

# TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

În acest număr:

## PATETICA '77

piesă  
în două părți  
de

MIHNEA  
GHEORGHIU



Sus : Anca Lăduca (Reportera)  
și Valeriu Dogaru (Reporterul) în  
„Interviu“ de Ecaterina Oproiu,  
Teatrul Național din Craiova



Stinga : Dana Dogaru (Eva) și  
Gilda Marinescu (Martha Rull) în  
„Ulciorul slărimat“ de Heinrich  
von Kleist, Teatrul „C. I. Nottara“

Revistă lunară editată de  
Consiliul Culturii și Edu-  
cației Socialiste și de  
Uniunea Scriitorilor din  
Republica Socialistă Ro-  
mânia.

Redactor-șef

RADU POPESCU

Colegiul de redacție :  
AUREL BARANGA,  
MIHNEA GHEOR-  
GHIU, G. IONESCU-  
GION, HOREA PO-  
PESCU, ALECU PO-  
POVICI, DINU SĂRA-  
RU, NATALIA STAN-  
CU-ATANASIU, FLO-  
RIN TORNEA (redac-  
tor-șef adjunct).

ALEXANDRU BALACI : O temă fundamentală . . . p. 1

Teatrul lui Eminescu

AURELIA RUSU : La „sanctuarul” manuscriselor . . . p. 3

IONUȚ NICULESCU : O însemnată operă bibliografică . . . p. 6

Ancheta revistei „Teatrul”

MAREA PIESĂ SCURTĂ — Locul și importanța piesei  
scurte în repertoriul teatrului profesionist și de ama-  
tori. Răspund : MIRCEA RADU IACOBAN, AL. MI-  
RODAN, DUMITRU SOLOMON, GHEORGHE VLAD p. 7

Interferențe

FLORIAN POTRA : Care spectacol ? . . . p. 11

Festivalul național „Cîntarea României”

STAN VLAD : De vorbă cu Eugenia Mândiță, despre ar-  
tiștii amatori din Capitală, în etapa de masă a Festi-  
valului ; Viața uzinei pe scenă . . . p. 12

V. M. : Întîlniri ale artiștilor amatori cu profesioniștii . . p. 15

DOINA MOGA : Elevii Liceului de coregrafie printre mun-  
citori . . . p. 15

BOGDAN ULMU : În vizită la Școala populară de artă p. 16

Semnal

VIRGIL MUNTEANU : O confuzie din care poate ieși  
ceva, nu ? . . . p. 18



MIHAI NADIN : Teatrul . . . p. 19

Turnee de peste hotare

AL. CĂLINESCU : Teatrul Național German din Weimar p. 21

FLORIN TORNEA : Berliner Ensemble sau Recht după  
Brecht . . . p. 23



CRONICA DRAMATICĂ. Semnează : VALERIA DUCEA,  
MIRA IOSIF, V. MINDRA, VIRGIL MUNTEANU,  
IONUȚ NICULESCU, VICTOR PARHON, CON-  
STANTIN RADU-MARIA, ILIE RUSU, FLORIN  
TORNEA, PAUL TUTUNGIU . . . p. 27

Zilele culturii teatrale din R.D.G. în țara noastră . . . p. 47

Note . . . [www.cimec.ro](http://www.cimec.ro) . . . p. 63

# *O temă fundamentală*

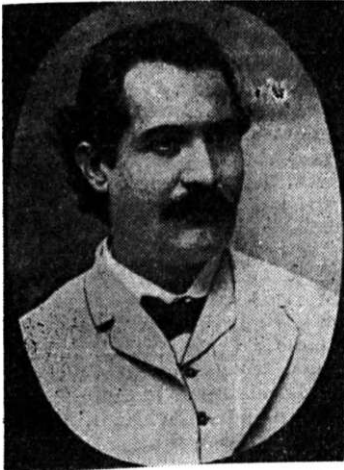
Anul care a început sub semnele solare ale efervescentei creatoare generale va prilejui sărbătorirea unor importante momente ale istoriei românești, puncte cruciale ale afirmării, pe toate planurile, a înzestratului popor de la Carpați și Dunăre. 118 ani de la fundamentalul act patriotic, 24 Ianuarie 1859, rezultatul culminant al unei lupte a întregii colectivități românești, care vorbea aceeași limbă, miraculos de unitară în fiecare colț al țării. Centenarul Independenței, șaptezeci de ani de la răscoalele țărănești, treizeci de ani de la Proclamarea Republicii, sînt cotituri hotărîtoare în evoluția istorică a patriei. Creatorii de artă contemporani sînt impulsionați de evocarea unor asemenea momente decisive pentru destinul poporului român și aspiră să răsfrîngă, în cristalul operelor, profunda lor semnificație. Ei învață permanent de la istoria trecutului, avînd în față marele exemplu al predecesorilor, oamenii de cultură care au fost alături de uriașa existență dramatică a poporului pe care l-au însușit și l-au chemat la luptă, în clipe grele, pentru păstrarea ființei naționale, pentru cucerirea libertății sociale. Creatorii contemporani ai României — și, între ei, parcă mai activi, dramaturgii — acordă un mare interes temei fundamentale, evocarea gloriosului trecut istoric al patriei. Numeroasele lucrări dramatice, scenariile cinematografice cristalizate în jurul unui asemenea nucleu, demonstrează un studiu și o cunoaștere temeinică a istoriei țării, voința estetică de a construi personaje tensionate de o intensă trăire dramatică, corespunzătoare modelelor nemuritoare din trecutul de luptă. Crezînd puternic în finalitatea formativă a artei și în apartenența sa la imensa ființă colectivă a poporului, fiecare scriitor aspiră să servească tema majoră a patriei. Apropiat de viața și de realitățile contemporane, care modelează conștiința umană după criteriile concordanței dintre etic și estetic, fiecare scriitor caută ca poezia și adevărul să se interfereze, opera creată fiind și o proprie oglindire, o biografie spirituală. Măsura personajelor este măsura scriitorului care le face purtătoare ale mesajului său artistic, în încercarea de a dramatiza artistic istoria. Reprezentînd adevărul istoric, omul, germen activ în istorie, devine centrul creației, protagonist urmărit integral pe curba evoluției sale existențiale. Scriitorii nu urmăresc o asemenea evoluție fără a-i sublinia contrastele care îl pot purta pe eoul literaturii de pe culmile vieții și strălucirii în prăpastiile disperării. În realitatea ei ultimă, istoria este o sumă a comportamentului uman, a tuturor complexelor atitudini psihologice, raționale, a tuturor pasiunilor și sentimentelor, într-o societate determinată de trăirea umană în condițiile economice și sociale corespunzătoare unei etape anumite a evoluției societății. Motorul istoriei este pus în mișcare de conflictele oamenilor, aflați în contradicții antagoniste de cele mai multe ori, în trecut.

Între fundamentale principii ale artei se află adevărul istoric, observarea scrupuloasă a realității. Respectarea acestui înalt principiu etic aduce totdeauna literaturii și

scriitorului demnitatea. Respectarea adevărului este sarcina primordială a artei, a cărei funcție formativă contribuie la perfecționarea condiției umane. Un creator de artă nu se confundă însă cu un istoric. El transfigurează realitatea nu alterând-o, nu schimbându-i dimensiunile și caracteristicile, ci acordându-i forma poeziei, care poate pătrunde cu magia ei forță chiar dincolo de realitate, tinzând spre atingerea structurilor esențiale, a nucleului rațional, încărcat de semnificații, explorând dincolo de crustele în care, uneori, sînt învăluite datele istoriei. Un creator de artă, spre deosebire de un istoric, este înzestrat cu facultatea de a aprofunda spiritualitatea. Un scriitor, răsfrîngînd adevărul în prismele luminii artei sale, se consideră o parte integrantă a conștiinței colective a umanității. Zugrăvind realitatea sub semnul adevărului istoric, arta va căpăta și un caracter popular, nemaifiind, ca în trecut, un apanaj intelectual al cercurilor închise.

Numai adevărul, care face din cei mulți protagoniștii istoriei, justifică opera creatorului, numai sigiliul lui definitiv asupra artei îi asigură caracterul eternității. Istoriei redau succesiunea faptelor, logica lor înlănțuire cauzală, determinarea socială, în timp ce scriitorii le transfigurează în interpretarea lor psihologică. Ei caută să individualizeze psihologic pe făuritorii sau personajele datelor istoriei. Poezia, cu antenele infinitei sale sensibilități, caută determinări umane, sensurile dramatice ale existenței acelora pe care îi luminează reflectoarele istoriei. Poezia exprimă gândirea interioară, care iradiază luminile și umbrele sale asupra datelor înregistrate și descrise, obiectiv, de istorie. Însetați de concret și de real, scriitorii aderă la viața în centrul căreia se află omul cu toate faptele, cu toate neliniștile și speranțele sale. De multe ori, în evocarea trecutului istoric exemplificator, conflictul dramatic este rezultanta ciocnirii dintre atitudinea fermă a protagonistului literar, ideal în integritatea lui etică, și vicisitudinile existențiale, care nu urmează totdeauna drumurile virtuților și ale moralei. Demnitatea protagonistului, intransigent cu oscilațiile etice, este totdeauna stimuloare pentru cititori sau spectatori, însetați de adevăr și de frumusețe, ascultînd de comandamentele datoriei, de idealul pe care trebuie să și-l propună fiecare om, în scurta sa traiectorie de viață.

Respectînd adevărul, reprezentanții artei și culturii românești contemporane umanizează și actualizează istoria, făcînd-o să vibreze în concordanță cu trăirea tumultuoasă a prezentului. Asemenea opere sînt demne de stimă prin patosul patriotic care le însuflește, prin considerarea vieții ca o perpetuă datorie a omului de a se perfecționa, prin declararea finalității modelatoare a artei, prin denunțarea abuzurilor care cîntăresc libertatea, nu numai a artei, ci și a omului de totdeauna. Aceste opere tind să fie și clare sinteze istorice, o iluminare de artă a datelor și faptelor, o săpare adîncă în straturile dense ale umanității trecute, pentru descoperirea filonului de minereu prețios, comun omului oriunde și oricînd. În aceste meditații de artă asupra istoriei, obiectivitatea este străbătută de căldura adeziunii scriitorului la subiectul și personajele sale. Scriitorii aspiră să însuflească documentele, să însumeze vocile singulare într-o vastă coralitate a celor care au fost activi pentru cucerirea libertății și a justiției sociale, a frumuseții și adevărului. Viziunea scriitorilor contemporani asupra istoriei este rațională și optimistă în finalitatea în care converg destinele umane, iar, de cele mai multe ori, trecutul este pretextul istoric pentru oglindirea contemporaneității. În timpul și spațiul acestei literaturi circulă fluidul intens al vieții și adevărului, tendința de a purta prezentul în trecut. Un scriitor contemporan știe că istoria este baza solidă pe care se ridică orice monument literar, că omenirea nu trebuie să se teamă de adevăr, că istoria literaturilor demonstrează supraviețuirea numai a acelor opere care cuprind adevărul celor mulți. Totdeauna omenirea a fost însetată de cunoaștere și de adevăr, iar creatorii de artă sînt, în primul rînd, oameni vii, aparținînd unui timp și unui spațiu determinate istoric. Artificialul în artă este totdeauna efemer și prefabricarea de opere de atelier sau de sertar, fără includerea simburelui de lumină al adevărului, este absolut caducă. Adevărul și realitatea, marile teme ale artei, sînt redade de scriitorii români contemporani în dimensiunile contingențelor lor cu umanitatea în mers progresiv, cu tendința de a servi modelării condiției umane.



Am aflat, în acest ianuar plin de amintirea poetului, despre apariția curindă a unei mari ediții critice „Eminescu — Opera dramatică”. Am înregistrat știrea cu îndreptătit nemăsurată bucurie. În sfârșit, vom putea întrezări cu emoție firească — și cu folosul pe care-l poate prilejui o cercetare nealterată de lipsuri ori de false lecturi — asupra acelor pagini (din nefericire, neajunse la încheiere) cu care poetul aspira să dureze marele său monument închinat țării și națiunii sale și, deopotrivă, teatrului nostru național.

Editorul — Aurelia Rusu, emul și continuator pasional și zelos al lui Perpessicius — a avut bunăvoința să ne comunice cuvântul său asupra ediției. Mulțumindu-i, îi facem, fragmentar, loc mai jos.

## La „sanctuarul” manuscriselor de Aurelia Rusu

S-a făcut observația că Eminescu face parte din rara categorie a poezilor totali.

Acoperind, prin creația sa, mai multe domenii de manifestare a eului creator, Eminescu rămâne, prin tot ceea ce geniul său a făurit, un mare poet liric și un tot atât de mare umanist.

Faptul că, până în momentul acesta, Eminescu nu se află tipărit într-o serie de Opere care să cuprindă întreaga sa activitate literară — poezie, proză, teatru, publicistică, studii și însemnări din manuscrisele aflate la Biblioteca Academiei R.S.R., traduceri și corespondență — face necesară repunerea în discuție a acestei probleme de importanță națională, și anume: editarea în spiritul unei cât mai depline rigori științifice a tezaurului moștenirii eminesciene. Vastitatea câmpului informativ și de specializare devine, prin lipsa instrumentelor (bibliografii<sup>1</sup>, tratate de filologie și stilistică, cu o destinație mai precisă și mai aplicative, o istorie a sistemelor ortografice, o evidență a manuscriselor de la toate marile biblioteci și, desigur, evidența miilor de pagini manuscrise de la Biblioteca Academiei Române din București, ca să nu le înșiruim decât pe acestea), de-a dreptul copleșitoare. Investigațiile istorico-literare, cercetarea periodicelor („Curierul de Iassi”, „Timpul” — în colecții incomplete și inaccesibile, datorită gradului de uzură și deteriorare —, „Semănătorul”, „Epoca”, „Convorbiri literare”, „Luceafărul”, „Cuvântul”, „Ramuri”, „Sânziana”, „Viața românească” etc., pentru

tipăririle postume din creația dramatică eminesciană), a vechilor ediții — rarități de bibliofilie —, și a celor mai recente, a studiilor și documentelor literare, a monografiilor și eseurilor, paralel cu „cartarea” manuscriselor (adeseori, pentru sectorul de teatru, defrișarea lor), cer ceea ce Perpessicius numea: „truda fără de glorie a sobolului, căci ce altceva e un editor, sfredelindu-și în tăcere galeriile subpământene și ridicându-și, din loc în loc, micile mușuroaie de pământ sau de cenușă?”<sup>2</sup>.

Trebuie să se rețină, de asemeni, că o operă rămasă într-un exemplar riscă a se pierde sau prin uzură (a timpului și a manevrării, nu totdeauna corecte), sau dispărând, pur și simplu, pentru totdeauna (și cercetătorii manuscriselor eminesciene știu bine că anumite colțuri și margini de file au dispărut și că nu e singulară ocazia în care trebuie să-i credem pe „ochi” — pentru că acesta face lectura —, pe înaintașii în editarea poetului). Dom J. Froger, în cartea sa, *La critique des textes et son automatisation*<sup>3</sup>, făcea observația că azi avem facsimile „d'une absolue fidélité”. Posibil, însă acestea nu pot înlocui, din mai multe motive, autentică filă de manuscris. De ce?

— *din motive tehnice*: hîrtie îngălbenită, scriitură eventual lizibilă doar în colaborare chiar și cu porozitățile hîrtiei și defectele încheierii caietului la cotor, tușul îngropat în gălbeneala filei, cu suprapunerile și adaosurile în creion, nu o dată imposibil de des-cifrat etc.;

<sup>1</sup> Abia în 1976 a apărut primul volum al Bibliografiei Mihai Eminescu (1866—1970) — Opera, susceptibilă, încă, de îmbunătățiri și adăugiri.

<sup>2</sup> Din jurnalul unui editor, în *Eminesciana*, 1971, p. 317.

<sup>3</sup> Paris, 1968, p. 10.

— din motive personale : fazele scriiturii, de la foarte citeț la adnotațiile fugare, bruionare, abia însăilate — noi le-am numit simbolice —, ștersături voite, dispoziție sufletească etc. ;

— din motive filologice : suprapunere de sisteme grafice și ortografice, suprapunerea mai multor sisteme filologice (de la pumivism, prin latinism, spre un prefontetism), limba literară în curs de formare și nuanțare.

Este o problemă editarea creației dramatice eminesciene ?

Din cele de mai sus, s-a putut desprinde ideea că, indiferent asupra cărui sector dintr-o operă se dirijează atenția editorului, problemele care se pun sînt nu numai cele ale părții respective, dar și acelea care privesc ansamblul operei. Nu e de conceput o ediție nouă fără cunoașterea tuturor celor care au precedat-o (în cazul în care acestea există), și fiecare ediție ulterioară beneficiază de toate achizițiile și rezolvările care au anticipat-o. Aceasta este însăși linia progresului, fără de care nu ar fi fost posibilă nici ediția academică a lui Perpessiciu, de pildă. În cazul primei tipăriri după manuscris — mai cu seamă în ceea ce privește manuscrisele eminesciene, unde, faptul a fost recunoscut, dificultățile sînt dintre cele mai mari din întreaga cultură românească —, primul editor rezolva în proporție foarte ridicată efortul următorilor editori, lăsînd, totodată, atîtea porți deschise contribuțiilor ulterioare.

Care sînt edițiile de teatru eminescian existente la ora actuală ?

Primul răspuns și cel care corespunde realității ar fi acela pe care-l dădea, cu ani în urmă, în „Tribuna“ (1970), Perpessiciu : „mi-am dat seama că teatrul eminescian e nu numai absent, dar că materialul ar putea alcătui două volume bine distincte“...

Edițiile în care a fost tipărit și teatru — de mult scoase din circulație și practic inexistente — sînt pe cît de rare pe atît de incomplete și defectuoase sub aspectul reproducerii și transmiterii textului. În ordine cronologică, ar fi de enumerat, la acest capitol, următoarele apariții :

1. *Virful cu dor*, Baladă română în trei părți. Textul F. de Laroc (= Carmen Sylva). Muzica de Zdislaw Lubiez. Traducere română de M. E. scu. București (1879) — singurul titlu, dintre preocupările dramatice, apărut antum<sup>4</sup>. Varianta rămasă în manuscrisul 2254, considerată drept poezie ori-

ginală(?), va intra, sub titlul *Baladă*, în ediția *Poesii* de Mihai Eminescu. Cu o notiță biografică de T. Maiorescu. Buc., Editura librăriei Socec & Comp., 1903, la pp. 238-263, ultimul titlu din volum<sup>5</sup>.

2. Mihail Eminescu, *Bogdan Dragoș* — Dramă istorică inedită. Cu o precuvîntare de Iuliu Dragomirescu. Ediție completă. București, 1906. (Tipărire defectuoasă, criticată sever în presa vremii.)

3. Eminescu, *Laïs* („Le joueur de flûte“ de Emile Augier), Comedie antică într-un act, în versuri. (Traducere.) Cu o introducere critică de Ion Scurtu, București, 1908.

4. Mihail Eminescu. *Opere complete*. Poezii, nuvele, roman, teatru, eugelări. Scrieri : literare, economice, politice și filozofice. Scriori. Critica rațiunii pure de Kant. Cu o prefață și un studiu introductiv de A. C. Cuza, Iași, 1914. (La capitolul *Teatru. Originale și traduceri* : 1. *Bogdan Dragoș* ; 2. *Amor pierdut* — *viață pierdută* (Emmi) ; 3. *Mira* ; 4. *Mureșanu* ; 5. *Alexandru Lăpușneanu* ; 6. *Alexandru Vodă* ; 7. *Gogu Tatii* ; 8. *Laïs* ; 9. *Histrion*.) Ediție lipsită de comentarii, fără nici o preocupare pentru cronologia operei, cu multiple erori de lecțiune și de tipărire, cu foarte sumare și insuficiente indicații bibliografice. A avut totuși meritul de a fi pus în circulație, reunite într-un volum, nouă titluri din încercările dramatice eminesciene.

Cu mai mulți ani în urmă am început cercetarea periodiceilor și manuscriselor, în vederea publicării unei ediții, în două volume, de articole și traduceri,<sup>6</sup> din care, după vreo zece ani de lucru, am dat la iveală, în 1974, partea întâi, cea constituită din articole și notițe literare publicate antum precum și traducerea din Rötseher.

Încă din vara lui 1970, începusem, sub îndrumarea lui Perpessiciu, munca pentru editarea a două volume de teatru eminescian. Am publicat, împreună cu D. D. Panaitescu, după dispariția lui Perpessiciu, proiectul de ediție, așa cum fusese schițat la momentul acela<sup>7</sup>.

