însușit încă o concepție științifică asupra vieții. Cît de dureros e însă faptul că un asemenea artist, care a avut puterea să se rupă din plasa deprinderilor de gîndire, să revadă judecăți și să controleze păreri, nu poate, la capătul reflecțiilor sale, să tragă o concluzie esențială — și anume că umanitatea are astăzi un țel, că ea se îndreaptă spre o formă socială superioară în care arta este tot atît de necesară ca soarele și ca lumina!

În pragul acestui adevăr se află astăzi Peter Brook și nu numai el.

Articolul lui Peter Brook rămîne pentru noi mărturia dramatică a unei frămîntări caracteristice pentru conștiințele superioare dar nelămurite din Occident, a unei frămîntări pe care evenimentele revoluționare ce traversează astăzi lumea și forța crescîndă a ideilor socialiste o vor purta spre soluțiile ei firești.

B. Elvin

estivale



TURNEE DE VARĂ

Te l e g r a m e

Către Teatrul Național Cluj

Rog amănați turneul „Omul care aduce ploaie” pentru la toamnă.

AGENȚIA TEATRALĂ-MAMAIA

Către Teatrul Național Iași

Ne interesează mult cum a fost realizat spectacolul dumneavoastră „Patru sub un acoperiș”.

UN GRUP DE TURIȘTI PE LITORAL

D-rei XZ la Tușnad

Ți-am expediat abonament toată săptămîna turneu Teatrul Piatra-Neamț „Cred în tine”.

Al tău,
IONEL

Teatrul de Stat din Arad

Rețineți bilete pentru piesa lui Cuzzani: „Centrul înaintaș a murit în zori”.

ECHIPA „STEAUĂ”

Teatrul de Stat din Sibiu

Rugăm nu programați spectacolul dumneavoastră: „Ferestre deschise”. Pacienții noștri fac băi fierbinți.

UN SANATORIU DIN BĂILE HERCULANE

Teatrul de Stat din Turda

Vă așteptăm cu „Bucătăreasa”.

UN GRUP DE VILEGIATURIȘTI
DE LA CABANA CLĂBUCET

Teatrul de Stat din Birlad

Jucați toată vara numai „Cavalerul mut”.

LOCATARIILE DIN BLOCURILE
DE LÎNGĂ GRĂDINA DE VARĂ
BOEMA-BUCUREȘTI

Teatrul de Stat din Pitești

Înțeles piesa „Singer printre dușmani”.

CRITIC DRAMATIC,
VILA ARTIȘTILOR, SINAIA

Al. P.

D'ALE TEATRULUI...

TEATRUL MUNCITORESC C. F. R.

PREZINTĂ:

ROMAGNOLA

de Luigi Squarzina
Regia: Mihai Dimiu
Scenografia: Teodor Constantinescu

OAMENI ȘI UMBRE

de Ștefan Berciu
Regia: Geta Vlad
Scenografia: Sanda Mușatescu

FATA CU PISTRUI

comedie de A. Uspenski
Regia: Stelian Mihăilescu
Scenografia: Eugenia Bassa Crișmaru

HOȚII ȘI VARDIȘȚII

de Alexandru Mircea Stănescu
Regia: Horea Popescu — Costel Ionescu
Scenografia: Sanda Mușatescu — arh. P. Pădureț

PUTEREA ÎNTUNERICULUI

de Lev Tolstoi
Regia: Mihai Dimiu
Scenografia: Sanda Mușatescu

O LUNĂ DE CONFORT

comedie de Ștefan Iureș
și Ben Dumitrescu
Regia: Horea Popescu — Mircea Dumitru
Scenografia: Sanda Mușatescu

VECINI DE APARTAMENT

comedie de L. Gheraskina
Regia: Geta Vlad
Scenografia: Sanda Mușatescu

DOI TINERI DIN VERONA

comedie de W. Shakespeare
Regia: Lucian Giurchescu
Scenografia: Sanda Mușatescu]