Planul lui Perpessiciu prevedea gruparea creației dramatice în trei secțiuni : I. *Originale* ; II. *Traduceri* ; III. *Anexe*. Dificultățile, numeroase (de grafie, de limbă, efortul,

<sup>5</sup> La Note, p. 282, următoarea precizare : „Baladă. Apartine mai mult fragmentelor dramatice. Repr. aici pentru titlu și pentru părțile ei lirice. Text pentru o operetă română. Ms. 2253, p. 125<sup>a</sup>. Ined. Are variante.“

<sup>6</sup> M. Eminescu, *Articole și traduceri*. I. *Articole literare, cronici dramatice*, E. Th. Rötseher : *Arta reprezentării dramatice* (traducere), Editura Minerva, Buc., 1974, 600 + LXIV pp.

<sup>7</sup> Cf. Teatru de M. Eminescu — proiect de ediție, în „Caietele Mihai Eminescu“, I, 1972, pp. 170—171. Tot atunci reproducem, după ms. 3215, copia lui Eminescu. Smeul nopții — Comedie într-un act de Hippolite Lucas, tradusă de P. I. Georgescu (pp. 171—188).

deloc lesnici, de lecturare și stabilire a filiațiilor versiunilor, prin „Daedalus manuscriselor” — ea să nu amintim decât cîteva, la întîmplare), care stau în fața editorului, în privința stabilirii textului acestui sector, rămas încă, aproape în întregime, în manuscrisele eminesciene, își au sursa într-o serie de condiții care caracterizează în general creația eminesciană, dar și într-o serie de condiții specifice acestei activități, avînd în bună parte un caracter fragmentar — creația dramatică a lui Eminescu.

Și în cazul cercetării pentru ediția noastră, M. Eminescu, *Teatru* (în două volume, cu o prefață de George Munteanu, în curs de apariție la Editura Minerva), prima chestiune care se pune este aceea a surselor de care am beneficiat, încă de la începuturile ei. O ediție anterioară cit mai completă, cu un aparat de note, comentarii și variante, ar fi ajutat mult înțelegerea noastră. Principala scop al cercetării noastre în vederea editării unor creații puțin cunoscute — multe dintre ele, puse în circulație doar prin intermediul unor interpretări istorico-literare sau tipăriți întîmplătoare și parțiale — nefiind altul decît cunoașterea mai aprofundată a creației marelui nostru poet, ne vom face o datorie de onoare menționînd faptul că am beneficiat, înainte de toate, de sprijinul și susținerea morală ale unui pasionat și temerar cercetător al scrierilor eminesciene, profesorul D. Murărașu.

Parcursirea și despuicerea manuscriselor de creațiile privind dramaturgia a furnizat o materie care va fi distribuită în două volume, într-o altă ordine decît cea schițată de Perpessicius (vezi secțiunile de mai sus).

Primul volum se va constitui din două părți, și anume:

I. *Originale* și II. *Anexe* — secțiunea din urmă, formată din încercări răslețe, schițări de proiecte și bruioane, subordonindu-se, în mod firesc, primei, cea dedicată creațiilor originale, la rîndul lor, mai mult sau mai puțin fragmentare.

Cel de-al doilea volum va insera traducurile, copiile și prelucrările împreună cu traducerea lucrării lui E. Th. Röscher, *Artă reprezentărei dramatice dezvoltată științific și în legătura ei organică*, într-o ediție reconfruntată cu manuscrisul.

Distribuirea titlurilor se va face (potrivit metodei utilizate și de Perpessicius și, desigur, avîndu-se în vedere propriile-i datări din volumele de poezie, prin analiza scrisului, a învecinărilor, a cernelurilor, tușului și creioaneilor folosite) pe criteriul cronologic<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Pentru creația dramatică, și mai cu seamă pentru unele proiecte, greu pînă la imposibil de organizat conform cu intențiile autorului, cum este, de pildă, drama *Mira*, ar fi cit se poate de utilă reproducerea integrală (facsimil-transcriere), a cîtorva manuscrise, printre care cel mai important este ms. 2254, dedicat în întregime proiectelor teatrale.

Nu ar fi lipsită de interese nici oriundirea strict (!?) cronologică, însă această modalitate presupune oarecare discontinuitate, într-o materie care, cum remarcam mai sus, este și așa oarecum fragmentară, nedefinitivată, uneori dezmembrată prin chiar voința creatorului ei.

Nutrind mereu gîndul unei epopei daco-romane și al unui teatru românesc de expresie originală, Eminescu configurase proiecte de proporții vaste, pe care, din nefericire, nu a avut răgazul să le ducă la capăt. Însotitorul trupelor dramatice — improvizat uneori în actor —, suflorul, copistul de roluri, criticul teatral, traducătorul unor piese de teatru și al unor opere fundamentale de critică teatrală, cunosătorul în profunzime al întregii mișcări artistice și teatrale românești, considera cu tărie că „repertoriul e sufletul unui teatru” și susținea promovarea pieselor originale, care „de vor avea o valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută” (*Repertoriul nostru teatral*, 18/30 ian. 1870). Cu un an mai înainte, în ciorna scrisorii aflate în ms. 2257, f. 185 r.v., datînd, așadar, din 1869, exact perioada de mare efervescență pentru creația sa dramatică, Eminescu se explică în felul următor: „Cestiunea mea e ciudată — ea e ee are d-a se numi a teatrului național.

Teatru național! Nume frumos dar care sună a batjocură acolo unde ne[ci]<sup>9</sup> nu există. Teatru național [nu] împrumutată de la alții ci are materiale [în]<sup>10</sup> modul d-a cugeta și poesia națională.

Al doilea — cel mai adevărat — cel mi salutaru — e să ne-ntoarcem de unde-am plecat și apoi să reîncepem clădirea pe baze românești solide — vechi. Poezie română — proză vinează la alde Neculea-Cronicarul — la alde Urche-Vornicul, C. Negruzzi. Modul d-a judeca — d-a raționa românesc prin urmare, o filosofie românească” — aceasta cerea tînrul poet de 19 ani teatrului național, teatru care, la mijlocul secolului trecut, abia reușea să-și creeze terminologia referitoare la principalele specii ale genului dramatic ori pe aceea care să denumească momentele ce se succed în desfășurarea unui spectacol<sup>11</sup>, teatru, care, după cum se știe, abia se constituise în limba românească<sup>12</sup>.

Gîndind istoria națională „prin paralelisme” (cum remarcă G. Bogdan-Duică<sup>13</sup>), poetul își însemnase (în ms. 2275, 175 v.) suita momentelor Dodecameronului său dramatic, din

<sup>9-10</sup> *Reconstituiri; marginea filei complet distrusă, iar bucățelele de hîrtie pierdute.*

<sup>11</sup> Cf. *Despina Ursu*, *Din istoria terminologiei românești privitoare la teatru*, LR, IX (1960), nr. 2, pp. 71—77.

<sup>12</sup> Vezi *Ovid Densusianu*, *Literatura română modernă*, vol. II, Buc., 1921, p. 55: „la 1819, pe scena de la Cîșmeaua roșie se putu auzi și limba română: o traducere a Hecubei...”

<sup>13</sup> Cf. „*Buletinul Mihai Eminescu*”, III, 1932, pp. 185—186.

care va și realiza (fără a fi apucat să definească) majoritatea temelor: „Dragoș-Vodă. 1. Neamul Mușatin (Mircea-Vodă — bătaia de la Nicopole). 2. Alexandru cel Bun. Carl der Grosse. 3. Ștefan și Ilie. Sarmis. 4. Ștefan cel Mare. El însuși. 5. Bogdan cel Chior. Ornit. 6. Ștefan cel tînăr. Harald (Twardowski). 7. Petru Rareș. Eginhard. 8. Alexandru și Iliș. 9. Alexandru Lăpușneanu. 10. Despot-Vodă. 11. Alexandru Lăpușneanu“.

Se cuvine să ne apropiem de manuscrisele eminesciene cu sentimentul pe care poetul îl avea apropiindu-se de „zidirea sanctuarului“ limbii românești. În ms. 2275, f. 74, r., cu un scris greu de descifrat, găsim următoarea însemnare, însălată ca pentru sine: „Nu noi suntem stăpînii limbei, ci limba e stăpîna noastră. Precum într-un sanctuar reconstituim [piatră]\* ou [piatră]\* tot ce-a fost înainte — nu după fantezia sau [inspirația]\* noastră momentană — ci după ideea în genere și în amănunte, care-a predomnit la zidirea sanctuarului, astfel trebuie să ne purtăm cu limba noastră românească. Nu orice [inspirație...]\* e un cuvînt de-a ne atinge de această [.....]\* zidire.“ Iar în ms. 2257, 68r. (cea. 1870): „...„Noi — generațiunea de față nu împlinim decît șanțurile — noi avem

\* Asteriscul marchează lecțiunea nesigură, îndoielnică.

să dăm noțiuni poporului nostru, ca să cugete, limba clasică e sarcina generațiilor viitoare.“ Și, cu cîteva file mai înainte, printre considerațiile privind diferențele de pronunție dintre Moldova, Ardeal și Țara Românească, următoarea însemnare cu sens de precept pentru orice ediție filologică:

„Moldovenii purică adesea pe *ă*, dar îl fac în genere *a*. Așa ei zic: a îmbraca, pieptana, legana.

Adesea corump pe *u* în *o*: d.e. on om.

Nimic *n-ar* fi mai ciudat decît un *teatru* ai cărei membri să aibă fiecare o coloratură diferită în <limbă> pronunție [s.n.].

Ard. poezie, filozofie în loc de poezie, filosofie.

Adeseori se pronunță și-n România cu *z*, însă un *z* amestecat cu *s*.“<sup>14</sup>.

Aceste considerații, la care se adaugă intenția noastră de a oferi un text care să reprezinte cît mai fidel evoluția scrisului eminescian, ne-au făcut să păstrăm fluctuațiile de forme, explicabile fonetic, gramatical, dialectal etc. Avînd în același timp, permanent, în vedere faptul că Eminescu năzuia spre o limbă literară unică, la care mișcarea teatrală să contribuie tocmai în sensul acestei unificări.

<sup>14</sup> Ms. rom. 2257, f. 55v.

## O însemnată operă bibliografică

A apărut, în Editura Academiei, primul tom dintr-o lucrare bibliografică de mari proporții și de interes național și internațional — Bibliografia Mihai Eminescu 1866—1970, volumul I, Opera. Devine astfel aievea visul citorva generații de eminescologi. Există încercări anterioare modeste (N. Zaharia — Mihai Eminescu. Viața și opera, 1923; Barbu Theodorescu în Convorbiri literare, nr. comemorativ, 1939; Grațian Jucan în Limbă și literatură, vol. V, 1961; Ion Iliescu în Eminescu în Banat, 1964; Elena Stan — Poezia lui Eminescu în Transilvania, 1969), al căror pio-

nierat în materie de bibliografie eminesciană trebuie salutat cu toată căldura. Actualul colectiv bibliografic, lucrînd sub auspiciile Bibliotecii Academiei, oferă, după un deceniu de rodnică investigație, bibliografia generală a operei poetului național.

Cercetătorii istoriei teatrului românesc au și ei, parcurgînd volumul, momentul lor de sîrbătoare științifică. Secțiunea a patra a tomului este rezervată activității teatrale a poetului, activitate concretizată în Opera dramatică și Cronică dramatică. De la prima semnalare a unui fragment dramatic petrecută în Semănătorul, nr. 18 din 1902, și pînă azi, cînd se definește ediția critică a teatrului lui Eminescu; de la prima scriere teoretică cu caracter teatral din Familia, nr. 3, 1870, și pînă la ediția Aureliei Rusu, Eminescu. Articole și traduceri, Minerva, 1974, cercetători de prestigiu au trudit pe manuscri-

se sau pe filele vechi ale periodicelor pentru a ne restitui un „Eminescu al teatrului“. Ilarie Chendi, Nerva Hodoș, Bogdan Duică, Lecca Morariu, Barbu Lăzăreanu, I. Scurtu, G. Călinescu, Perpessicius, N. Barbu, Florin Tornea, Ioan Massoff, Ion V. Boeriu, Aurelia Rusu — iată nume, relevante în ampla bibliografie, care au contribuit, de-a lungul vremii, prin cercetările lor privind teatrul marelui poet, la definirea celui „om deplin al culturii românești“, cum l-a numit C. Noica pe Eminescu. Cu siguranță, în curînd, numele lui Marin Bucur, unul din îngrijitorii mult așteptatei ediții critice, se va adăuga cu cinste în „suplimentul“ bibliografic de la 1970 înainte. Numerosului colectiv bibliografic academic, în frunte cu maestrul Șerban Cioculescu, îi exprimăm un omagiu fierbinte pentru această operă științifică și patriotică.

Ionuț Niculeșcu

# MAREA PIESĂ SCURTĂ

Locul și importanța piesei scurte  
în repertoriul teatrului profesionist  
și de amatori

*Etape de masă a Festivalului național „Cîntarea României” a adus în centrul atenției o formă dramaturgică mai puțin cercetată de critica teatrală, piesa scurtă — expresivă și eficientă, prin laconismul și dinamica ei caracteristică, aptă, ca atare, să satisfacă, deopotrivă, nevoile repertoriale ale teatrului amator și profesionist, setea de cunoaștere și de angajare în actualitate a unui public extrem de larg, cerințele educării lui civice și estetice.*

*Am inițiat un schimb de păreri în jurul problemelor estetice și a funcționalității acestei dramaturgii, cu atât mai mult cu cît acestea preocupă, în ultima vreme, oamenii de teatru, cerînd poezilor-dramaturgi să răspundă întrebării privind locul și importanța piesei scurte în repertoriul teatrului profesionist și de amatori.*

*Publicăm în acest număr o parte dintre răspunsuri, urmînd să facem loc, în continuare, și altora, în caietul viitor al revistei.*

■ **MIRCEA RADU  
IACOBAN**

## Re-gîndirea piesei într-un act

Nu mă pricep să scriu piese într-un act. Am încercat. Nu merge. Institutul de cercetări etnologice și dialectologice (parcă așa se numește autoritatea care veghează asupra destinelor artei amatoare) m-a solicitat, în repetate rînduri, cu o insistență de-a dreptul onorantă. Plin de cele mai bune intenții, m-am așternut pe treabă. Zadarnic. Mai greu de construit un ceas de mîină, decît o pendulă.

Infinat mai dificil de zugrăvit un timbru, în comparație cu un afiș. Iar butada *n-am avut timp s-o scriu mai scurt* mi s-a revelat în toată splendoarea legitimității sale. Dacă, totuși, am intrat în rîndul autorilor piesei într-un act (vezi „Contemporanul” nr. 52/76), aceasta se datorează mai mult întîmplării. Un ochi avizat, de la același institut cu titlatură scrobită, a descoperit, în preambulul piesei *Reduta*, un posibil act de-sine-stătător. Fără să fiu convins pînă la capăt, am procedat la unele prescurtări și adaptări, rezultînd textul intitulat *Înainte !*, pe care nu l-am văzut „urcat” pe scenă, dar care preocupă, în momentul de față, cîteva teatre profesioniste și multe (chiar prea multe !) formații de amatori. S-a întîmplat, deci, cam pe dos, fiindcă, de regulă, un text scurt poate crește și dospa, devenind ditamai piesa serioasă; invers, însă, procesul nu știu să se fi produs. Oricum, el poate depune mărturie în legătură cu penuria de texte scurte, devenită cronică și, prin aceasta, cu atât mai în-

## Dac-aș fi director de teatru...

grijorătoare. Nu sint în măsură să sugerez remedii, întrucât, așa cum am încercat să arăt, nu fac parte din rîndul specialiștilor genului scurt. Am citit, însă, o sumedenie de asemenea piese. Bîlg și penurie... paradoxal, nu? Avem o mulțime de piese într-un act și, cîștit vorbind, nu prea avem ce oferi acelor care le așteaptă — tot așa după cum avem muzică ușoară bunicică, dar n-avem texte. În cazul muzicii, lucrurile se simplifică: melodia poate fi fredonată, fluierată și... tot melodie rămîne. Spectacol de teatru fredonat... de, uneori chiar l-ai prefera astfel, numai să nu auzi frazele banale, menite să închege intrigă de carton. Mă gîndesc, însă, că nu cîștigăm prea mult *fluierînd* la adresa piesei într-un act. Teatrul scurt se scrie greu. Autorii, alții oți avem, sint animați de cele mai bune intenții. Unii izbutesc (Băieșu, Solomon), alții nu. Farsa, comedia, satira, suportă mult mai ușor tratamentul *mini*. Dar repertoriul ideal se cuvine repede echilibrat cu piesa așa-zis „serioasă”. Și aici începe drama. Cei despre și pentru care scriem sint *oameni*, oameni adevărați, deci, complecși, deci, imposibil de redus la o singură dimensiune morală. Obsesia personajului „pozitiv”, *umanizat* de circumstanță cu *umbre* ciutărite farmaceutice, operează și mai tiranic în piesa scurtă, unde, într-o biată străfulgerare de timp, doar „negativii” au șansa să strălucească. Și, atunci, fiindcă-i al naibii de greu, pe parcursul a douăzeci de pagini, să *convingi* și să *propui* modele (noi, cei care ne răsfațăm în spectacole de trei ceasuri, și încă nu prea izbutim...), s-a recurs la soluția *hitroșeniei*. Plină, dramaturgia scurtă, de hitri. Paznici. Primari. Reporteri. Inovatori. Mame eroine. Cooperatori frunțași. „Pozitivul” (iertată fie-mi clasificarea de abecedar, utilă numai demonstrației simplificate de față) este, deci, impus prin mijloace care țin tot de sfera comediei. Fiindcă-i mai la îndemînă. Dar nu și mai adevărat. O a doua constatare: monotonia tipologiei. De prin 1950 și pînă astăzi, eroii (și *tipurile*) piesei într-un act sint cam aceleași. Ca, dealtfel, și situațiile considerate „din plecare” ca posedînd încărcătură dramatică. Eu, unul, n-am să înțeleg niciodată de ce piesa într-un act ne refuză, de pildă, *dreptul la tristețe*. Aș vrea să văd — și să aplaud — o piesă tristă. Acea tristețe care, prin rîcoșeu imediat, sugerează convingător *bucuria* posibilă și necesară. În dramaturgia într-un act, toate se încurcă și, automat, se descurcă roz. Totul se rezolvă. Totul se explică, de parcă publicul s-ar afla tot la nivelul celui de prin anii '50...

Ce-i de făcut?

Nu pot sugera soluții. Poate, una singură: angajarea fermă a celor mai valoroase forțe de care dispune dramaturgia contemporană, pentru re-gîndirea piesei într-un act. Re-gîndirea în toate. Inclusiv în *menirea* ei, acum, în 1977.

...aș punc-n scenă piese scurte, nu din generozitate (hai să le acordăm o șansă), nici din obligație (prea ni se spune mereu prin reviste și la ședințe... montăm un coupé și-am scăpat), nici din oportunități abile (tot avem nevoie de ceva pentru deplasări la Tîncăbești... n-o să ne ducem cu Eschil), ci din convingerea că, pe de o parte, amintitul tip de dramă e departe de a fi tare mic și necăjit (dimpotrivă), iar, pe de altă parte (și mai ales), că spectacolul alcătuit din trei (patru-cinci) texte scurte îngăduie experiențe și revelații pe care piesa mare (care e — vai — foarte adesea numai lungă) nu le permite defel.

...aș alege, deci, cîteva lucrări, dar nu la întîmplare (ce se găsește), ci din dorința de a demonstra sau, mai adevărat spus (și mai îndrăzneț), de a afla ceva; astfel, voind, de pildă, să vedem cum arată în timp dramaturgia consacrată limbajului parodic, aș monta un spectacol Millo-Caragiale-Tudor Mușatescu-Teodor Mazilu.

Iată o posibilitate de „comparatism” aflată — trebuie să recunoaștem — în exclusivitate la îndemîna textelor scurte, deoarece, dacă  $3 \times 1$  oră se înscrie în lumea realității teatrale, un  $3 \times 3$  ore iese (exceptînd excepția) din această lume.

...aș alege, de asemenea, cîteva texte, cu gîndul de a vedea cum arată în spațiu un anumit sau mai multe genuri de dramaturgie; montînd un coupé dintr-o piesă românească, una americană și una, să zicem, senegaleză, vorbind, toate, despre același lucru (singurătate sau mimetism, primejdia atomică sau birocratism), am construi un veritabil și, cred, nu lipsit de interes meridian teatral.

...aș mai alege (și cu asta pun punct acestui început de repertoriu infinit) cîteva lucrări înrudite, în absolut, prin identitatea de scop actoricesc: trei mari roluri feminine. De pildă.

## Mai multe întrebări decît răspunsuri

E semnificativ faptul că, după o perioadă în care aproape toți, dacă nu chiar toți dramaturgii noștri scriau teatru scurt, mai exact și teatru scurt, iar unii dintre ei *numai* teatru scurt, astăzi cei mai mulți au abandonat această îndeletnicire, puțini o mai oractică în ascuns, ca pe un lucru de rușine sau ca pe un hobby, iar cîțiva o ocolesc asidu. Ce s-a întîmplat? S-a modificat umorrea dramaturgilor? S-a perimat genul? Toată lumea aleargă la 5000 și 10.000 de metri și nimeni la 100 și 200 de metri? Nu se mai dau medalii și diplome de participare? Nu cumva, totuși, a fost teatru scurt o modă care s-a consumat?

Cînd dispăre, ca să tentăm o analiză științifică, un produs? Un produs dispăre cînd scade valoarea lui de întrebuințare, cînd, cu alte cuvinte, nemaifolosind, nu se mai cere. Cînd dispăre o specie? O specie de viețuitoare dispăre cînd se modifică alt de radical condițiile de viață, încît nu mai poate supraviețui în lupta nemiloasă pentru existență, numită eufemistic selecție naturală, la care se adaugă mutațiile ecologice provocate de civilizație, la care se adaugă vinătoarea nerațională, la care se adaugă catastrofe naturale, boli necruțătoare, poluare etc. Cînd dispăre un gen sau o specie literară? Cînd, probabil, dispăre interesul publicului, cînd genul, specia nu mai sînt valorizate de către cei în măsură s-o facă. În cazul teatrului scurt, cînd manuscrisele autorilor dau pe dinafara sertarelor, în timp ce *factorii* din teatre, cum ar zice D. R. Popescu într-o piesă, dau din colț în colț. Sau dau din mîini. Sau dau din cap. Sau ridică din umeri. Sau ridică din sprîncene.

Cîte spectacole cu piese scurte s-au jucat în teatrele profesioniste? Cîinci? Zece? Mi-e teamă să avansez o cifră mai ridicată, ca să nu cad cumva în exagerare. Dar cîte piese scurte valoroase au fost scrise în ultimii ani? Multe, foarte multe, incomparabil mai multe decît cele valorizate, cum ar spune un critic, pe scenă. De ce? Să lăsăm această întrebare fără răspuns, deocamdată fără răspuns.

„Teatru scurt, spunea Arghezi (și citez, dacă nu mă-nșel, pentru a treia oară aceste propoziții), însemnează teatru concentrat și redus la expresia lui cea mai integrală.

Spectacolul scurt evită lungimile inutile și sintetizează ideea și fabula piesei la minimum de durată.“ Cît de exact definește „expresia cea mai integrală“ esențialitatea, puritatea și specificitatea de gen a teatrului scurt! Există mai puțină idee, mai puțină substanță într-o piesă scurtă decît într-o piesă de întindere? Există, e drept, mai puține întîmplări, personaje, fapte și vorbe, mai ales vorbe. Uneori, eliminînd descripțiile, digresiunile, discursurile și epica derivată, poți transforma o piesă lungă și fastidioasă într-o piesă scurtă și consistentă, deși nu acesta ar fi procedeul creator, după cum nu e indicat să ridici o clădire de două etaje, pentru ca apoi, prin demolare, să revii la exact un apartament, cît aveai nevoie. Dar de ce aș face aici teoria teatrului scurt, cînd, sînt convins, nimeni nu se îndoiește de existența, valabilitatea și necesitatea sa? Dovadă, s-a organizat recent un festival al teatrului scurt, în care, după cite am fost informați, s-au jucat chiar și cîteva piese scurte. Cu sau fără festivaluri, teatru scurt este o realitate. Dar această realitate am început s-o cunoaștem mai puțin, din ce în ce mai puțin prin intermediul scenelor profesioniste. Unele dintre piesele scurte care n-au rămas în sertare sau în rafturile bibliotecilor au fost jucate de actori amatori. Sau de actori profesioniști aflați în afara sistemului lor organizat de lucru, deci nu pe scena teatrului, ci pe scene improvizate. De ce nu în teatre? Fiindcă, se pare, există prejudecăți și prejudecăți. Sînt evitate piesele scurte, cu logica bizară cu care un editor ar elimina dintr-un volum de versuri distihurile și sonetele, numai fiindcă volumul se întîmplează „Poezii“. Am mai avut prilejul să scriu despre această logică stranie după care teatru scurt ar fi altceva decît teatru, așadar nu voi mai reveni.

Cîndva au funcționat (și, poate, undeva mai funcționează) laboratoare sau studii experimentale, care, între altele, se ambiționau să facă spectacole cu piese scurte ale autorilor contemporani. Dar cuvîntul *experiment* a produs nedumerire și iritare, iar laboratoarele și studiourile s-au autodizolvat. Și, o dată cu ele, interesul pentru teatru scurt. De ce în știință și în tehnică experimentul este considerat un fapt pozitiv, necesar și, ca atare, e încurajat, în timp ce în teatru el devine dubios, echivoc, inutil și, ca atare, e descurajat? Să lăsăm fără răspuns și această întrebare și să constatăm că o parte din piesele scurte, eliminate, prin indiferență, ignorare sau comodate, din teatrele profesioniste, au fost preluate de către formațiile de amatori și valorizate, uneori în chip excepțional. Dacă *factorii* din teatrele profesioniste s-au dispensat fără tulburări de conștiință de piesele scurte, parte integrantă a corpului dramaturgiei, formațiile de amatori le-au îmbrățișat fără ezitări. Amatorii nu au prejudecăți. Amatorii au o mare dragoste pentru teatru, pe care-l onorează, muncind peste orele lor de producție, de gospodărie, de

crescut copii, de făcut tirguicli, de gătit mincare, de bătut covoare, de reparat gardul... Ei au înțeles mai bine decât factorii din teatrele profesioniste că teatrul scurt nu este altceva decât teatru. Teatru concentrat, esențializat. Ei au înțeles mai bine decât factorii, fiindcă sînt artiști și nu factori, că teatrul scurt poate fi, ca oricare teatru, satiră socială, evocare istorică, dramă psihologică, comedie de moravuri, farsă, atitudine politică, document existențial, metaforă, fabulă, idee, sentiment, forță de convingere, forță de comunicare. Dar și acestea au mai fost spuse...

Rămîne să acceptăm ideea că teatrul așa-zis scurt revine exclusiv amatorilor, iar teatrul așa-zis lung revine exclusiv profesioniștilor? Este ultima întrebare la care nu răspund, fiindcă răspunsul ar fi prea simplu și prea ușor de dat.

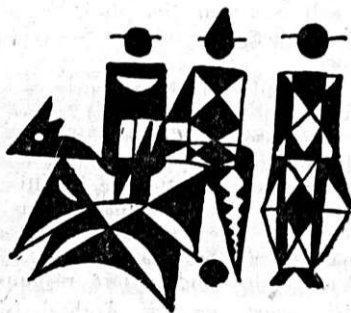
## ■ GHEORGHE VLAD

### Lungul drum al piesei scurte către teatrele profesioniste

Este îmbucurător faptul că, de la o vreme, piesei scurte i se acordă atenția cuvenită atât din partea specialiștilor în materie (mă refer la cronicari și la teoreticieni), cât și din partea unor teatre profesioniste. Inceputul mi se pare a fi încă timid, iar interesul manifestat față de această cenușăreasă mai poartă amprenta convenționalului. Singurii cu adevărat credincioși, și nu de azi-de ieri, sînt artiștii amatori, ce se numără cu miile și care, oricît de multe piese într-un act li s-ar pune la dispoziție, tot nu se arată pe deplin satisfăcuți. Este și normal; cînd o formație amatoare se hotărăște să pună în scenă o piesă, nu se gîndește nici la deplasări peste hotare, nici la cîștigarea nu știu căror lauri, ci o face, mai mult ca sigur, fiindcă acolo unde trăiesc și muncesc artiștii respectivi s-a așit o anume problemă ce-și cere rezolvarea. Or, a asigura un repertoriu diversificat și de bună calitate pentru foarte multele echipe de teatru nu este ușor nici pentru autori, nici pentru cei puși să răspundă de acest sector de activitate. Fiindcă artiștii amatori vād într-un spectacol cu o piesă de teatru în pri-

mul rînd un mijloc de educație, de modelare a conștiințelor unor oameni pe care-i cunosc și cu care muncesc cot la cot. Din această necesitate rezultă însemnătatea majoră ce se acordă lucrării dramatice de întindere redusă. Mi s-a întîmplat, nu o dată (și sînt convins că nu numai mie), ca artiști amatori dintr-o comună sau dintr-un oraș să-mi solicite o piesă scrisă pe o temă anume, dată de ei, și asta nu din cine știe ce vanitate, ci fiindcă tema respectivă constituia, la un moment dat, o preocupare importantă pentru ei. Din păcate, nu am putut răspunde acestor apeluri, printre altele și pentru că, numeric, depășeau puterile mele; dar, nu de puține ori, am avut satisfacția să aud că piesele mele, fie scurte, fie în trei acte, se potriveau cu fapte și oameni din locuri pe unde nu-mi călcase piciorul.

Cred că nu greșesc afirmînd că artiștii amatori sînt adevărații susținători și propagatori ai piesei într-un act. De ce or fi ocolind-o, oare, teatrele profesioniste? Știu că i se pun în cîrcă o mie și unul de păcate și, tot din păcate, în bună măsură, pe drept. Există, însă, în dramaturgia clasică românească și universală, suficiente capodopere ale genului; există și în dramaturgia noastră contemporană cîteva admirabile lucrări într-un act, cu care s-ar putea alcătui spectacole de înaltă ținută artistică, atrăgătoare pentru public. Cu astfel de piese, teatrele profesioniste ar avea mai puține probleme cu deplasările pe scenele unor cămine culturale ce nu înfrunesc condițiile optime — mă refer, evident, la numărul mai mic de personaje, la decorurile, în genere, mai simple etc. Și ar mai fi ceva: se știe că la porțile teatrelor bat mulți debutanți în dramaturgie; dacă ar fi încurajați să scrie piese într-un act, n-ar fi un cîștig dacă un spectacol ar lansa deodată cîte doi, trei sau chiar patru autori începători? Cîteva inițiative în acest sens au existat, rămîne ca ele să fie continuate și permanentizate, iu așa fel încît piesa într-un act să capete locul ce i se cuvine...



# Interferențe

## FLORIAN POTRA

### Care spectacol?

Spre deosebire de vinul din struguri, spectacolul de teatru nu devine mai bun, îmbătrânind. S-ar putea susține chiar contrariul: în general, cu trecerea timpului, reprezentarea scenică se modifică și aproape niciodată nu păstrează (dar nici nu poate) cu totul intacte „desenul regizoral” și jocul actorilor. Asemenea observații s-au mai făcut și răsfăcut, ele oglindesc o realitate de mult acceptată, banală. Mai puțin vehiculată, în schimb, pare a fi ideea că nu numai premiera și, să zicem, cea de a 50-a sau cea de a 150-a reluare se deosebesc simțitor între ele, ci și avanpremieră de premieră, aceasta, de al doilea și de al treilea spectacol, și așa mai departe. Cu alte cuvinte, fiecare reprezentare a unui și aceluiași text, într-una și aceeași regie, cu aceeași distribuție (ca să nu mai pomenim de intrarea în scenă a dublurilor), este de fapt un unicat, care nu se reproduce și nici nu trebuie să se reproducă mecanic, de la o seară la alta. Aici rezidă una din diferențele fundamentale, mai puțin scoase în evidență, dintre teatru și film: și acesta din urmă e unicat, dar se reproduce mecanic, mereu același, în orice punct spațio-temporal al globului (bineînțeles, cu eventuale scăzăminte tehnice și, implicit, estetice, de ordinul calității proiectiei sau al uzurii peliclei).

Așadar, noi, cei din public, nu vedem niciodată același spectacol, în afară de cazul când îl vedem în aceeași seară. Fie în ipostaza de spectacol-divertisment, fie în ipostaza de spectacol-operă-de-artă, teatrul trăiește ca o ființă vie, cu stări și umori

variabile, și tot ca ea, suferă vicisitudinile timpului care trece. Dar, odată cu imaginile audiovizuale ale scenei se modifică și opiniile, judecățile de valoare. Așa se face că recenzentul unei premiere se poate oricând aștepta să fie interelat de spectatorul celei de-a 87-a reprezentări, bunăoară: cum de ai scris că protagonistul e excelent, când — mai ales în scena-cheie — nici măcar nu se aude ce spune?! Sau, dindu-ți o întâlnire la ieșirea de la spectacol, te pomenesti că ai sosit ori cu un sfert de oră prea devreme, ori cu douăzeci de minute prea târziu față de ceea ce știai din propria experiență. Durata spectacolului e dilatabilă; se reduce sau se prelungește, în funcție de poziția, de ritmul — însumat — al diferiților factori de colaborare, inclusiv al suflurului. Se confirmă, în felul acesta, implicit, importanța observației a lui Appia în legătură cu imposibilitatea (și, în același timp, cu necesitatea) determinării și controlării, dominării, timpului scenic în teatrul de proză, spre deosebire de teatrul liric, de operă, unde partitura muzicală scandează riguros, și măsoară durata acțiunii scenice. (Iată de ce Opera Română își permite să indice pe afișele ei și ora de încheiere a fiecărei reprezentații în parte.)

Dar mai există un aspect, esențial: acela care ține de creativitatea actorului. Indiferent de poziția teoretică, izvorită totdeauna dintr-o practică teatrală concretă, în această problemă a capacității de creație a actorului — cu oscilații în evoluția gustului, de la Diderot la

Brecht — e limpede că actorul-artist nu e un robot, un automat, ci o creatură vie, care-și oferă, la vedere, inima și cugetul, însușirile și cusururile fizice sau spirituale, propria sa omenie intimă. Or, starea biologică și intelectuală, dintr-o seară a-nume a actorului, ajunge să fie determinantă, colorind în tonuri particulare întreg spectacolul. Să ne amintim cuvintele lui Goethe: „În arta dramatică se întimplă ca în toate artele. Ceea ce artistul creează sau a creat ne transpune în aceeași poziție în care el era când crea. Această stare sufletească liberă ne face și pe noi, spectatori, liberi; în timp ce, dimpotrivă, un actor sufletește deprimat ne deprimă și pe noi”.

Astfel, deși afișul anunță un același Danton sau un același Zamolxe sau un același Henric IV, publicul unei singure serii asistă, în realitate, la un spectacol unic, care se repetă, ce-i drept, dar niciodată într-un mod perfect identic. Se ascunde aici una din frumusețile efective, specifice, ale teatrului; sporul de farmec imprevizibil pe care arta scenei îl adaugă artei scrisului dramaturgic. Firește, departe de mine intenția de a țese elogiul improvizatiei pure, al spontaneității deordonate. Cel mult, m-aș încumeta să laud flacăra fanteziei creatoare ce se poate aprinde în vatra unei discipline artistice raționale și raționalizate.

Cît despre cronicari, cred că ar fi mai prudent să indice, în susul sau în josul rubricilor lor de specialitate, data spectacolului recenzat și, eventual, a căta reprezentare — numărătoreea începînd de la premieră, firește — a fost văzută și consemnată. Nu din pedanterie „cronologică”, nu din scrupul „filologic”, ci pentru o mai clară și mai liberă așezare a judecăților și aprecierilor critice. Mai clară și mai liberă în raport cu însăși viața de-sine-stătătoare a spectacolului de artă teatrală, de fiecare dată același și de fiecare dată altul.

*Festivalul național  
„Cîntarea României“*

*Cei 75.000...*

**De vorbă  
cu**

**Eugenia Măndiță**

**vicepreședintă a  
Comitetului de cultură  
și educație socialistă  
al**

**Municipiului București**

**despre  
artiștii amatori  
din Capitală,  
în etapa de masă  
a Festivalului**

— Ne aflăm în plină desfășurare a etapei de masă a marelui Festival național „Cîntarea României“. În ce se materializează contribuția mișcării artistice de amatori din Capitală, de a cărei activitate răspundeți dumneavoastră ?

— Mai întîi, vreau să precizez că întreaga noastră activitate se înscrie în efortul general de ridicare pe o treaptă superioară a muncii de formare și dezvoltare a conștiinței socialiste, revoluționare a maselor, în scopul generalizării trăsăturilor eticii noi, socialiste și comuniste. Pe primul plan se află preocuparea pentru îndeplinirea sarcinilor trasate prin Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste. Prevederile regulamentului-cadru al Festivalului național „Cîntarea României“ constituie obiectivele principale ale anului 1977. Realizarea întocmai a acestor obi-

ective implică o amplă activitate politică și organizatorică. Nu uităm nici o clipă că activăm în cel mai mare oraș cultural al țării. În ce privește mișcarea artistică de amatori, avem o frumoasă tradiție, pe care dorim s-o îmbogățim necontenit. Referindu-ne, în această privință, doar la activitatea teatrului de amatori, amintim că în fiecare an — începînd din 1972 — organizăm, primăvara și toamna, festivalul-concurs al echipelor de teatru de amatori, sub genericul „Dialog cu teatrul scurt“ : numai în cadrul întreprinderilor și instituțiilor activează peste 50 de echipe de teatru de amatori. Toate aceste formații s-au înscris la etapa de masă a Festivalului național „Cîntarea României“. Alături de echipele de teatru s-au înscris, pentru a participa la Festival, și alte formații de amatori — brigăzi artistice de agitație, cercuri de recitatori, orchestre și echipe de dansuri etc. În total, peste 2700 de formații, cuprinzînd peste 75.000 de artiști amatori, sînt angrenate în etapa de masă a marelui Festival al creației artistice „Cîntarea României“.

Pînă în luna ianuarie, în această etapă a Festivalului, în cadrul celor opt sectoare din București, s-au desfășurat aproape 2000 de spectacole, în întreprinderi, instituții, cluburi, case de cultură, cămine culturale ; 500 de spectacole ale elevilor și studenților, 150 de spectacole realizate, în comun, de artiști amatori și profesioniști. Concomitent, instituțiile artistice profesioniste au organizat și prezentat, în întreprinderi din Capitală, 500 de spectacole-recital de poezie patriotică și fragmente din piese de teatru românești.

— Date fiind preocupările specifice revistei noastre, ne-ar interesa, în mod deosebit, care va fi participarea la Festival a formațiilor de teatru de amatori ?

— În cursul lunii ianuarie, concomitent cu pregătirile pe care le fac echipele de teatru pentru a se prezenta la o ținută artistică înaltă, s-au alcătuit juriile, formate din specialiști din teatre și din instituții culturale, în vederea etapei pe sector. Am ținut seama de faptul că etapa pe sector este asimilată

cu etapa județeană și, deci, este foarte important să dovedim exigență artistică față de formațiile de artiști amatori ce urmează a promova în fața republicană.

După cum este prevăzut în regulamentul-cadru al Festivalului național „Cântarea României”, între 20 martie și 20 aprilie 1977 vor avea loc concursurile de interpretare pe sectoare. Pentru echipele de teatru de amatori, am constituit un singur juriu, în fața căruia se vor prezenta formațiile din toate cele opt sectoare. Ordinea de prezentare s-a stabilit prin tragere la sorți. După cum se știe, la etapa pe sector se vor acorda premii — întâi, doi și trei — celor mai bune echipe de teatru de amatori. În fața republicană, însă, vor promova doar echipele câștigătoare ale premiului întâi pe sector.

— În cadrul acestor ample pregătiri, o importanță deosebită au repertoriile. Ce acțiuni ați întreprins în această privință ?

— Prin înseși profilul și rolul lor educativ, formațiile teatrale de amatori sînt chemate să prezinte creații ale teatrului scurt, de regulă, cu subiecte inspirate din viața colectivelor de muncă în cadrul cărora activează. Cu sprijinul Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al municipiului București, al instructorilor din rândul oamenilor de teatru și, uneori, chiar printr-o colaborare directă cu scriitorii, formațiile teatrale de amatori și-au stabilit un repertoriu variat, în spiritul obiectivelor urmărite. O serie de dramaturgi cunoscuți, cum sînt : Paul Everac, Al. Mirodan, D. R. Popescu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Dan Tărchilă, Sütö Andras, Ștefan Berciu, Lucia Demetrius, și-au adus contribuția lor la îmbogățirea repertoriului teatrului de amatori, scriind piese de teatru într-un act, inspirate din realitățile întreprinderilor din Capitală. Echipele teatrale de amatori vor prezenta peste 60 de piese originale într-un act.

— V-am ruga să ne vorbiți și despre participarea teatrelor profesioniste la pregătirea echipelor teatrale de amatori, în vederea Festivalului „Cântarea României”.

— Cu multă bucurie, mai ales că așa avea foarte mult de spus. În esență, am să precizez doar că teatrele profesioniste și-au sporit contribuția la buna organizare și desfășurare a activității formațiilor teatrale de amatori, în-deosebi acum, în desfășurarea marelui Festival. Contribuția teatrelor profesioniste se concretizează în forme diferite : îndrumarea calificată a actorilor de către actori și regizori din teatre (peste 150 de actori și regizori se ocupă, efectiv, în întreprinderi, in-

stituții, cluburi muncitorești, de activitatea formațiilor teatrale de amatori) ; sprijinirea materială a formațiilor de amatori, cu decori, costume și altele, necesare punerii în scenă a spectacolelor. Teatrul Național, teatrele „Nottara”, „Bulandra”, Giulești, Măc au realizat legături permanente cu multe întreprinderi și instituții, unde au prezentat spectacole urmate de dezbateri și recitaluri de poezie patriotică. Într-o serie de cluburi muncitorești se organizează, în această perioadă, spectacole în cadrul cărora joacă laolaltă artiști profesioniști și artiști amatori — spectacole deosebit de apreciate de oamenii muncii.

Toate eforturile noastre se îndreaptă spre atingerea unui obiectiv de prim ordin : să ne prezentăm la Festivalul „Cântarea României” la o înaltă ținută artistică, reprezentînd cu cinste Capitala, în această uriașă manifestare națională.

## Viața uzinei pe scenă

În holul clubului Întreprinderii bucureștene „Semănătoarea”, printr-o numeroasă fotografie înfățișînd celebre creații brîncușiene, sînt și cîteva diplome ; pe una dintre ele scrie : „Se acordă formației de teatru a Întreprinderii „Semănătoarea”, pentru spectacolul cu piesa Prima anchetă de Cristian Munteanu, premiul pentru valorificarea unei teme de etică muncitorească”. Diploma a fost obținută în 1976, în cadrul Festivalului „Dialog cu teatrul scurt”, al formațiilor teatrale de amatori din municipiul București. Alte diplome au fost acordate, în cadrul aceluiași Festival, regizorului Vasile Dinescu și actorilor amatori Marcel Horobet și Dan Henke, trei dintre realizatorii spectacolului premiat.

Aceste distincții s-au dovedit de bun augur. În climatul stimulator creat de etapa de masă a Festivalului „Cântarea României”, cînd formațiile artistice de amatori trăiesc zile de activitate febrilă, Întreprinderea „Semănătoarea” se bazează pe o echipă de teatru cu tradiție, despre care s-a vorbit deseori.

— De fapt, de cînd există aici echipă de teatru ? îl întreb pe directorul clubului, tînărul reglor Marcel Horobet.

— Primul spectacol al formației noastre de teatru a fost prezentat publicului în

anul 1961. De-atunci, am avut mai mult de douăzeci de premiere, așa că putem spune că avem tradiție, și chiar succese. Anul trecut am obținut diplomele pe care le-ați văzut în hol. În urmă cu cîțiva ani, la bienala pe țară a teatrului de amatori, am cîștigat medalia de aur cu spectacolul Colegii, pus în scenă de actorul Constantin Codrescu.

— Colegii dumneavoastră de muncă manifestă interes, chiar pasiune pentru activitatea artistică ?

— Da, și am să vă demonstrez aceasta. Cam 10—15 dintre ei participă cu regularitate la activitatea formației de teatru ; tot atîția, la aceea a brigăzii artistice de agitație. Avem și un cor, compus din 120 de persoane, o echipă de dansuri populare, formată din 25 de dansatori și dansatoare, precum și o orchestră de muzică ușoară.

Se cuvine să precizăm că, pentru a-și desfășura activitatea, formațiile artistice de la Întreprinderea „Semănătoarea” au asigurate condiții materiale bune. Clubul are — printre altele — o elegantă sală de spectacole, cu 350 de locuri, scenă mare, orgă de lumini (realizată de un expert în materie — maestrul de lumini Titi Constantinescu de la Teatrul Mic) și multe altele.

În orice activitate cultural-artistică, avem sprijinul efectiv al comitetului de partid, al organizației sindicale și al conducerii întreprinderii.

— În ce se concretizează activitatea formației de teatru, în cadrul Festivalului „Cîntarea României” ? Îl întreb pe regizorul și, în același timp, instructorul formației, Vasile Dinescu.

— Trebuie mai întîi să vă spun că aici, la „Semănătoarea”, avem o echipă de teatru compusă din artiști amatori talentați și entuziaști. Am să-i citez doar pe cei mai activi dintre ei : economistă Mariana Matei, telex-ista. Marga Dumitrescu, modelierul Ludovic Motoc, inginerul Nicolae Coteanu, rectorul Marcel Horobet, proiectantul Ștefan Burciu, tehnicienii Dan Henke și Ion Stancu. Sînt oameni din producție, care, din pasiune pentru teatru, vin în timpul lor liber să învețe roluri, să repete, să prezinte spectacole de teatru pentru tovarășii lor de muncă.

Primul spectacol, în cadrul fazei pe sector a Festivalului „Cîntarea României”, l-am prezentat la sfîrșitul lunii ianuarie 1977, cu piesa Schimbul de Aurel Storin. Tema piesei este deosebit de interesantă : înțîlnirea dintre două generații, o reală predare a ștafetei producției în mîna tinerilor cu pregătire tehnică superioară, la nivelul cerințelor actuale. Dan Henke și Ștefan Burciu realizează în acest spectacol creații de înaltă ținută artistică.

În faza municipală a marelui Festival național vom prezenta spectacolul cu piesa Oameni și rugină de Ion Chirulescu. Pornind de la un fapt real petrecut în întreprindere, autorul tratează o tonă de importanță vitală în actualul cincinal al revoluției tehnico-științifice, cea a inovațiilor.

Aceste două piese, pe care le prezentăm în cadrul Festivalului „Cîntarea României”, sînt un rod al colaborării clubului întreprinderii cu tineri scriitori, invitați să cunoască, la fața locului, viața muncitorilor din secții și ateliere.

★

Aflîndu-mă, într-o după-amiază, la clubul „Semănătoarea”, am constatat că sala de spectacole era arhiplină la spectacolul formației de teatru din întreprindere. În altă zi, cînd Teatrul Mic a prezentat spectacolul Viața e ca un vagon ? de Paul Everac, afliiența era la fel de mare. Și mai semnificative au fost discuțiile ce-au urmat spectacolului. Dezbaterea piesei lui Paul Everac a fost un adevărat coloviu cetățenesc, cu o ținută demnă de laudă.

Dealtfel, colaborarea dintre „Semănătoarea” și Teatrul Mic este mai veche și îmbracă forme dintre cele mai variate. Printre acestea, deosebit de semnificativ a fost un recent spectacol cu... dublă semnătură : artiști amatori de la „Semănătoarea”, creatorii celebrelor combine „Gloria C-12”, și artiști profesioniști de la Teatrul Mic, creatori ai atîtor excelente spectacole de teatru, au jucat, au recitat, au cîntat împreună, în cadrul unui reușit spectacol de poezie patriotică și muzică, prezentat în cadrul amplelor manifestări din Festivalul „Cîntarea României”.

Stan Vlad



# Întîlniri ale artiștilor amatori cu profesioniștii

La Lugoj, oraș cu vechi și bogate tradiții culturale, oraș al Bredicenilor, al lui Ion Vidu și Traian Grozăvescu, al lui Eftimie Murgu și Traian Vuia, orașul atlor și altor altora care, cu numele lor, fac cinste culturii și artei naționale, au avut loc, nu de mult, câteva fertile întâlniri ale artiștilor amatori cu profesioniștii timișoreni și bucureșteni, în cadrul manifestărilor cuprinse în faza de masă a Festivalului „Cîntarea României”. Actori și regizori, dramaturgi și croniciari s-au întîlnit cu membrii colectivului de teatru al Casei de cultură din Lugoj, colectiv cu bogate tradiții, vechi de două secole, și care astăzi funcționează cu stagiuni permanente în limbile română, maghiară și germană. Oaspeții au asistat la o repetiție generală cu piesa D'ale carnavalului de I. L. Caragiale, după care, într-o amplă discuție, au subliniat calitățile spectacolului și au făcut sugestii privind îmbunătățirea unor scene, clarificarea unor personaje. S-au făcut schimburi de informații privind activitatea Teatrului popular din Lugoj, s-a relevat tradiția statornică a colaborării între artiștii profesioniști timișoreni și amatori din Lugoj. Oaspeții au fost apoi invitați de gazde să viziteze biblioteca bogat înzestrată a Casei de cultură și să participe la o ședință obișnuită de lucru a cenaclului de poezie. Aici au citit din creația lor poezi mai vîrstnici și foarte tineri, s-au dezbătut, într-o atmosferă destinsă, prietenească, probleme legate de creația literară, în general, s-au discu-

tat poeziile citite (și ascultate cu deosebit interes) în cenaclu.

Casa de cultură a sindicatelor, așezămint cu o bogată activitate artistică, generos înzestrat, al cărei colectiv de teatru, recent înființat, s-a decis să monteze un spectacol cu piesa Ah, tinerii! de Dorel Stoia, a invitat pe oaspeții la o repetiție generală cu această piesă, pe care o pregătește regizorul amator Eugen Gangan. Și de astă dată, după repetiție a avut loc un bogat schimb de opinii, menit să ducă la îmbunătățirea spectacolului aflat în pregătire. Întîlnirile artiștilor amatori din Lugoj cu profesioniștii s-au dovedit deosebit de necesare, de fertile, amatorii și profesioniștii propunîndu-și să dezvolte bogatele lor tradiții de colaborare, pentru a asigura pregătirea manifestărilor cu care Lugojul, obligat prin tradiții, angajat cu toate forțele și talentele de care dispune, să se prezinte cu cinste în Festivalul „Cîntarea României”.

V. M.

## Elevii Liceului de coregrafie, printre muncitori

În cadrul manifestărilor ce se desfășoară în țara noastră sub emblema „Cîntarea României”, Liceul de coregrafie bucureștean, adevărată pepinieră a gingășiei și fanteziei tinerești, își aduce contribuția sa, participînd la un mare număr de spectacole desfășurate pe platforme industriale, pe platourile televiziunii, în săli ale caselor de cultură și, evident, pe scena Operei Române.

Îmbrăcînd diferite forme, ca: montaje literar-muzicale, dansuri cu temă, pagini celebre din literatura clasică universală, elevii acestui liceu, de la clasa a IV-a pînă la a XII-a — schimbul de mîine al artei noastre coregrafice — au subliniat, pe măsura pregătirii lor, dar cu un entuziasm neprecupețit, frumusețea acestei arte, încadrarea dansului în cultura națională și universală a omenirii. Deosebit de interesante și instructive (căci majoritatea spectacolelor au avut un caracter educativ) au fost cele prezentate la Clubul Constructorilor, la Clubul UREMOAS și la Liceul de informatică. Toate dansurile, fie de ansamblu, fie solistice, clasice sau moderne, s-au bucurat de cite un cuvînt de introducere în arta dansului, rostite de profesorii Liceului, într-o formă atractivă. S-au făcut remarcate, pentru buna lor pregătire profesională și ținută artistică, clasele profesorilor Alina Vretos și Kerdó Marialis. În adevăr, elevii acestor clase au dovedit în evoluția lor o tehnică remarcabilă, calm și precizie în execuția mișcărilor, dar și emoție și fantezie, darul de a învălui cu poezie aceste mișcări.

Cei mai tineri dintre elevii dansatori — clasa a IV-a — s-au produs la postul de televiziune, unde, printre multe altele, au realizat dansul Păpușile, după muzica lui Rahmaninov, în coregrafia Magdalenei Bolon : o expoziție de gingășie.

Spectacole nu mai puțin vrednice de consemnat, în acest complex de muncă, învătătură și artă, au mai avut loc și la Liceul „N. Bălcescu”, la Casa de cultură a Ministerului de Interne. Se pregătesc cu febrilitate alte două mari spectacole : unul pe scena Operei (și la care sînt solicitate toate forțele valoroase ale Liceului), cîălalt, pe platforma industrială 23 August, la clubul „Republică”.

Doina Moga



Profesorul Tiberiu Penția îndrumă elevii de la clasa de regie

## În vizită la Școala populară de artă

Intrînd pe poarta Școlii populare de artă din București, mi-amintesc brusc examenul meu de admitere la secția regie-teatru. Pe vremea aceea — eram elev de liceu — trebuia să spui două poezii (am ales două, foarte scurte: „Cin' s-a fript cu ciorbă” de Topîrceanu și „Infinit” de Stephen Crane) și să analizezi o piesă din punct de vedere regizoral (mi-a căzut pe bilet *Mielul turbat*); am intrat printre primii (atunci mi se părea o mare realizare!) și am fost repartizat la clasa profesorului Paul Stratilat. La absolvire, am prezentat, pe scena Teatrului „Notara”, *Negulătorul de ochelari* de Tudor Arghezi. Amintiri, nostalgii...

Azi, înfățișarea școlii îmi pare neschimbată. Oamenii, însă, cum e și firesc, sînt alții. Începînd cu directorul instituției — o persoană deosebit de agreabilă — care se numește Gheorghe Șerban. E de meserie filolog și, de aceea, se consideră... „singur printre artiști”. Împlinește, în luna aceasta, patru ani de directorat. Adică, eu nouăsprezece mai puțin decît școala și eu o mie o sută nouă-

zeci și șase mai puțini decît numărul elevilor ei. Îl întreb cîți dintre acești o mie două sute de elevi sînt înscriși la secțiile teatrale (actorie, regie-teatru, regie-brigadă); aflu că, circa, o zecime. Cîșta mi se pare plină de făgăduieli: o sută douăzeci de vocații artistice, anual, pregătindu-se să întărească rîndurile mișcării bucureștene de amatori, nu-s de ici, de colo...

Desigur, la ora actuală, în lumina noilor impulsuri spre artă și cultură, rolul școlilor populare de artă devine mai important ca oricînd. Mă interesez de modalitățile pe care le încercă tovarășul Șerban pentru a se achita, la cotele cele mai înalte, de sarcinile ce-i revin — lui și instituției. Răspunsul este multiplu și solicită, ca atare, o riguroasă ordonare a problemelor și domeniilor pe care le acoperă.

1) Firește, o problemă importantă este aceea a integrării învățămîntului în producție. (Urmează un ușor suspin.) Fiindcă nu a fost lesne să se schimbe o mai veche mentalitate („Profesoru-i profesor, trebuie să stea la catedră”... etc.). Cu sprijinul forurilor de resort și al organizației de partid, însă, problema și-a aflat, și rapid, și eficient, dezlegarea. Nu există cerc de artiști amatori în București care să nu fie îndrumat sau animat de profesorii, absolvenții și elevii școlii. Spre exemplu, compozitorul-profesor Emil Ierescu este dirijor și la o formație orchestrală dintr-o mare uzină; Cornelia Mănescu (șefa catedrei de actorie) îndrumă echipa Casei de cultură a sectorului 1; profesoara Edith Orăscu supraveghează activitatea Casei pionierilor din sectorul 5; Lucia Săvulescu și Yvonne Podoleanu activează la Ansamblul C.C. al U.T.C. (aici, Gheorghe Șerban se oprește o clipă și îmi arată chiar o telegramă de mulțumire din partea U.T.C.); Virgil Puicea răspunde de brigada artistică a Casei de cultură din sectorul 5; regizorul Tiberiu Penția lucrează cu artiștii amatori de la „Danubiana” și Clubul „Universitas” s.a.m.d. Mai mult decît aîut, a fost constituită și o brigadă a B.O.B., care verifică și îndrumă activitatea tuturor acestor formații.

2) S-a înființat, de curînd, *anul de diplomă*. Mai exact, fiecare absolvent al școlii trebuie să aducă, după un an de la ultimul examen, o adevărință care-i atestă activitatea în cadrul mișcării de amatori. Numai așa intră în posesia diplomei. Astfel, avem garanția că absolvenții Școlii populare de artă din București nu-și irosește cele învățate.

Inovație, cred, bine gîndită; diploma să fie un mijloc, nu un scop...

3) Nu uit, însă, că ne aflăm în plină desfășurare a Festivalului național „Cîntarea României”. Îl mai întreb: cum se pregătesc profesorii și elevii pentru acest eveniment? Aflu lucruri îmbucurătoare. Încă din 1975, școala a organizat două manifestări periodice, care s-au dovedit utile și vrednice a fi continuate: „Dialogul artelor” și, la nivel de



La clasa de actorie — oră de improvizație

municipiu, „Pelicula de aur“. Urmează să se pună în scenă piesa lui Cristian Munteanu, *Prima anchetă*: spectacolul va fi prezentat într-un *coupé* al actorilor profesioniști și amatori, în cluburile uzinelor, la căminele culturale etc. S-a intensificat, de asemenea, legătura cu celelalte școli populare de artă din țară (care se înmulțesc, pe zi ce trece!) și, în afara participării directe (cu spectacole, montaje, recitaluri etc.), cadrele profesionale și elevii școlii vor fi prezenți în Festivalul „Cântarea României“ și în mod indirect, ca membri ai formațiilor amatoare în care se află încadrați. Și, ca să-mi dau seama de valoarea unora dintre elevii școlii, mi se dă exemplul Constanței Liliac, deținătoare a unei recente distincții internaționale: Diploma specială, pentru interpretare feminină, la a 15-a ediție a Festivalului teatrelor de tineret și de avangardă de la Zagreb, mai 1976.



Părăsesc, mulțumit, liniștitorcă clădire de pe strada Cuza Vodă, ca să mă duc din nou la Piața Cosmonauților. Adică, în clădirea unde se află clasele de actorie și regie. De dincolo de ușă, răzbat — din nou — sunete familiare mie; din nou sunt gata să cad pradă nostalgiei. Cu atât mai mult cu cât profesoara Cornelia Mănescu mă privește insistent și mă întreabă dacă n-am jucat cândva în *Cochiliu de melc*. O admir pentru memorie și iau loc într-un colț, privind fotografiile de spectacol, de pe pereți, și frumoasele buchete de flori de pe catedră. Un cadru foarte potrivit pentru recitat versuri. Sau pentru, cum se nu-

mește în programa școlară, „citire la prima vedere“.

Dan Tomescu are 17 ani și se califică la locul de muncă, în cadrul Uzinelor „Electronica“. Este și în anul II la liceu, la seral. Și, evident, în anul I, aici, la clasa de actorie. Poate să le îmbine pe toate? „Pot!“ — îmi răspunde cu hotărâre. Atitudine care nu-l părăsește nici pe scenă, în momentul recitării fabulei „Critica de jos“ de Nina Cassian: „Un leu cu coama deasă și roșcată...“

Cam de aceeași vîrstă este și Iulia Boroș, elevă în clasa a XII-a la Liceul „Ion Creangă“. Ea se luptă din răspuțeri cu o poezie de Prévert, apoi încearcă „Pe lingă plopii fără soț“ (profesoara i-a depistat un defect de emisie — s-ul și t-ul!) În fine, trece la poezia lui Geo Dumitrescu, „Dar priviți-mă-n ochi!“; parcă nici asta nu i-ar merge, crede ea. Cornelia Mănescu îi atrage, însă, atenția că renunță mult prea ușor. Teatrul se face cu tenacitate, cu multă sudoare, cu nenumărate căutări. Am confirmat în sinea mea, știind și eu cîte ceva...

Am părăsit încet clasa de actorie, convins, încă o dată, de frumusețea și nobletea spirituală a acestor oameni care, lipsiți de condițiile, pretențiile și orgoliile altor artiști de profesie, sînt dotați, în schimb, cu o chemare și un entuziasm emoționante, cu o admirabilă candoare, și își găsește timp, răbdare și uriașe resurse pentru artă. Nici unuia dintre noi nu i-ar strica o cură de „superior diletantism“, de reîntoarcere — fie și numai imaginară! — la vîrsta incertitudinilor artistice, atât de chinuitoare (atunci) și atât de odihnitoare (acum)...

Bogdan Ulmu

## VIRGIL MUNTEANU

O confuzie din care  
poate ieși ceva, nu?

Numele ăsta pe care-l port — și care ocupă vreo zece file din cartea de telefon — îmi joacă feste. Numai anul trecut, am primit câteva scrisori prin care mi se cerea ultima versiune a textului Hotel Zodia gemenilor, alte câteva prin care mi se zăgrăvea în culori întunecate viitorul, dacă mai scriu asemenea fleacuri, am primit scrisori în care mi se propunea să-l recitesc pe Shakespeare și să accept să montez un spectacol și la teatrele din... nu numai la radio, am primit o adresă prin care eram invitat la o ședință festivă la televiziune ca să-mi iau premiul pentru noul scenariu, am refuzat o adresă prin care eram informat că s-a repartizat teatrului un autobuz, am primit o scrisoare de felicitări pentru decorul meu la Poveștile de aur, un volum cu dedicație de la Mircea Br... și cu sugestia subtilă că poate piesa cuprinsă în volum interesează teatrul în care eu... o telegramă de mulțumiri pentru Roșcovanul și o lungă epistolă în care nu erau mulțumiri, tot pentru Roșcovanul, am mai primit un aviz de colet, din partea unei edituri care-mi restituia, necitit, manuscrisul meu despre istoria învățămîntului artistic la noi și un bilețel de la Fănuș Neagu care mă chema, citez, „Să bem, Romul, cit e cald !”

Dar cite n-am primit !

Printre plicurile cu felicitări de Anul Nou, stivuite pe biroul meu, am găsit o interesantă scrisoare din partea unei ilustre librării bucureștene, scrisoare, fără nici un

dubiu, rătăcită din pricina aceleiași stări de neîntrepruptă visare în care secreta-re-poete din Capitală plutesc, spre blînda indignare a adresanților necunoscuți, sau care nu se află...

Așadar, am găsit o scrisoare, adresată teatrului „Teatrul” (dulce poetă !) care începe așa :

„Stimate tovarășe,

Colectivul nostru, analizînd cu spirit de răspundere multiplele probleme legate de mai buna difuzare a cărții în mase, socotește că există încă largi posibilități nefolosite, că mai sînt căi și mijloace insuficient exploatare pentru a face munca noastră mai eficientă și, implicit, pentru a spori numărul cititorilor noștri...

— Hm ! Cam aburos și cam general. Să vedem mai departe.

...Astfel, studiînd în spirit critic și autocritic inițiativele noastre din anii trecuți, am constatat bunele rezultate obținute prin acțiunea „Luna cărții la sate”, „Cartea la locul de muncă”, „Cartea prin poștă” precum și prin extinderea comerțului stradal...

— Stradal, îmi place ! Fetele alea nostime și cu guturai !

...după cum rezultă și din datele statistice prezentate în anexa nr. 1...

— Anexa nr. 1 s-o fi rătăcit...

...Ne-am gândit să venim în întîmpinarea cititorilor noștri și pe alte căi. De aceea, receptivi la sugestia revistei „Teatrul”...

— Cine zicea că nu e citită revista ?...

...Vă propun ca, depășind aparentele piedici organizatorice...

— Aparente, interesant !

...să deschidem împreună, în serile cu spectacol...

— Ce ? Ia să vedem, ia să vedem !

...primul stand de carte, profilat pe specificul teatrului...

— Asta era !...

...realizînd astfel, spre folosul cititorilor-spectatori, îmbinarea a două activități cultural-artistice de egală importanță majoră : cartea și teatrul !

— Dar, c grozav !

...Programul de funcționare al standului ar urma să fie stabilit, dacă veți fi de acord, înainte de începerea spectacolului și în pauze...

— Detalii, detalii, să trecem...

...Vă supunem atenției lista cărților de teatru aflate în librăria noastră (texte din literatura dramatică română și universală, volume de critică, istorie, teorie și estetică a teatrului, monografii, precum și discursuri de teatru), conform anexei nr. 2...

— Anexa nr. 2 a luat-o pe urmele anexei nr. 1, de bună seamă !

...În așteptarea răspunsului dumneavoastră, pe care-l dorim pozitiv...

— Pozitiv, cum altfel !

...și în speranța că această colaborare va constitui un exemplu și pentru alte teatre și librării din întreaga țară...

— Speranța ta, speranța mea, speranța noastră...

...Vă mulțumim !...

Semnează : Responsabil, Munteanu.

Deștept băiat !

# Teatralul

Știu că superlativele își au, în lumea teatrului, nu numai justificarea entuziasmului de o seară, ci și pe aceea a dăruirii de o viață. Și, apoi, nu poți cere omului de teatru să nu fie teatral! În lumea aceasta atât de complicată, a veșnicilor trăite într-o clipă și a clipelor aminate în veșnicie, se spune cu ușurință *cel mai...* (sau *cea mai...*), nu atât pentru că cel ce o spune nu are conștiința valorii, în general, și a relativității ei, în particular, ci pentru că superlativul ține de condiția teatralului, este una dintre dimensiunile sale.

Plecând de aici, se poate arăta, foarte ușor, că teatrul se reîntoarce în viață și că în sistemul relațiilor dintre adevărul vieții și cel al artei — uneori, atât de contradictoriu — nu intervine numai o oglindire, aceea pe care o subliniază Hamlet cerindu-le actorilor să-i ofere „psihodrama“, devenită celebră, a piesei, ci o *suită* de reflectări. Un șir de drumuri de du-te-vino, la capătul cărora, însă, nici teatrul nu devine viață (cum își închipuiau Jovet și elevii săi), și nici viața, teatru (cum cred, astăzi, fanaticii spectacolului întimplării).

Drumuri numeroase se străbat însă nu numai între teatru și viață, ci și între teatru și celelalte arte. Am mai amintit cîndva de cinematografizarea teatrului (în această „cheie“ au fost citați și anticii greci, și Shakespeare, și autorii moderni, nu însă și un Corneille sau un Racine, cavalerii ordinului unității de timp și de loc a acțiunii dramatice), cum și de reversul ei, teatralizarea cinematografului (Bergman este exemplul cel mai ușor de susținut, deși și cel mai neașteptat).

Nimic surprinzător, totuși, aici. Oricît de convingîți sîntem de autonomia celor două arte, nu putem să ignorăm înrudirea lor. Iată, însă, că teatralul își extinde sfera de influență și în alte domenii — literatură (inspirată de teatru, sau organizată teatral), muzică și, mai ales, pictură. Văzusem, atunci cînd i-am vizitat atelierul, în 1974, proiectul și primele rezolvări ale unei lucrări pe care Joseph

Beuys, profesor universitar și unul dintre creatorii proeminenți ai acestei epoci, o intitulase „Stație de tramvai“. Mi se explicase atunci că este vorba de un proiect cu valoare simbolică, o lucrare de artă ambientală (dar ce nu este, în zilele acestea, ambiental? !). Nu era o sculptură, nici măcar o reuniune de sculpturi, era o suprafață organizată potrivit structurii banale a unei stații. Și, atunci, îmi amintesc destul de bine — bănuiesc că își amintește și artistul — l-am întrebat: „Este un decor de teatru?“

Au trecut doi ani și, de curînd, am primit catalogul Bienalei de la Veneția. Joseph Beuys expune o lucrare intitulată „Tram Stop“ (echivalentul englez al termenului german „Strassenbahnhaltestelle“). Curînd după aceea, revista „Theater Heute“ (numărul pe septembrie, 1976) consacră o cronică acestei lucrări: „Beuys expune un spațiu înscenat“. Toate aceste detalii cu caracter evocator au fost date pentru a plasa exemplul pe care-l propunem discuției în coordonate culturale, dar și sociale, temporale, spațiale (sau de orice altă natură ar fi ele). Scriind despre „Tram Stop“, Peter Iden pune întrebarea: „De ce ne ocupăm de această lucrare într-o revistă de teatru?“ Explicațiile sale sînt destul de ample. Le-aș rezuma astfel: pentru că *teatralul însuși a fost exprimat* în lucrarea picturului. Este un univers amintit — realismul amintirii nu exclude notele lirice, și nu exclude nici aportul altor straturi ale conștiinței umane —, adus în prezent ca un decor și populat cu personaje, de oriînd și de oriunde, pe care o stație le atrage continuu. Paralela între această lucrare și noua piesă a lui Beckett, *That Time* (Atunci) nu poate să nu se producă. Evocarea este intens teatrală. Artistul a dat frîu liber patetismului — trăsătură definitorie a teatralului, chiar în această epocă de interiorizare la care a făcut apel teatrul —, dar și simbolismului, deschiderii spre dialog.

Sigur, Beuys nu este un descoperitor, și nici primul pe acest drum. Pictura unui De Chirico, de exemplu, este impregnată de

teatru; Picasso, nu mai puțin, și-a travestit teatral personajele și, uneori, peisajele. Klee, la fel. În proiectele de decor ale artiștilor avangărzii nu se simte deloc umilirea în fața teatrului, ci nevoia de dialog, de comunicare. Spațiul conceput de Mondrian pentru piesa prietenului său Michel Seuphor (*L'Ephémère est éternel*, 1926, premiera abia în 1972, la Torino) arată în ce fel teatrul a contaminat până și pictura acestui geniu al aridității. Suprematismul a învins figurarea, dar absența joacă aici un rol, rostit în tonalitate, uneori, melodramatică.

Împărtășeam, la un moment dat, cititorilor acestei reviste, impresii după vizionarea aceluși spectacol al lui Robert Wilson (*Le regard d'un sourd*) pe care l-am socotit drept cel mai important act teatral la care participasem în acea călătorie. Nu am mai putut vedea spectacolele *A letter for Queen Victoria* (*O scrisoare reginei Victoria*) și *Einstein on the Beach* (*Einstein pe plajă*) — acesta din urmă, atât de comentat (mai ales muzica lui Phil Glass și coregrafia lui Andrew de Groot). Am înțeles, însă, că, dincolo de ceea ce ar fi sau nu succesul în actul teatral, se confirmă o tendință, se evidențiază o concepție: reteatralizarea teatrului (sub raport istoric, corect ar fi să spunem: re-teatralizarea, întrucât este vorba de o tendință pe care teatrul modern a mai cunoscut-o, inclusiv în România, și anume, imediat după război). Se va obiecta, poate, de către unii dintre aceia care au văzut spectacolele și cunosc estetica lui Wilson — intim legată de o practică pedagogică cu totul ieșită din comun —, că reteatralizarea, în actul scenic fără cuvânt, este, poate, parțială, teatrul implicând cuvântul, între mijloacele sale de expresie. Firește, dar nu absența replicii interesează aici, ci pronunțarea teatralului prin imaginea scenică, atât în succesiunea momentelor — debordantă, uneori, stagnantă (ca în imaginile lui Parmenide, am spune), în alte ocazii —, cât și în simultaneitatea lor. Acțiunile dispuse în câteva planuri au o legătură intimă, și uneori ceea ce se exprimă în fiecare acțiune în parte e nesemnificativ, luat ca atare, importantă fiind relația. A da expresie teatrală relației este o cucerire a acestei arte. A îmbina retorica (mută!) cu dialectica (implicită!) este o altă cucerire.

În fond, ceea ce am dorit să exprimăm aici este nevoia de a investi, în actul teatral, atât cultură — fără de care acest act nu poate fi conceput —, cât și îndrăzneală. A căuta sursele teatralului în realitatea teatrului nu înseamnă, *ipso facto*, a fi conservator. Nevoia pe care alte arte o resimt, de a folosi resursele teatralului, nu este întâmplătoare. În fond, e vorba de recunoașterea faptului că teatrul este arta completă, implicându-și spectatorii în modul cel mai direct cu putință. Lucrarea lui Joseph Beuys de la Bienala de la Veneția nu imita un decor, ci invita la o schimbare a relației dintre opera

plastică și privitorii ei. Și anume, propunea, în locul relației de tip contemplativ, o punere în rol a privitorului, un transfer de emoție, trăirea. În fapt, se punca astfel în valoare fondul apercceptiv al omului care a integrat în cultura sa teatrul, care a trecut prin școala acestuia și care a instaurat în viața lui anumite forme de origine teatrală, atât în gesturile cotidiene, cât și în modul general de comportare și de gândire.

E vorba, în fiecare dintre exemplele alese, de sugestii. Sînt cunoscute și altele — cele ale lui Meyerhold, reactivitate în teatrul de mai tirziu, inclusiv, în prezent, de către Liubimov (dar nu numai de către el), cele ale lui Krejča („Teatrul de după poartă” a avut un asemenea program), ale lui Brecht, recent înfățișate, din nou, de către acel teatru, care a fost laboratorul său de creație, ce se numește Berliner Ensemble.

Cînd celelalte arte recurg la teatru cu atîta încredere și cu asemenea rezultate publice validate, este evident că el trebuie să se cunoască pe sine mai profund, cu mai mult curaj și cu mai puțină suficiență. O asemenea cunoaștere de sine nu implică numai demersul istoric — atât de limitat, sub raportul mărturiilor la care se poate face apel —, ci și pe acela sistematic. Caracterul inepuizabil al subiectului uman, acela multumită căruia teatrul este ceea ce este, are ca reflex caracterul inepuizabil al teatrului. Cunoaște-te pe tine însuși!, imperativul școlii socratice, ascunde în formulare nu o tendință narcisiacă, ci încrederea că progresul are loc pe temeiul a ceea ce ești și a ceea ce îți asumi, ca urmare a cunoașterii posibilităților tale. Fiecare spectacol aparține istoriei acestei arte nu numai întrucît adaugă ceva seriei prin care teatrul se prelungește în prezent, ci și pentru că, direct sau indirect, menține vie istoria și o aduce în actualitatea prezenței de fapt a teatrului.





„Simbătă la Veritas“ de M. R. Iacoban  
în interpretarea Teatrului Național din  
Weimar

## Teatrul Național German din Weimar

Prezența la Iași a Teatrului Național German din Weimar a început să devină o tradiție. Este — mai o oare necesar să o spunem? — un foarte bun prilej de cunoaștere reciprocă, de confruntări, de a simți „pulsul” mișcării teatrale din țara prietenă. Turneul de anul acesta — răspuns prompt la vizita pe care Naționalul din Iași a făcut-o la Weimar — reprezintă un dublu omagiu adus teatrului ieșean și spectatorilor ieșeni: pe de o parte, au fost alese două piese montate și la Iași — gest ce semnifică și instaurarea unui spirit „competitiv” sănătos și, cu siguranță, stimulator; pe de alta, una dintre piese aparține unui autor ieșean, este pusă în scenă de o regizoare româncă, încît spectacolul se constituie ca o „prezență românească” peste hotare, de o semnificație certă.

## SÎMBĂȚĂ LA VERITAS de M. R. Iacoban

Așadar, mai întâi, *Simbătă la Veritas* de M. R. Iacoban, piesă ale cărei calități literare și dramatice au fost reliefate, la timpul potrivit, de către critică. Dacă — prin construcție și problematică — piesa propune un mesaj ușor accesibil unui public străin, rea-

utilizării spectacolului auz mizat, totuși, cel puțin în ceea ce privește cadrul scenic, pe crearea unei atmosfere autentice, acumulând detaliile ce reprezintă — ca să reluăm o formulă binecunoscută — tot atâtea „efecte de real”. Un motel, se știe foarte bine, este mai curînd un cadru despersonalizat, neutru; scenograful Bernhard Schwarz a optat însă pentru sublinierea „culorii locale”, punînd în evidență amănuntele ce trimit la un anume „specific”, cum ar fi numeroasele ștergare și farfurii pictate agățate pe pereți, previzibilă binecunoscută după o „țărănuță” a lui Grigorescu sau și mai previzibilul afiș cu „Le littoral roumain”. Realismul este, de altfel, nota dominantă a cadrului scenic: se face risipă de scaune, pahare, sticle, farfurii, sticle de ketch-up etc., stingătorul de incendii se află plasat la loc vizibil și strategic, conform normelor în vigoare, la fel, ventilatorul (care, de altfel, nu funcționează...), nu lipsesc nici țevile de calorifer, nu lipsește nici avizul (în nemțește, desigur) „Intrarea interzisă”, de pe ușa ce duce la oficiu. Acest decor eminent realist este însă completat de unul suprarealist (în sensul propriu al termenului), reprezentat de căzile și chiuvetele ce stau agățate (amenințător, orice s-ar spune) deasupra sălii restaurantului și deasupra capetelor personajelor; funcționalitatea acestui supradecor ni s-a părut îndoielnică. În rest, însă, spectacolul este armonios, echilibrat, desfășurîndu-se într-un ritm egal și atent dozat de regizorarea Sanda Manu, care a pus în mod fericit în valoare caracterul alert, spiritual, al textului lui Mircea Radu Iacoban, fără însă a neglija momentele de lirism sau de confruntare dramatică. Reprezentația are nerv, „culoare”, personalitate. O bună și omogenă echipă de actori servește exact intențiile autorului și ale regizorarei. Barbara Lotzmann conferă Puicăi o notă de candidă vulgaritate, reușind să fie foarte umană și foarte simpatice. Gudrun Volkmar, cu un „cap de expresie” amintind de Sylvia Monfort, a schițat o Mară discretă, în semitonuri și nuanțe. Prezențe marcante, chiar spectaculoase, uneori, celelalte interprete: Elke Wieditz, Sylvia Kuziemski, Regina Heintze. În rolul Chelnerului, Karl Albert a avut — fatalmente — de „luptat” cu toate farfuriile, paharele și sticlele de care aminteau mai înainte, și s-a achitat cu brio de sarcina sa, a fost, deci, un Chelner dinamic, cu ticuri „profesionale”, într-un cuvînt, un adevărat om „de meserie”. Reținut și cu accente de emoționantă sinceritate, Fred Graewe, în Ion, sobru și prestant, Peter Rauch, în Victor, ei și ceilalți titulari ai rolurilor masculine, Hasso Billerbeck, Hannes Radloff, Manfred Heine, Detlef Heintze, găsind tonul exact pentru fiecare personaj. Repetăm, impresia dominantă e aceea de omogenitate, de lucru făcut serios și metodic.

# AMFITRION

de Peter Hacks

Impresie confirmată și de *Amfitrion*-ul lui Peter Hacks. Piesa este, în primul rînd, un text *literar*, și care se vrea ca atare, de n-ar fi decât caracterul de replică la cei foarte mulți *Amfitrioni* pe care îi cunoaște literatura. Peter Hacks și-a manifestat, de altfel, în mod constant, preferința pentru marile teme istorice sau — e cazul lui *Amfitrion* — pentru miturile celebre și pentru motivele literare de largă circulație. O face, însă, nu pentru a „demitiza”, ci pentru a propune o interpretare nouă, în spirit modern și cu acea luciditate pe care o conferă reculul în timp. Acest *Amfitrion* nu are, în fond, nimic șocant, nimic „contestat”: Hacks meditează — și o face la modul grav și adînc — despre puterea zeilor și a oamenilor, despre forța iubirii, despre resemnare și revoltă. Scriitorul își manifestă respectul față de „clasicitatea” temei și prin utilizarea inteligență a versului alb, rezervîndu-ne, prin aceasta, o surpriză în plus, și încă una foarte plăcută. În fine, simptomatic pentru unghiul de vedere modern din care este privită binecunoscuta istorie a trio-ului Alcmena, Jupiter, Amfitrion, este mutația operată în cazul personajului Sosias, care devine un filozof în haine de sclav, cu replici memorabile și care lovește „în plin” sensibilitatea spectatorului contemporan. Firește, există în piesa lui Hacks și o anume distanțare ironică față de mit și față de precedentele interpretări literare, distanțare care nu alunecă însă niciodată în caricatură și care nu alterează fondul de gravitate al textului. Dozaj care este întru totul respectat de regizorarea Barbara Abend, atentă în a pune în valoare calitățile de „cozerie”, uneori rafinată, ale textului, și, totodată, în a pigmenta spectacolul cu anacronisme inofensive și cu gag-uri savuroase ce nu depășesc, însă, o anumită limită (servieta tip diplomat a lui Mercur, fandoselile „cocoșești” ale lui Jupiter, faconada belicoasă a lui Amfitrion). Spectacolul e lung, cu unele scăderi de ritm la începutul părții a doua, dar nu obositor, punînd în lumină valențele literare ale textului lui Hacks. L-am regăsit, cu oarecare surprindere, pe scenograful Bernhard Schwarz, de data aceasta autor al unui decor esențializat, redus la strictul necesar, *sugerînd* mai mult decât *arătînd*; un decor în care predomină albul, albul dormitorului, patului și rochiei Almenei, un decor în care un decupaj inteligent al spațiului scenic ne propune un cadru de mare efect, acea „scenă în scenă” ce reprezintă lăcașul lui Jupiter. Pe patru din cei cinci interpreți ai piesei îi văzusem cu o seară înainte în *Simbătă la*

*Veritas* și ceea ce au realizat ei în *Amfitrion* a fost dovada elocventă a disponibilității talentului lor. Barbara Lotzmann, exuberant-zgomotoasă în piesa lui Mircea Radu Iacoban, a fost o Alcemena convingătoare, de o reală distincție, rămânând singurul personaj fundamental „serios” al piesei, consecvent în aspirația către o iubire tandră și demnă. I-au dat replica, încercând fiecare, în felul său, să-i cucerească sau să-i re-cucerească inima, Hasso Billerbeck-Jupiter și Detlef Heintze-Amfitrion, primul, seducător, dar și cam ridicol, (atât cât trebuia), al doilea, fanfaron, caraghios, dar și omenesc (atât cât trebuia ca să nu se transforme într-un personaj de pură comedie) în frământările sale. Punctul forte al spectacolului este, însă, Peter Rauch, actor de mari resurse, făcând risipă de energie și de talent în *Sosias* și punînd în valoare, în mod inteligent, replicile de efect pe care le conține partitura sa. Il secondează, jovial și cu „priză” la sală, Eckart Trenck în *Mercur*,

în același timp impresar și regizor al isprăvilor amoroase ale lui Jupiter. Spectacolul urmează, în totalitate, o foarte bine conturată linie de mijloc, sobrietatea nedevenind niciodată plictiseală, și nici comicul — vulgaritate.

Dacă Berliner Ensemble, ca să-și onoreze renumele de „casă a lui Brecht”, nu putea veni la noi fără un Brecht, Teatrul Național German din Weimar a vrut să demonstreze cu acest turneu receptivitatea sa față de repertoriul contemporan, german și internațional; un repertoriu care se înscrie, însă, în direcția imprimată de dramaturgia clasică, ce a consacrat primatul textului. Spectacolele prezentate, în cadrul manifestărilor dedicate culturii teatrale din R.D.G., la Iași, Piatra Neamț și Bacău, au confirmat valoarea unui ansamblu ale cărui „*facultés maitresses*” sînt sobrietatea, moderația și maturitatea.

Al. Călinescu

## Berliner Ensemble sau Brecht după Brecht

Cu recentul său turneu, Berliner Ensemble a dat — dincolo de satisfacțiile artistice deosebite — și răspuns unei mai vechi întrebări privind felul cum se fructifică moștenirea lui Brecht la propria lui școală, la vatra marilor lui experiențe și verificări. Întrebare paradoxală, dar nu lipsită de îndreptățire, fiindcă ea se lega de o insidioasă teamă — teama că urmașii ar putea, fie, intimidați de maestru, să-l continue epigonic, fie, neîncercători în propriile lor inițiative creatoare, să-i răstălmăcească testamentul, fixîndu-se la „modelele” pe care, cîndva, s-a bătut atât de mult monedă, și păstrîndu-i astfel opera, cu respect pios, într-o încremenire muzeală. Teamă ne era, de altfel, întreținută de gîndul că marea pleiadă a B.E. s-a risipit, în cea mai mare parte, după dispariția și a Helenei Weigel, perechea fără pereche a lui Brecht, că și învățăceii lui cei mai apropiați și mai dăruți lucrează astăzi răzlețiți pe alte scene. Cu atât mai puternic bucuraoasă a fost senzația, de-a dreptul șocantă, de proaspăt, de viu, de tineresc — deci, de fundamental brechtian — pe care, deasupra oricăror alte însușiri, au stîrnit-o cele trei spectacole ale turneului: lucrarea de tinerțe a lui Frank Wedekind, *Trezirea primăverii*; celebra *Mamă*, „viața revoluționarei

Pelaghia Vlasova din Tver (după romanul lui Maxim Gorki)”; comedia populară *Domnul Puntila și sluga sa Matti*.

★

Cu *Trezirea primăverii*, Berliner Ensemble întîrzie subtil la izvoarele de expresie și de gîndire brechtiene. *Trezirea primăverii* este printre cele dintîi — și, poate, una dintre cele hotărîtoare — ispite spre teatru, încercate, în fragedă tinerete, de Brecht. Ceea ce l-a impresionat în acest text, socotînd mai tîrziu că află și la omul Wedekind, a fost suprema lui frumusețe, aceasta constînd în elanul spre viață, din care porcedea și pe care-l promova. Împotriva exegeților lui, și bine- și rău-voitori, pînă la Max Reinhardt, chiar (care o lansase ca pe o „tragedie stîncos severă, amar minioasă”), Wedekind pretindea că închegase, în lumea de aspre — dar pure — întrebări existențiale ale dramei sale, o „*imagine însorită a vieții*”. Și marele său vis, în împlinirea căruia nu mai credea, era să-și vadă această punere în ecuație a problemei tineretului jucată în această lumină. Șansa de a-i împlini, măcar postum, visul a pierdut-o Brecht însuși, renunțînd, forțat de

împrejurări, la un proiect, din 1952, al înscenării *Trezirii*... Dar lectura ei, pe coordonatele vitalității, lectura francă, dispusă la umor, frinată în clanurile steril-patetice, eliberată de pudibonderii, mișcată îndrăzneț, dar rafinată până la eleganță și a poezie, de exploziile dorului juvenil de a pătrunde — peste zăgăzurile puritane — în tainele vieții, această lectură, în toată puterea cuviatului și a rigorilor, brechtiană, a fost inițiată și dusă cu brio la capăt de tânărul cuplu de regizori B. K. Tragelehn și Einār Schleef, în colaborare cu actorii consumați ai „ansamblului” și cu actori-clevi și ucenici ai citorva licee și întreprinderi din Berlin. O fuziune între practicienii profesioniști ai scenei și amatori (și ea, din plin, în vederile inițiatorului și animatorului „teatrului didactic”, cu precădere destinat echipelor muncitorești)\*.

Lumina (solară !) inundă, în adevăr, total aerată și golită de recuzită, scena. E impresionant — peste așteptări — cît de larg și bogat sentiment de pleinitudine și de forță poate prilejui spațiul nud al scenei, prelungindu-și orizontul spre infinit prin mijlocirea circularului alb, înălțat pînă în zonele ascunse ale „podului”. Populat și animat de prezența și evoluția protagoniștilor tineri — de joaca lor, de plimbările lor, grave ori tandre, de meditația lor în singurătate, de înțilnirile secrete, înflorată stăpînite de înboldul cunoașterii ori dezlănțuit pornite a-și striga bucuria aflărilor adolescentine —, acest spațiu scenic, deschis tuturor sugestiilor, se întregeste scenografic (nu numai dramatic), la dimensiuni și, parecă, și configurări deosebite, se mulează după visările și entuziasmele ingenuue, într-un joc capricios, cromatic și plastic, el însuși ingenuu. Același spațiu se zbrîncește ori se întunecă, devine sursă și depozit de grotesc, de ilar tragic, cînd, dimpotrivă, e populat de „cei mari” — de solemnele fracuri negre prezidînd cu gravitate (și opac la problemele crude ale vieții abia încolțind) o ceremonie de înmormîntare; de jiletele profesionale, anchetînd și osîndînd, cu sterp-autoritară lor funcție și cu ticuri maniacale, zvicnetul puber spre cunoaștere și spre frumos. Același spațiu — doar printr-un covor de flori primăvăratice sau de frunze de toamnă, zvirlite, pur și simplu, peste podiumul scenei — dobindește, peste valorile de atmosferă imediat sesizabile, valori metaforice, de o nemăsurată calitate poetică. Și, în acest mediu scenografic, purificat, pînă la ultima limită, de obiecte scenografice, trepidează spectacolul — amara și tumultuos-înso-

rita trezire și chemare a primăverii, trimițînd, prin costumație, la o epocă de stupidă rigiditate pedagogică, dar păstrîndu-se, în azi, prin suavitătea — alertă, ori descumpănită, ori agresivă, ori retractilă, ori îndirjită, ori dezarmată pînă la deznădejde — a eroilor. Interpretii acestora lasă în umbră vagile tente expresioniste, cite nu s-au putut înlături, din sugestiile textului, pentru a se realiza, fiecare în parte, dar, mai ales, în corpore, ca interpretări memorabile.



*Mama* nu pleacă, în montarea de acum, de la marea realizare din 1951, pentru care Helene Weigel a fost sărbătorită, la ultima ei urcare pe scenă (1971), de către muncitorii din Paris-Nanterre, ca purtătoare de drapel a revoluției. Am putea spune că o uită chiar, dacă n-am recunoaște, la interpreta de azi a Pelaghiei Vlasova (Felicitas Ritsch), multe dintre trăsăturile artei (reținută, răspicită, aspru învâluitoare), pînă și ale feței, aparținînd mării sale înaintașe. Spectacolul pornește de la liniile inițial trase de Bertolt Brecht, în 1931. Nu întîmplător. Regizorul Ruth Berghaus a pus *Mama* pentru un public pentru care faptele dramei tîin de istorie, nu de realități nemijlocit trăite. Prin destinația lui, spectacolul se vrea lucrat astfel nu ca să incite, cu faptele de viață ale luptelor revoluționare, memoria unor spectatori născuți și trăind după revoluție, în rezultatele ei, ci pentru a-i iniția (precum Brecht, pe muncitorii anilor '31) în condițiile, în atmosfera, în scopurile și în necesitatea acelor lupte. De aici, apăsarea deliberată pe latura didactică a piesei, pe elementele de relatare (monologul, *song-ul* baladesc, corul vorbit ori cîntat), pe valorile de dezbateră ale poeziei dramei, pe linia ascuțit-contradictorie a creșterii Pelaghiei Vlasova la conștiința politică, revoluționară, într-o continuă opoziție între rațiunea ideologică și rațiunea faptelor de viață cotidiană, pe emoția participării de la distanță, și, ca atare, instructivă, la faptele și evenimentele azi intrate în istorie și pe răscolirea spiritului revoluționar de azi, întărit și îmbogățit de evenimentele și învățăturile trecutului. De aici, renunțarea la diversificarea locurilor în care se petrece acțiunea dramatică; locurile acțiunii sînt suplinite (și dominate) de ambianța acțiunii — o ambianță amintind mereu, obsesiv, că revoluția și convingerea revoluționară s-au născut sub impulsul foamei și al mizeriei, în nevoie, într-un mediu de moloz, de rugină, fără perspectivă, ori cu o perspectivă mereu cenușie, înnoată, fumegîndă, silind, pe alt plan, pe planul cotidianului, la mersul de-a bușilea, la înaintarea tîrșii. Și de data aceasta, dar nu versată ca în *Trezirea primăverii*, ci, dimpotrivă, apăsător și semnificativ aceleași, izbesc, înainte de toate, datele și trimiterile

\* Într-o notă de prin 1954, Brecht afirma: „Teatrul de amatori a dobîndit o nouă menire, și teatrul profesionist, de asemenea. Sînt de părere că s-ar cuveni ca actorii cei mai buni ai teatrelor profesioniste să nu se limiteze a iniția, ci să și joace în echipele de amatori, iar cei mai buni actori ai echipelor de amatori să aibă posibilitatea de a se produce în teatru.”

scenografie (Andreas Reinhardt), culturoase, cu un caracteristic efect rebarbativ. Doar momentele „ieșirii” din dramă — momentele comentariului-baladă, ori ale corului, „lăpădare și de o rafinat amelodică structură (cum numai Hans Eisler putea s-o realizeze, la indicațiile lui Brecht), precum și momentul morții, la demonstrația de 1 Mai, a lui Smilghin (Hans Peter Reinecke), și al purtării lui pe brațe tovarășești (moment statutar, de adâncă chemare la meditație) — opresc, parcă, vremelnice, ca o evaziune din real în posibil, „jocul” acesta dur al ambianței. Joc care învăluie și conferă consistență specifică spiritului de familie al Pelaghiei Vlasova, devenind, etapă cu etapă, spirit revoluționar, de clasă, și pe care Felicitas Ritsch îl încorporează cu o uimitoare știință a gestului și rostirii elocvente, tocmai printr-un anumit refuz al elocinței și, prin această deliberat-precaută economie de mijloace expresive, portretizând nu doar o eroină, ci o întreagă epocă a revoluției — epoca ilegalității —, a vorbirii în șoaptă, prevăzătoare, a atențiilor sporite, a inhibării oricăror porniri spre expansivitate.



Comedia moșierului Puntila și a slugii sale Matti se înfățișează, în spectacolul de azi al ansamblului berlinez, golită, în aparențele ei nemijlocite, de zestrea de semnificații politice și sociale pe care s-au străduit să i-o scoată în relief, în anii imediat următori războiului, mai toate scenele. Problema relațiilor de clasă, a demascării exploatareului se pune, într-o societate în care exploatarea omului de către om a fost abolită și în care moșia a încetat să aparțină moșierului, iar argații să fie la cheremul bunei sau proastei lui dispoziții, ca o problemă de principiu, rezolvată definitiv și, în viață, ca un prilej de amintiri în care trecutul, oricât de dureros, suride, face haz. Aici, în cazul lui Puntila, hazul este enorm, satira trece în burlescă. Puntila, conceput de regizorul Peter Kupke, se păstrează la granițele comediei populare, ale comediei în care poporul își îngăduie să ridă deschis și copios de lumea care îi este străină și pe care o simte structural vrăjmașă. Relația inițială, stăpîn-slugă, crește, în spectacolul lui, spre semnificații și trimiteri noi, în relația mască umană-om. Omul, în comedia lui Puntila, ride, se bucură, rizind, de sănătatea și de integritatea lui umană și face din haz o armă împotriva oricăror forme ale degradării umane, ale inumanului. Sînt puși în paranteză cei a căror condiție de viață nu poate, în nici un fel, să fie întoarsă în comedie: argații care-și vînd puterea de muncă (pe ei înșiși, în fond) la tîrgul de argați, precum caii la iarmaroc; și cei care apar limpede ca victime oropsite ale bunului-plac al stăpînului. Ca și aceștia, și ceilalți, din



Tabloul „Moartea lui Smilghin la demonstrația de 1 Mai”, din spectacolul „Mama” de B. Brecht

categoria oamenilor din popor („logodnicele” lui Puntila, bucătăreasa Laina, camerista Fina, Matti, șoferul), joacă fără mască și sînt așezați pe felurite registre ale voioșiei și batjocurii, destinați să facă haz de mutrele, de faptele, de spusa personajelor „de sus”, acestea, purtînd mască și, toate, în tot ceea ce fac, gîndesc sau spun, serioase, ba chiar grave: solemn, onctuos grave, pline de sine grave, agresive, copilărește speriate, nedumerite, cu gravitate. Toate poartă o anumită mască temperamentală, funcțională, comportamentală, tipologică. Doar Puntila, cu apartenența însă ambivalentă — bețic-trezic, om-nemom — își pune două măști; nu total diferite și nu trecînd abrupt de la una la cealaltă. Fiindcă starea de trezie e la el, mai degrabă, o stare de răgușită și circumspectă mahmureală (o pauză cu toane rele, caracteristice, între două chefuri), iar starea de beție — cu ostentativă bună-dispoziție, caracteristică, nu lipsită de o esențială doză de luciditate — un subterfugiu pentru eludarea sau aminarea degajată a problemelor inconfortabile... Nimeni, din lumea măștilor, nu știe, nu poate să ridă; și, cu cît mai serios își poartă masca, cu atît mai de hazul lumii sînt. Mai ales Puntila. Iar actorul Ekkehard Schall a înțeles, pînă la forme cascadoriene, aparținînd celei mai autentice clownerie de circ, să-și joace măștile, înlăntuind gag după gag și arlechinadă după arlechinadă, îmbogățînd, în inventivitate și în dispoziție acrobatică, modelul oaplinian din care pare a se fi inspirat și pe care, în orice caz, îl sugerează textul. Se ride, astfel, în hohote, la



Ekkehard Schall în Puntila. Sec-  
na trecerii de la beție la trezie

Puntila-Schall ; și risul este irezistibil pen-  
tru că poporul, care, în scenă, ride de el,  
oarecum speriat, este, în fond, însușit, po-  
porul din staluri. Acesta ride și de expresia  
lui, și de interpretarea lui, și de ceea ce  
trece dincolo de interpretare, de „numerele”  
lui, uitând aproape semnificațiile „eroului”.  
Cu acest fel de a fi, Schall umple și domină  
scena, spectacolul, dar nu și temeiurile co-  
mediei, ca atare. Comedia lui Puntila nu se  
poate realiza, întâi, fără Matti, piatra de  
încercare a oricărei înscenări a acestei co-  
medii. Acestuia i se rezervă, parcă, o pondere  
minoră, de replicant și de poantă finală, dar  
prezența lui e simbolică și, în semnificația  
ultimă a comediei, e purtătoarea ei de cu-  
vînt. Matti nu pare să aibă, spre deosebire  
de ceilalți oameni, un registru anume al  
hazului. Fiindcă și hazul lui, răspunzînd  
purtării stăpînului, este în doi peri, un haz  
pe muchie de cuțit — tăios și precaut tot-  
odată. Cînd l-a creionat pe Matti, Brecht l-a  
auzit pe Svejk al lui Hasek. Și — mai puțin  
„naiv”, mai puțin „ca nuca în perete”, mai  
puțin uimit și bucuros de propriile lui  
răspunsuri, decît eroul ceh, dar la fel  
de subtil, Hans Peter Reinecke a știut, cu  
prezența lui masivă, dar nu lipsită de o  
senină și suplă alertețe, să „salveze” comedia  
de dominația clovnescă a lui Schall (ca și de  
a secundantei lui în semnificație. Carmen  
Maja Antoni, care intrupează rolul Evei,  
sintetizînd, într-o esență ilariantă, trăsăturile  
de caracter ale tatălui ei), să readucă în  
prim-plan problemele umane și umanitatea,  
în slujba și spre desfătarea căreia comedia  
a fost scrisă și jucată.

În al doilea rînd, comedia acestor „măști”  
nu se poate juca fără a se mișca în contra-  
timp (dar, tocmai de aceea, revelator) cu

ambianța ei, nici aceasta — cum nici omul  
din popor — purtătoare de mască, natura  
neputînd fi decît cum este, naturală. Fiindcă,  
alături de chemarea umană pe care o pro-  
pune, burlesca lui Puntila este și un cîntec  
adus naturii Finlandei (dar nu numai a ei),  
frumuseților și bogățiilor acestei naturi. Na-  
tura se ridică și ea — maiestuoasă, susurînd  
de ape, „mirosind a mure și mesteceni” —  
cu aparenta ei nepăsare, împotriva unei stă-  
pîniri (și exploatări) inumane și dezumani-  
zante. E, poate, un efect dintre cele mai  
nobil-artistice, efectul de contrast realizat în  
acest spectacol între actul imens, clovnesc, al  
lui Schall și dulcele, caldul și calmul pastel  
care străjuiește, scenografic (Johanna Kie-  
ling), natura împrejmuitoare a moșiei, a  
isprăvilor și a felului de viață ale lui Pun-  
tila ; un efect nu lipsit, nici el (distanțare !),  
de urmele umorului.



S-ar fi cuvenit să întîrziem mai mult  
asupra locului pe care-l ocupă și-l joacă, în  
spectacolele de la Berliner Ensemble, arta  
scenografică. Dar nu aici, în spațiul unor  
fugare însemnări de impresii, am fi putut-o  
face... Cum n-am putut-o face nici în ce pri-  
vește arta regizorală și, mai puțin, arta  
actorilor de la Berliner Ensemble. Toate  
acestea ar ține de un capitol aparte, într-un  
studiu care s-ar numi, eventual, parafrază-  
nd-l pe Iorga, *Brecht după Brecht*. Capitol  
în care Berliner Ensemble și-ar găsi, cu  
generația lui actuală de slujitori, omagiul  
pe care încercăm să i-l aducem, și cu pri-  
lejul turneului său bucareștean, aici.

Florin Tornea

# CRONICA DRAMATICĂ

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ

TEATRUL GIULEȘTI

**ZAMOLXE**

de Lucian Blaga

Data premierei : 16 decembrie 1976.

Regia : DINU CERNESCU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Muzica : IOSIF HERȚEA. Mișcarea scenică : ADINA CEZAR și SERGIU ANTON.

Distribuția : GELU NIȚU (Zamolxe); CORADO NEGREANU (Magul); ION VILCU (Vrăjitorul); CONSTANTIN COJOCARU (Ciobanul); IRINA MAZANITIS (Zemora); ION PAVLESCU (Cioplitorul); JORJ VOICU (Ghebosul). În alte roluri: MUGUR ARVUNESCU, OLGA BUCĂȚARU, ȘERBAN CELEA, ILEANA CERNAT, ION CHIȚOIU, ANA CICLOVAN, MIRCEA N. CRETU, GEO COSTINIU, MIRCEA CRUCEANU, ATENA DEMETRIAD, SERGIU DEMETRIAD, MIRCEA DUMITRU, CORNELIU DUMITRAȘ, SABIN FĂGĂRAȘANU, DORINA LAZAR, VICTOR MAVRODINEANU, TATIANA OLIER, SEBASTIAN RADOVICI, MIHAIL STAN, RADU GH. ZAHARIA.

*Zamolxe*, poemul dramatic pe care autorul l-a subintitulat „mister păgîn”, dezvoltă elogiul vitalismului în ample armonii dialogale. Departe de a fi o dramă istorică, prima piesă

a lui Lucian Blaga transpune în imagistica jocului scenic viziunea despre lume a unui poet însetat de „dezvărginare” și pentru care viața „murmură... ca un izvor năvalnic într-o peșteră răsunătoare”. Pe de altă parte, elementele peisajului traco-dacic, geologice și antropologice, sînt absorbite, cu necesitate, într-o operă dominată de bucuria comunicării dintre om și natură. Răspunzînd nevoii de obiectivare a tumultului liric din volumul de debut („Poemele luminii” — 1919), Blaga își construiește, firesc, doi ani mai tîrziu, cea dintîi dramă a entuziasmului cosmic, în decorul „spațiului mioritic” și în lumina vremilor de obîrșio a unei „matrice stilistice” autohtone. Nu o singură dată, și nu numai în eseistica sa filosofică, Blaga avea să sublinieze relația profundă dintre avîntul cunoașterii și factorul mediator al spiritualității naționale, ca în memorabila „Biografie” din volumul „Lauda somnului” :

„Închis în cercul aceleleași vetre  
fac schimb de taine cu strămoșii,  
norodul spălat de apă subț pietre.”

Povestea dramatică a lui Zamolxe, profetul unei religii care înlătură zeii în favoarea cultului panteistic al misterelor vieții, este tratată în mod parabolic. Gonit mai întîi de oameni și retras în munți, unde a văzut „ce-i cheag în haos și ce-i simbură în fruct”, eroul, sătul de visare, se reîntoarce în „pătimile” oamenilor, se decide să reîntre în climatul trăirilor febrile care unifică omul cu marea natură. Încercarea Magului, apărător al vechii religii, de a-l anihila pe Zamolxe-omul, trecîndu-l în galeria zeilor inerți, are un succes efemer. Ucis în clipa cînd își dărima propria statuie, Zamolxe comunică oamenilor entuziasmul unei credințe fără idoli. Jertfa acestui profet ardent redă strălucire „visului

inalt" de contempla a „furtunilor de lumină” pe care le dezlanțuie marele Orb, simbol al veșnicei renașteri a lumii din resursele ei adânci, ineputabile.

Cum s-a mai observat, nici Zamolxe, ca purtător al programului filosofic blagian, și nici Magul, ca adversar al acestuia, nu aparțin epocii getice, deși sînt proiectați, cu justificare artistică, pe fundalul acelei „protoistorii”. Cei doi termeni principali ai conflictului de viziuni (zămislîți în linia „ideilor-forțe” ale teatrului expresionist, pe care Blaga le elogia prin 1925) se distanțează mai ales în plan spiritual. Deși — în textul lui Blaga — Magul aparține, ca și Zamolxe, poporului dac, el înțelege mai puțin Firea acestuia decît Cioplitorul grec, pătrunzător reprezentant al umanismului elin. Deosebit, prin natura sa echilibrată, de „păduratecii” în mijlocul cărora lucrează, Cioplitorul descifrează admirativ exuberanța nestăvilită a unui neam care „nu trăiește, ci se trăiește”.

Tocmai spectacolul exploziv al acestei ardențe existențiale face farmecul piesei *Zamolxe*. Simburele mitic al poemului se dezvoltă prin versul teatral, într-o îmbinare inspirată a cuvîntului cu proiecția vizuală. În prima parte a dramei, monologurile „din munte” ale lui Zamolxe alternează cu dialogurile pasionale ale grupurilor de oameni din vale. Pe măsură ce eroiul însingurat simte chemarea semenilor, frămîntarea celor care-l așteaptă crește și limbajul lor devine efervescent. Scena culesului viilor (tablou al germinației biruitoare), care deschide actul al II-lea, culminează cu jocul bacantelor, joc întreținut de extazul elipei în care moartea este covîrșită de viață. Momentul de vîrf al actului urmărește il constituie întîlnirea dintre Zemora, „fecioara proaspătă ca diminețile de toamnă”, și Zamolxe, smuls din meditația singuratică și decis „să ia în spate soarele și să-l coboare în văi”.

Scenă după scenă, chiotul dionisiac cucereste teren, sfîrșind prin a înlătura opreliștile pe care idolatrii le ridică între om și pulsația nezăgăzuită a naturii.

Ca și celelalte opere, lirice sau dramatice, ale lui Blaga, poemul teatral *Zamolxe*, conceput în perspectiva unei înțelegeri spiritualiste a lumii, nu poate fi despărțit de respingerea drumului raționalist al cunoașterii. Poet vitalist de o forță impresionantă, autorul „Poemelor luminii”, a opus procesului degradării vieții sufletești (proces adînc resimțit de generația ieșită din tranșeele primului război mondial) varianta — deficitentă în planul gîndirii și acțiunii sociale — a exaltării trăirilor „autentice”, într-un sens — după cum se știe — descins din nelișițiile „filosofiei vieții”.

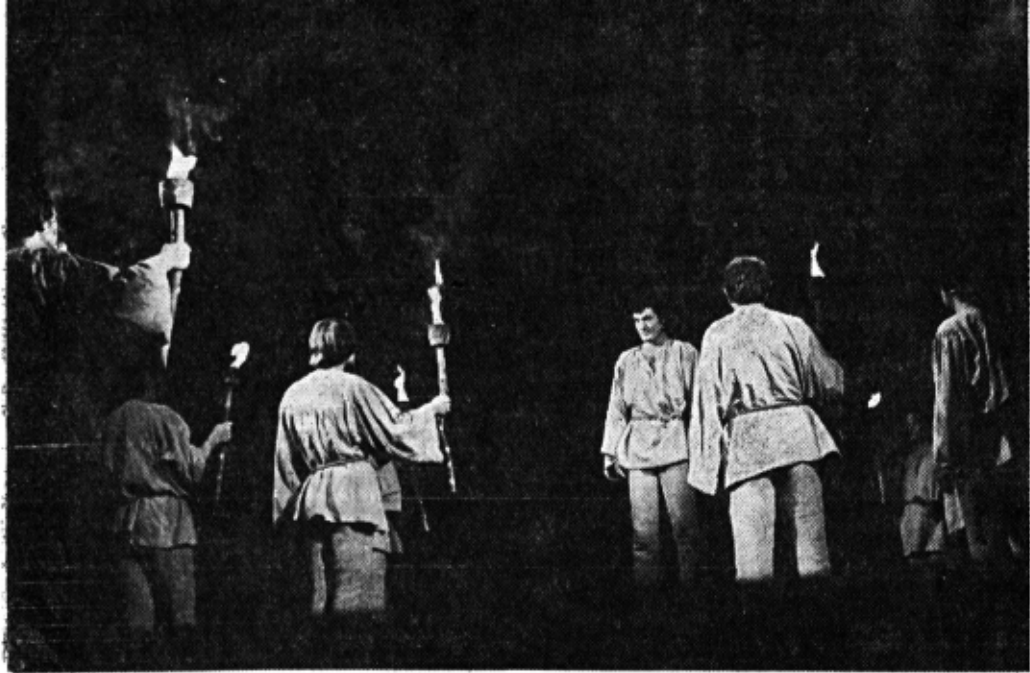
Dar puritatea interioară a glasului poetic, ca și amploarea umanistă a cîntecului, asigură vocației creatoare a lui Blaga neobișnuite posibilități de afirmare. *Zamolxe* se situează printre cele mai luminoase pagini ale acestui

mare scriitor. O luminozitate care, deși nu ținește din optimismul militantismului social, n-are nimic de-a face nici cu idilismul conciliant față de antiumanismul burgheziei. Însotită de absolut, drama *Zamolxe* este un poem solar, o „anecdotală cosmică”, care cuprinde, în substanța ei, credința în disponibilitățile morale ale omului.

Înserierea oricăreia dintre dramele lui Lucian Blaga în repertoriul unui teatru contemporan pune din nou chestiunea *teatralității* acestor creații și, prin extindere, a viabilității „teatrului poetic”, în general. Încă o dată, se cuvine să amintim că prejudecata „teatrului de acțiune” a fost de mult abandonată în literatura dramatică modernă. Există un *dinamism al dialogului* de înaltă expresivitate și o forță de comunicare vizuală a acestuia, care înlocuiesc tehnica (de altfel ori exterioară) a „loviturilor de teatru”. În ceea ce-l privește pe Blaga, și în mod special drama sa *Zamolxe*, experiența inovatoare a expresionismului a jucat un rol covîrșitor. Cucerit, după cum singur o mărturisea, de o modalitate dramatică atrasă de „deznodămîntul vizionar”, autorul „misterului păgîn” privea cu încintare dramele în care „inițiativa e totdeauna în mîna autorului și înseși personajele sunt de multe ori numai acest singur «eu multiplicat»”. Această viziune lirică a teatrului capătă obiectivitate prin depășirea detaliului și prin ridicarea experienței individuale la esențial, la granițele genericeului.

În *Zamolxe*, personajele nu se constituie ca individualități distincte, dar ocupă poziții clar reliefate în jocul magic al ideilor în acțiune. Autorul creează o tensiune dramatică subterană, cu izbucniri în acțiunea vizibilă, tensiune sprijinită pe o orchestrație care leagă imaginile vizuale cu dinamica interioară a dialogului.

Este, desigur, îmbucurător că Teatrul Giulești și-a asumat sarcina unei noi versiuni scenice a unei piese de Blaga. Nu ne putem îndoi că Dinu Cernescu, regizorul spectacolului, a înțeles că teatralitatea textului trebuie dezbăluită odată cu forța cuvîntului poetic și în nici un caz prin contrazicerea poematismului dramei. Într-o scurtă declarație tipărită în programul de sală, directorul de scenă comunică spectatorilor că s-a condus în munca sa după „legile poeziei sau mai exact ale poemului vizual” și că „drumul spectacolului” s-a realizat prin „asociații sonore, suprapuneri de metafore, trecerea continuă din real în idee”. Într-adevăr, privită în ansamblu, recenta montare cu *Zamolxe* impresionează prin construcția sa de coral dramatic, în care sonoritatea modulată a textului pare a fi degajată organic de mișcarea grupului de actori-recitatori, în ritmul unui ceremonial pătruns de însemnătatea fiecărui gest. Grupul de coreuți, cu care Dinu Cernescu a lucrat atent și minuțios, izbuteste să comunice sălii frumusețea versului blagian. Merită să detașăm, dintre acești interpreți



Scenă din „Zamolxe“. În mijloc, Gelu Nițu

care reliefează „colectivismul spiritual“ al partiturii dramatice, pe Corneliu Dumitraș, Sebastian Radovici, Sabin Făgărășanu, Mihail Stan. Nu putem reproșa nimic nici grupului feminin al ansamblului, dar — din păcate — regia a redus excesiv rolul „bacantelor“, restrângând, astfel, dimensiunea dionisiacă a jocului și văduvind spectacolul de câteva scene de o înaltă valoare poetică.

În privința raportului dintre text și spectacol, ar mai fi necesare câteva observații. Este cu totul legitimă tendința regiei de a realiza în varianta scenică unele reduții și chiar, atunci când o cere buna conturare teatrală a valorilor poemului, de a proceda la unele intervertiri în succesiunea scenelor. Ni se pare, în orice caz, validată artistic ideea alcătuirii — din elemente aparținând textului — a unui prolog în care spectatorul „vede“ momentul izgonirii inițiale a lui Zamolxe de către oameni. Este mai greu de înțeles ce l-a îndemnat pe regizor să sărească două dintre *principalele* roluri ale piesei: cel al Zemorei (personaj luminos, adică semnificativ) și cel al Cioplitorului, pe care Blaga l-a creat ca interlocutor esențial în dialogul dintre două „culturi“: mentalitatea clasicismului atic față cu naturismul dacic. Aplaudăm ideea regizorală a introducerii, în marginea dialogului, a îmbrățișării simbolice care-i unește — pentru o clipă — pe Za-

molxe cu Zemora, dar ne apar inacceptabile modificările unor replici (în convorbirea dintre Mag și Cioplitor, dar și în alte scene); nu mai puțin, introducerea unor fraze care nu-i aparțin lui Blaga, cu consecințe asupra finalului piesei. Asupra acestor intervenții, de care piesa unui mare poet nu simte, în nici un caz, nevoia, directorul de scenă trebuie să mediteze cu responsabilitatea profesională care-l caracterizează.

Lucrul regizorului cu actorii, concentrat pe sudura mișcărilor de ansamblu, n-a neglijat *spunerea* semnificativă a versurilor. Respectând, fiecare, linia distinctivă a rolului său, doi dintre interpreți impresionează în mod deosebit: Ion Pavlescu (Cioplitorul), sobru și elegiac, Constantin Cojocaru (Ciobanul), exteriorizând stilizat demonismul dureros al personajului. S-au apropiat considerabil (dar nu fără unele simplificări) de sarcinile lor Corado Negreanu (Magul) și Ion Vilcu (Vrăjitorul). Din păcate, rolul lui Zamolxe a fost încredințat unui actor (Gelu Nițu) încă nepregătit pentru o partitură atât de complexă. Juvenilitatea sa liniară n-a permis nuanțarea principalelor monologuri ale piesei, acționând pozitiv numai în câteva dintre ciocnirile de un dramatism vizibil. Irina Mazanitis, deservită și de masiva reducere a textului din piesă rezervat Zemorei, a trecut prin scenă fără a ne atrage atenția.

Poemul lui Lucian Blaga trece rampa, se face auzit și emoționează publicul, datorită — în primul rând — virtuților ansamblului coral, care conduce linia spectacolului și captează interesul sălii. Excelentele prelucrări muzicale (compozitor, Iosif Hertea) pătrund adânc în desfășurarea scenică a poemului, subliniind concepția regizorală, care a acordat o maximă importanță raporturilor operei lui Blaga cu creația populară anonimă. Efortul stilizator al scenografiei lui Mihai Mădescu, cu soluții simple, dar ingenioase, se caracterizează, de asemenea, prin căutarea sensibilă a filiațiilor folclorice, proprii unuia dintre textele fundamentale ale dramaturgiei românești.

V. Mîndra

# REDUTA

de M. R. Iacoban

## ■ TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

Data premierei: 10 decembrie 1976.  
Regia: SANDA MANU. Decorurile:  
PAUL BORTNOVSCHI. Costumele:  
GEORGE DOROȘENCO. Ilustrația mu-  
zică: GEORGE RODI-FOCA.

Distribuția: TEOFIL VĂLCU (Corio-  
lan Ionescu); DIONISIE VITCU (Șer-  
ban, „primarul” Plevnei); SILVIA  
POPA (Ela-Eleonora Nica); CONSTAN-  
TIN POPA (Anghel Sireacu); ADRIAN  
TUCA (Vasile Vasile); GHEORGHE  
MARINCA (State Zamfir); SERGIU  
TUDOSE (Emil Copilu); FLORIN  
MIRCEA (Domipian Ciuchete).

Noua scriere dramatică a lui Mircea Radu Iacoban este inspirată din evenimentele și de eroii marelui Război pentru Independență din 1877. Nu e, totuși, propriu-zis, ceea ce s-ar numi o piesă de evocare istorică, deși cîțiva dintre eroii dramei au fost și eroi pe cîmpul de luptă și trimit, prin biografia și destinul lor — și prin acțiunile lor dramatice — la istoricele lor fapte de arme. Mircea Radu Iacoban se ferește de imagini de Epinal sau de reconstituiri vișoroase, de scene și figuri cu rezonanță demonstrativ-patetică. (Face oarecum excepție tabloul-prolog, deosebit și stilistic de drama în sine.) Autorul dezbate, ca să zic așa, pe marginea evenimentului, nu

evenimentul, ca atare. Problema și conflictul *Redutei* se deplasează din zonele epopeii pentru a privi, a înfățișa și comenta — cu indignare, dar și cu o doză bună de umor reparator — modul cum epopeea a putut fi exploatată, pînă la înjosire și mutilare, de beneficiarii ei imediați, de politicienii, pescuitori în ape tulburi, ai regimului instaurat îndată după eucerirea Independenței. Mircea Radu Iacoban nu se pretinde, ca artist al condeiului, un istorician (cu toate că lucrarea lui este, pînă în adîncuri, rod al unor scormoniri în documentele vremii); el e, mai degrabă, un cercetător și un analist al modului cum istoria pătrunde în conștiințe, al relațiilor etice dintre om și istorie. Din acest unghi de vedere, *Reduta* denunță felul cum, sub presiuni politicianiste, adevărul istoric a putut fi, de-a lungul vremii, mistificat (în legătură cu actele de eroism ale personajelor principale din piesă) și cit de greu, pînă la tragic și ridicol, a putut fi, sub semnul intereselor politicienesci ale trecutului, efortul — pînă la urmă zadarnic — de a rupe vîlul mistificării și de a repune adevărul istoric în drepturile lui. Într-o privință — subtextual și pretextual —, act reparator față de viață, față și faptele nefericitului Candiano-Popescu, rămase pînă azi mult și pe nedrept caricate în memoria noastră, drama *Redutei* este, în esență, o pledoarie pentru adevăr, pentru reabilitarea celor căzuți victimă mistificării.

Ferită de ispitele frescei, închizîndu-și dezbaterea în cadrele unor ciocniri de atitudini, de idei și de caractere, cu parcimonie selectate, pentru a lumina, totuși, datele și culoarea socială a vremii, noua lucrare a lui Iacoban s-a bucurat de subtil-nuanțată artă regizorală a Sandei Manu, de caligrafia prestigioasă a desenului scenografic al lui Paul Bortnovschi (întregit de inspirată linie a costumelor, reconstituite de George Dorosenco) și de un mînușchi nu mai puțin prestigios de interpret ai Naționalului ieșean. Planul desfășurării dramatice e înclinat în jos și duce spre prăbușirea eroilor. Doar printr-un efect de compensație, produs de virtutea purificatoare a perspectivelor din care privim astăzi trecutul, drama se încheie, totuși, apoteotic. Sub raportul efectelor imediate, însă, un asemenea plan de desfășurare e riscant și de natură să ducă la slăbirea nodurilor tensionale, dacă nu chiar la destrămarea lor. Și, neîndoiros, marea calitate a regiei Sandei Manu — dincolo de valorile de amănunt — ce-i sînt proprii — constă în impulsul suitor (prin marcarea semnificațiilor) dat cursului coborîtor și destrămător de tensiune al acțiunii dramatice. Teofil Vălcu, interpretul eroului (Coriolan Ionescu), a „coborît”, la rîndu-i (totuși, înălțîndu-se), de la siguranța de sine la uimire, nedumerire, la minie și îndărătnicie, pînă la conștiința chinuită a neputinței, însoțită, însă, pînă în ultima clipă, de neînduplecare, în lupta cu mineiuna, cu propagatoriile ei, cu batjocura adversarilor politici, cu pierderea încrederii prietenilor, cu izolarea lui de lume, cu abandonarea lui

de către lume, apoi, cu propriile lui slăbiciuni, cu boala și cu vârsta... Forța interioară, de variate accente, a unei îndrjiri crescînde, pe măsură ce era mai puternic, mai implacabil întîmpinată și apoi încercuită de vrăjmășie, i-a înarmat și luminat acest dificil joc, în contratimp, al rolului. Ceilalți protagoniști sînt destinați unor mai docile traiectorii dramatice; ei au evoluat subliniind, cu prezența și culoarea lor umană, climatul tragic și trist-comic în care se frînge și se stinge eroul. Dionisie Vitcu a fost un „primar” de circumstanță al Plevnei, umbra pitorească, de bun-simț și de resemnată înțelepciune populară, a lui Coriolan; Adrian Tuca a fost, în soldatul erou Vasile Vasile, o efigie a simplității demne, a eroismului fără zorzoane, uimit și neîncercător în ele. Opuși lor, Sergiu Tudose (în Emil Copilu) și Florin Mircea (în Domițian Ciuchete) au înfățișat oameni ai culiselor politicianiste și ai presei, unși cu toate alifiile intrigii, bîntuiți de toate interesele meschine, dedați la impostură arogantă ori la insinuare nevrednică, și au aruncat o violentă pată de culoare asupra climatului abject în care se complăceau. Liant aparent al celor două lumi — a cinstei și a mistificării — Silvia Popa, în rolul Eleonorei Nica, a străbătut drama, firav dezarmată și derutată, îndurerată de slăbiciunile și pripele eroinei ce încarnează, fermă, însă, dar nu și părăsind linia unei permanente gingășii personale, în decizia finală de a continua lupta pentru „recucerirea Redutei”...

Un spectacol de netăgăduit bune însușiri, cu care Teatrul Național din Iași marchează startul lucrărilor închinat mariei aniversări, din acest an, a Centenarului Independenței.

**Florin Tornea**

## ■ TEATRUL DRAMATIC „BACOVIA” DIN BACĂU

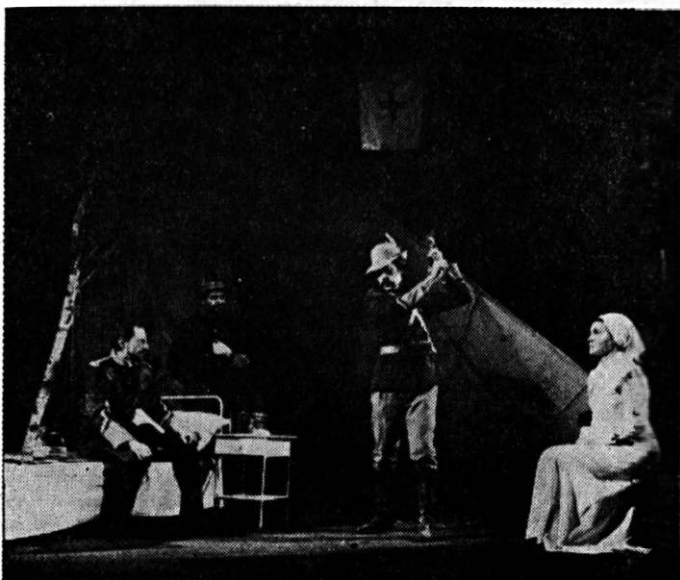
Data premierei: 4 decembrie 1976.

Regia: GHEORGHE JORA. Scenografia: MIHAI TOFAN.

Distribuția: STELIAN PREDA (Aureliu Ionescu); CONSTANTIN COȘA (Șerban); ANCA ALECSANDRA (Eleonora Nica); MIHAI DRAGOI (Anghel Sireacu); GEORGE SERBINA (Vasile Vasile); LIVIUS RUS (State Zamfir); LIVIU MANOLIU (Emil Copilu); DORU ATANASIU (Domițian Ciuchete).

Cea dintîi versiune scenică a *Redutei* lui M. R. Iacoban, cea de pe scena Teatrului din Bacău, a confirmat, printr-un spectacol încărcat de sensuri, virtuțile piesei: potențialul ei sugestiv, rostul ei social activ, mobilizator.

Închinată eroismului și jertfelor române de la Grivița, *Reduta* reprezintă, în esență, ceea ce, atât de precis, de limpede și de lapidar spune autorul ei: „teribilul destin al contradictoriului Candiano-Popescu, pus de soartă să recucerească, după decenii, o redută do mult luată”. Lucrarea este riposta contemporană, cu valoare nu numai documentară, dar și dramatică, ripostă autentică, vibrantă și convingătoare, dată de M. R. Iacoban, spirit îndrăzneț și proteic, tuturor celor ce încearcă să denigreze și să falsifice adevărul, realitatea,



Mihai Drăgoi, Stelian Preda, George Serbina și Anca Alecsandra în „Reduta” de M. R. Iacoban

istoria. Acuitatea polemicii impune, în limitele cadrului și ale întâmplărilor piesei, mărturia unei conștiințe treze. Ea se constituie într-un avertisment tulburător, într-un îndemn patetic la înțelegerea dialecticii vieții și istoriei.

Realizat de Gh. Iora, în scenografia simplă și funcțională a lui Mihai Tofan, spectacolul băcăoan a urmărit să releve, cu sobrietate, într-o desfășurare cursivă, realistă, a acțiunii, cu remarcabilă sinceritate, motivul libertății și al independenței patriei, al fidelității față de idealul național; motivul trădării și al nedreptății, al revoltei și al solidarității, al decepției și al deznădejdiei, al însingurării și al eșuării; motivul speranței într-o lume mai dreaptă și mai bună.

Semnificațiile acțiunii, dincolo de datele conflictului, montarea băcăoană le-a desenat cu acuratețe și cu patos reținut. Se realizează, astfel, o legătură spontană între scenă și public, legătură întemeiată pe autenticitatea atmosferei și a personajelor, a relațiilor dintre ele. Angajate ferm și tensionat în afirmarea sentimentului patriotic, personajele evoluează în dramă și nu-și pierd din ardență și vigoare, nici în situațiile tragi-comice, generate de jocul abil-veros al politicienilor corupți. Am în vedere, mai ales, pe cei doi combatanți, soldatul Vasile Vasile și ordonanța Șerban. Chemați să-și dea viața și sîngele pentru țară, acești doi reprezentanți ai poporului ajung să fie negați și batjocoriți. Interpretarea viguroasă, impregnată de dramatism, dată de George Șerbina lui Vasile Vasile (pretextul în jurul căruia se încheagă toate firele dramaticului destin al ofițerului Aurelian Ionescu), a reușit să ridice personajul la valoare de simbol. O compoziție adevărată și foarte teatrală realizează și Constantin Cosa, în Șerban, așa-zisul „primar” al Plevnei. El dă viață chipului mucalit și pitoresc al personajului, uzdind de umor blajin, de ironie, de dirzenie, de sensibilitate, spre a-și dovedi pasionată credință față de cauza dreptății, hotărîrea de a o sluji, cu neștirbit devotament, pînă la capăt. Dificilul rol al eroului Aurelian Ionescu este interpretat de Stelian Preda. Actorul a subliniat cu inteligență, cu finețe și cu măsură ambele ipostaze ale personajului: și cea a dirzeniciei, a bărbăției patriotice, și cea a slăbiciunii ridicele. În singurul rol feminin al piesei, Anca Alecsandra joacă, pe cît de simplu și amuzant, prima ipostază, a tinerei timide și răsăfătate, dar curajoase, pe atît de sensibil și dramatic, scenele maturizării și ale bătrîneții. Interpreta evidențiază voința eroinei de a-și răscumpăra greșeala și dorința ei de a încerca, așa caraghioasă și neputincioasă, cu candori de copil, să mai fie, totuși, de folos, continuînd, alături de credincioasa ordonanță, lupta cu adversarii iubitului ei, nedreptățit. Chipul unuia dintre acești adversari, Emil Copilu, ofițerul arogant și găunos, lipsit de

scrupule, a fost înfățișat cu personalitate, expresiv și incisiv, de către Liviu Manoliu. Dan Atanasiu l-a prezentat volubil, cu umor comunicativ, pe gazetarul corupt și arivist Domitian Ciuchete. Mihai Drăgoi și Livius Rus au sprijinit reprezentarea băcăoană prin participarea lor utilă, contribuînd la sublinierea forței morale a piesei și a spectacolului.

Valeria Ducea

## TEATRUL „A. DAVILA” DIN PITEȘTI

# MOARTEA LUI VLAD ȚEPEȘ

de Dan Tărchilă

Data premierei: 14 noiembrie 1976.

Regia: MIHAI RADOSLAVESCU.

Decorurile: VITTORIO HOLTIER.

Costumele: GEORGETA CARRA.

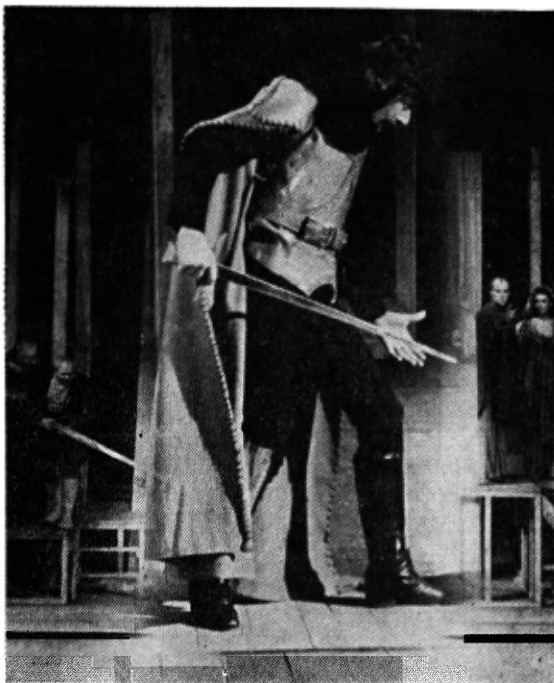
Distribuția: ION ROXIN (Vlad); ION FOCSA (Berivoi); ADRIAN VIȘAN (Urmes); FLORIN PRETORIAN (Ursu); DUMITRU IVAN (Cocora); ILEANA FOCSA (Baba); CARMEN ROXIN (Voica); ANGELA RADOSLAVESCU (Drusa); AUREL DUMINICĂ (Datco); PETRE TANASIEVICI (Călugărul); CORNEL POENARU (Ștefan cel Mare); EUGEN UNGUREANU (Matias Corvin); JULIETA SZÖNYI (Printesa); DEM. NICULESCU (Prelatul); SORIN ZAVULOVICI (Giskra); PETRE DUMITRESCU (Locotenentul); PETRE DINULIU (Selim); DUMITRU DRĂGAN (Hamza Pașa); CONSTANTIN STAVRIL (Cătavolinos); DUMITRU DIMITRIE (Călaul).

Începe, într-adevăr, să se limpezească istoria vieții, domniei, morții lui Vlad Țepeș. Cinci secole — de cînd a sfîrșit, uies. — istoria s-a împletit cu legenda, făurindu-i acestui

om de excepție, acestui principe, demn rival al strălucitului Mahomed al II-lea, imaginea, departe de adevăr, a unui despot setos de sînge, crud, dement, posedat de diavol. Bizantinii Laonic Chalcocondil și Ducas, maghiarul Antonius Bonfinius, dar și povestirile germane, și cronică austriacului Thomas Ebendorfer, și atîtea altele care au circulat în veacuri, de pe întinsul Rusiei și pînă în America, au deformat chipul și faptele acestui vrednic principe, apărător de țară și drept cîrmuitor. Vin, să repare lucrurile și să le așeze la locul cuvenit, scrieri noi, bazate pe cercetarea bogatelor izvoare documentare, multe cu caracter științific, altele cu caracter literar, cîteva piese. În ultimii ani, aa scris pentru scenă, despre Vlad zis Țepeș, Mircea Dele-Lerian, Paul Cornel Chitic, Mircea Bradu, Dan Tărchilă. Încercări... încercări... toate cu merite, nici una împlinită, capodopera dramatică despre Vlad se lasă încă așteptată.

Dan Tărchilă a mai cutezat un pas. E încă greu să desprinzi imaginea lui Vlad de țepă, de țepe, legendele se destramă anevoios, deși în țepă trăgea pe hoți și trădători și vărul său, Ștefan cel Mare, deși cu țepa pedepseau, la vremea aceea (și mult după aceea), destui principii și regi ai Europei. Dar încă un pas a fost făcut. Mai puține țepi, o mai atentă scrutare a documentelor vremii, un mai decis contur al portretului acestei personalități complexe. Din piesa-portret a lui Dan Tărchilă (harnic dramaturg, neolosit căutător de inspirație în istorie) aflăm un Vlad viteaz, iubitor de dreptate, luptător pentru ființa națională, doritor de pace, neînduplecat cu vrăjmașii. Părți din viața și, apoi, moartea lui Vlad ne sînt înfățișate cu respect pentru adevărul istoric, dar nu ca o strictă reconstituire scenică, de unde și unele abateri pe teritoriul ficțiunii; scenele sînt scrise cu o bună știință a legilor speciei, limba e firească, fără barbarisme izbitoare, dar și fără arhaisme forțate. Vlad e inteligent, cu mintea ascuțită, cumpănit în hotărârile sale, încrezător în oameni, deci iubitor de oameni, mîhnit cînd trebuie să pedepsească cu moartea, dar drept în hotărârile lui de judecată. Dan Tărchilă oferă o sugestie a conjuncturii istorice în care trăiește, luptă și moare acest brav principe al unei țări mici, aflată la răspîntia unor mari puteri încețate în bătălii. Chipuri anonime de boieri, doamne, călugări și oșteni, dar și figuri intrate în istorie, ca Ștefan cel Mare, Matias Corvin, Hamza Pașa, Catavulinos, revîie sub pana lui Dan Tărchilă, într-o galerie colorată și vie, dominate însă de Vlad Țepeș, a cărui vrednicie este meru subliniată.

Regizorul Mihai Radoslavescu a realizat un spectacol curgător, echilibrat, cu înțelesuri limpezi, lipsit de artificii, străbătut de patos; Vittorio Gollner înalță un decor elegant, fără ostentație, cu mare putere de sugestie, creator de atmosferă, un decor suplu, cum cerea arhitectura textului. Conduși bine de regizor, au interpretat roluri care nu sînt toate foarte generoase, actorii de frunte ai teatrului pite-

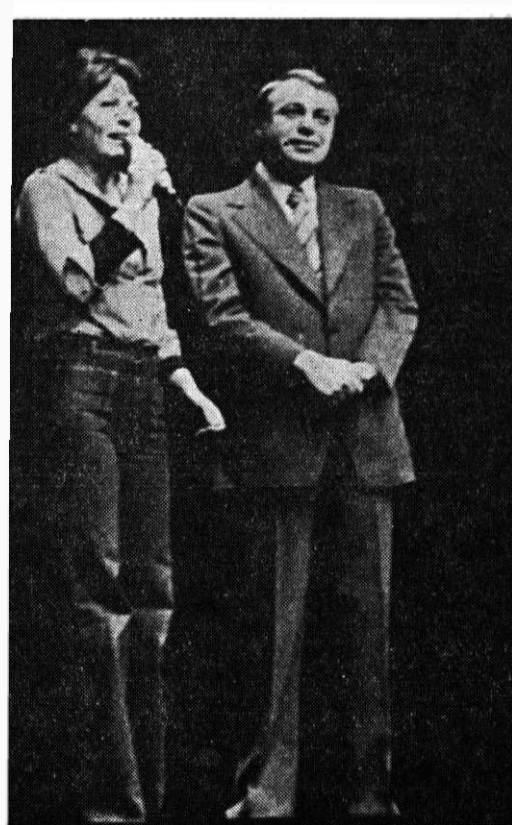


Ion Roxin (Vlad Țepeș)

tean : Ion Focșa — un boier versatil, Adrian Vișan — un boier credincios, Ileana Focșa — o interesantă compoziție, Carmen Roxin și Julieta Szönyi — grațioase doamne, Angela Radoslavescu — o apariție de un tulburător tragism, Cornel Poenaru — Ștefan cel Mare, tînăr și luminos, Eugen Ungureanu — Matias Corvin, elegant și rece, Dem. Niculescu — un prelat ca o veșnică amenințare. Vlad a fost înfățișat de Ion Roxin — mult semănînd cu portretele știute ale principelui, tumultuos, vajnic, tăios, răspicat, dar, din păcate, cu o vorbire bolovănoasă, gîfîitoare, cîntată, ca un actor de pe vremuri.

Virgil Munteanu





Gina Patrichi și Octavian Cotescu

## INTERVIU

### de Ecaterina Oproiu

Mă întreb dacă și cât îi plac Ecaterinei Oproiu aplauzele? Și vorbele de laudă, rostite sau scrise? Și complimentele, ei, da, complimentele? Fiindcă mă simt îndemnat, ea fost student al dumneaei (doar un semestru!), ca mai tânăr și mai modest confrate (în ale gazetăriei, firește!) și ca neostoit admirator, să-mi mărturisesc prețuirea nemărginită pentru două din multele dumisale calități: inteligența și îndărătnicia. Inteligența cu care, dintre idei, o alege pe cea mai prețioasă, o înșfacă, o desface, o dezgolește; și îndărătnicia cu care o urmărește, peste ani, până o supune, o propune și o impune. Iată, ideea privitoare la condiția omului de genul feminin, ideea emancipării definitive și totale a femeii, de cât amar de vreme o scoate din raftul dosarelor închise și o flutură ca pe un steag de luptă scump, în ciuda surisurilor masculin-analițioase ale confrăților. De ce, ne simțim tentați să întrebăm, de ce atîta

televatură în jurul unei chestiuni care s-a rezolvat prin legile fundamentale ale țării și pe care epoca noastră nu o consideră altfel decît anacronică? De ce, din nou, despre condiția femeii, cînd femeia, ca om al societății noastre socialiste, nu e prin nimic prejudiciată în raport cu bărbatul, așa cum drept grăiește litera Legii? Drepturile femeii sînt azi drepturile omului dobîndite prin revoluție, sînt drepturile cetățeanului societății socialiste. Atunci, cu cine polemizează Ecaterina Oproiu, cu cine se bate ea, cu societatea, cu noi toți? Nu, categoric nu, ea poartă bătălia, o lungă și grea bătălie, cu mine, cu tine, cu el și cu ea, mai ales cu ea, cu femeia care crede că dreptul ei, odată consfințit prin lege, este și împlinit. Nu e totuna. Toate femeile au drepturi egale, dar nu toate știu să le folosească și, mai ales, nu toate vor să le folosească, așa precum toți avem dreptul să muncim, dar nu toți muncim, așa precum toți avem dreptul să gîndim înaripat, dar nu toți gîndim, așa precum toți avem dreptul să visăm, dar nu toți visăm. Doar aparența face din Ecaterina Oproiu un port-drapel al feminismului, în fond, ea luptă pentru emancipare, în înțelesul adînc, de formare, de evoluție superioară a conștiinței socialiste a omului societății noastre. Interviuurile ei, citite cu lăcomie în „Contemporanul”, recitate cu voluptate în volum, iată-le pregătite pentru scenă (prin piesa publicată de noi), iată-le urcate pe scenă (ce zic eu? pe scene!). interviuurile ei sînt polemici cu prejudecata, cu renunțarea, cu resemnarea, cu lenea, cu tot ce ține în loc ființa noastră de la emancipare. Reportera (cea din interviuri, nu cea dintre interviuri) e ofensivă, agresivă, chiar, sfredelitoare, iscoditoare, indiscretă, pentru că ea nu se mulțumește să capete răspunsuri care să-i confirme ideile, ci vrea cu tot dinadinsul să provoace interlocutoarei înșăși întrebări, și, chiar dacă ea, reportera, tace, ea tace cu mîndria ascunsă că a provocat o avalanșă de întrebări (lăuntrice) și, uneori, de răspunsuri. Interviuurile ei — și ce rău îmi pare că, dacă nu toate cele din carte, măcar încă vreo două: Femeia triumfătoare, Vichiza Porumbescu, nu și-au găsit locul pe scenă — interviuurile ei, zic, sînt mai mult decît interviuri, sau nu sînt numai interviuri, sînt și portrete ale omului contemporan, ale „omului de genul feminin”, cum zice autoarea, portrete cu tonuri vii, dar și cu tonuri întunecate, adică portrete adevărate. Prea puțin transfigurate artistic pentru a-și pierde atributele de autenticitate documentară, Primărița, Sudorița, Căluța și celelalte au valoare de argument în favoarea ideii că pentru emanciparea femeii lupta trebuie continuată; că, subtil și surd, prejudecățile operează și că orice strigăt în acest sens nu e un strigăt în desert. Persoanele intervievate — și ele rămîn persoane, nu devin personaje, deci nu capătă funcții generalizatoare — persoanele supuse tirului de întrebări al

Reporterei dezvăluie necesitatea ca opinia autoarei să se facă auzită. Dacă un vice tipă la un primar pentru că e femeie, dacă tovarășii de muncă ai Sudoriței nu văd în această femeie puternică și partea „moale-moale”, dacă O femeie la fin încă mai vrea să cadă la învoială cu Dumnezeu în problema ploii, dacă Mica nu și-a crescut destul de bine fetele — frunțase, altminteri — ea ele să înțeleagă că nu se cuvine, că nu e drept, să facă totul și pentru toți biata Mica, dacă Avocata gândește mecanic și se exprimă după șablon, dacă toate acestea, laolaltă, se mai întâmplă, încă se mai întâmplă, atunci Ecaterina Oproiu are nu numai dreptul, ci și datoria să ne pună față în față cu aceste realități. Subliniez că o confuzie e oricând posibilă: persoanele intervievate evoacă alternativ cu personajele Reporterei și Reporterului, care nu mai sînt cazuri, ci tipuri, indiferent de faptul că noi am fi tentați să le căutăm prototipurile. Într-un fel primiv, primim, gândim teatrul-document (într-un fel am privit *Caracterele* lui Monciu-Sudinschi) și într-altfel, teatrul-ficțiune. Reportera în acțiune (din interviuri) e una, Reportera de pe platoul televiziunii e alta, e altceva, e de altundeva. S-a întâmplat ceva ciudat, ceva neprevăzut, ceva greu de înțeles: Ecaterina Oproiu a vrut o legătură — dramatică — între interviuri, care sînt și rămîn de-sine-stătătoare, a imaginat (excellent, dealtfel) emisiunea Reporterei la televiziune, dar legătura s-a dezvoltat în legături strînse, prea strînse, care jugulează interviurile, care se dezvoltă parazitair precum iedera, sufocînd aproape mlădița susținătoare. De aici, impresia puternică de acțiune ce trenă, de aici, și senzația de oboseală, de amorteală, din interferența unui plan tonic și vivace cu altul de *love-story*. Fiindcă duelul Reporteră-Reporter degradează în hărțuială feministă-antifeministă și, mai jos, în gîlceavă postmatrimonială. Excelent demarată, susținută cu argumente strălucite, ofensiva Reporterei obosește, obosește și fiindcă își epuizează argumentele, dar și fiindcă nu e stimulată. Între noi (bărbații) fie vorba, Reporterul e un adversar cam mărginit, cam meschin, și care uzează de argumente antifeministe vechi de un veac, de tipul „de ce n-ați văzut voi ce-a văzut Arhimede?” De la un punct, Reportera se bate cu nimeni. Reporterul, lipsit de replică, dă din colț în colț. Și atunci, se întâmplă altceva: ei devin Ea și El, ipostaze peste timp ale cuplului din vechea (și mereu proaspătă) *Nu sînt turnul Eiffel*, un cuplu destrămat, nu pentru că El vrea cămăși scrobite și mîncare gătită, nu pentru că Ea, în numele emancipării, ține gemul în pantofi și colecția de reviste în cadă, ci pentru că nici unul dintre ei nu a înțeles ce înseamnă „să fie alături la bine și la rău”. Dar asta e altă piesă, lucru lesne de dovedit dacă extragem din întreg părțile constituite din interviuri. Altă piesă și, din păcate, mult mai puțin interesantă...



Tamara Buciuceanu-Botez (Avocata)

## ■ TEATRUL „BULANDRA”

Data premierei: 18 decembrie 1976.  
Regia: CATALINA BUZOIANU.  
Scenografia: MIHAI MĂDESCU.

Distribuția: GINA PATRICHI (Reporteră); OCTAVIAN COTESCU (Reporterul); AUREL CIORANU (Secundul); LUCIA MARA (Tuți de la pupitrul); DRAGA OLTEANU-MATEI (Sudorița); ICA MATACHE (O femeie la fin); CATALINA PINTILIE (Nuțica); MIHAELA MARINESCU (Cate-luța); TAMARA BUCIUCEANU-BO-TEZ (Avocata); ADRIAN PINTEA (Vladimir); MARIANA MIHUT (