DOMNIȘOARA NASTASIA

de George Mihail Zamfirescu
Regia: Horea Popescu
Scenografia: Teodor Constantinescu

DOMNUL PUNTILA ȘI SLUGA SA MATTI

de B. Brecht
Regia: Lucian Giurchescu
Scenografia: Sanda Mușatescu

IN PREGĂTIRE:

MĂRIA SA . . . BĂRBATUL

comedie de Klara Feher
Regia: Geta Vlad
Scenografia: Eugenia Bassa Crișmaru

TEATRUL REGIONAL BUCUREȘTI



Repertoriul stagiunii 1961 — 1962

„IAȘII'N CARNAVAL“ și „MILLO DIRECTOR“

de VASILE ALECSANDRI

REGIA: Dinu Cerneseu — DECORURI: Paul Bortnovski

COSTUME: Camillo Osorovitz — ILUSTRAȚIA MUZICALĂ: Timuș Alexandrescu

ÎN DISTRIBUȚIE: Petre Dragoman, Angela Macri, Eugen Petrescu, Mihai Pălădescu, Dominic Stanca, Romulus Bărbulescu, Dorina Lazăr, Mihai Marsellos, Aurel Tunsoiu, Anda Caropol, Andreea Năstăsescu, Constantin Florescu, Mihai Pruteanu, Eugen Racoți și Dorel Livianu

ÎNDRĂZNEALA

de GHEORGHE VLAD

REGIA: Mihai Dimiu — DECORURI ȘI COSTUME: Ervin Kuttler

ASISTENT DE REGIE: Eugen Petrescu

ÎN DISTRIBUȚIE: Silviu Stănculescu, Maria Burbea, Ion Marinescu, Angela Macri, Mihai Pălădescu, Dominic Stanca, Lucreția Racoviță, Ica Molin, Eugen Petrescu, Cornel Gîrbea, Gheorghe Mihalache, Margareta Dumitrescu, Niky Rădulescu, Rodica Popescu, Anda Caropol, Ion Mîinea, Virginia Stîngaci, Constantin Florescu, Traian Păruș

MIELUL TURBAT

(versiune nouă)

de AUREL BARANGA

REGIA: Dinu Cerneseu — SCENOGRAFIA: Camillo Osorovitz

COSTUME: Ion Prahase

ÎN DISTRIBUȚIE: Silviu Stănculescu, Ion Marinescu, Petre Dragoman, Niky Rădulescu, Mihai Pălădescu, Ion Mîinea, Eugen Petrescu, Costin Constantinescu, Aurel Tunsoiu, Lucreția Racoviță, Eugenia Ardeleanu, Andreea Năstăsescu, Gheorghe Mihalache, Elena Maican, Virginia Stîngaci

IN PREGĂTIRE :

MATIAȘ GÎSCARUL

prelucrare de Al. Andrițoiu și Al. Marosi după Móricz Zsigmond

ȘOSEAUA ȘTEFAN CEL MARE, 34 (Linii I.T.B.: 4, 24, 26, 27, 31, 35, 88)

Tel. 12.66.40

Casa deschisă zilnic : 10-13 și 17-20

TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE”

STAGIUNEA 1961—1962

În repertoriu:

SALA COMEDIA

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale

Regia: Sică Alexandrescu

Înviearea, dramatizare după Lev Tolstoi

Regia: Vlad Mugur

Poveste din Irkutsk de A. Arbuzov

Regia: Radu Beligan

Cidul de Corneille

Regia: Mihai Berechet

Regele Lear de W. Shakespeare

Regia: Sică Alexandrescu

A treia, patetica de N. Pogodin

Regia: Moni Ghelelter

Tragedia optimistă

de Vs. Vișnevski

Regia: Vlad Mugur

Orfeu în infern de Tennessee Williams

Regia: Moni Ghelelter

Apus de soare de B. Delavrancea

Regia: M. Zirra

Discipolul diavolului de G. B. Shaw

Regia: Al. Finți

Cînd scapătă luna de Horia Stancu

Regia: Vlad Mugur

Macbeth de W. Shakespeare

Regia: Mihai Berechet

Anna Karenina, dramatizare după Lev Tolstoi

Regia: Moni Ghelelter

Oamenii înving de Al. Voitin

Regia: Mihai Berechet

Piața ancorelor de I. Stock

Regia: Lia Niculescu

SALA STUDIO

Năpasta de I. L. Caragiale

Regia: Miron Niculescu

Siciliana de Aurel Baranga

Regia: Sică Alexandrescu

Tartuffe de Molière

Regia: Ion Finteșteanu

Surorile Boga de H. Lovinescu

Regia: Moni Ghelelter

Dezertorul de Mihail Sorbul

Regia: Miron Niculescu

Ascultă-ți inima

de Al. Korneiciuk

Regia: Al. Finți

Fiicele de Sidonia Drăgușanu

Regia: Al. Finți

Bolnavul închipuit de Molière

Regia: Sică Alexandrescu

Vicleniile lui Scapin de Molière

Regia: Marcel Anghelescu

Bulevardul Durand de Armand Salacrou

Regia: Al. Finți

În pregătire:

Henric al IV-lea de W. Shakespeare

Febre de Horia Lovinescu

Maria Stuart de Fr. Schiller

Chirița în Iași de Vasile Alecsandri

Regia: Al. Finți

Regia: Miron Niculescu

Regia: Sică Alexandrescu

Regia: Ion Finteșteanu

AGENȚIA DE BILETE: Calea Victoriei 42—Telefon 14.71.71



TEATRUL SATIRIC-MUZICAL „C. TANASE“

PREZINTĂ

la sala SAVOY — Calea Victoriei 33, în fiecare seară ora 20,
noua premieră

„VORBA REVISTEI“

de I. Avian, Fred Firea și H. Nicolaide

Muzica: **Aurel Giroveanu, Paul Urmuzescu și Nicolae Patrichi**

Conducerea muzicală: **Nicolae Patrichi** • Coregrafia: **Nicolae Sever**

Decoruri și costume: **George Voinescu**

Regia artistică: **Nicolae Dinescu**



la sala VICTORIA — Calea Victoriei 174
prezintă în fiecare seară ora 20 spectacolul

„CONCERT ÎN RE... HAZLIU“

de Jack Fulga și Aurel Felea

Muzica: **H. Mălineanu**-artist emerit, **Mișu Iancu** și **Sergiu Malagamba**

Decoruri: **Puiu Ganea** • Costume: **Mia Steriade**

Coregrafia: **Sandu Feyer** • Regia artistică: **Nicolae Frunzetti**



la sala DALLES — în fiecare vineri, sîmbătă și duminică ora 20
microrevista

„ȘAPTE NOTE POTCOVITE“

de Mircea Crișan, Al. Andi și Radu Stănescu

Muzica de: **Elly Roman, Edmond Deda, Valentin Grigorescu,**
Norocel Dimitriu • Direcția și conducerea muzicală: **Edmond Deda**

Coregrafia: **Sandu Feyer** • Costume: **Puiu Ganea**

Regia artistică: **Sandu Eliad**, maestru emerit al artei

ÎN REPETIȚIE:

UN NOU CONCERT-SPECTACOL

„OCOLUL PĂMÎNTULUI ÎN 30 DE MELODII“

de **Sașa Georgescu** și **Al. Popovici**, cu orchestra de jazz „București“

Dirijori: **Gelu Solomonescu** și **Sergiu Malagamba**

Coregrafia: **Sandu Feyer** • Decoruri și costume: **Mia Steriadi**

Regia artistică: **B. Fălticineanu**

ÎN PREGĂTIRE:

„UN CÎNTEC DIN INIMĂ“

Conducerea muzicală: **Edmond Deda**

Regia artistică: **Nicolae Frunzetti**

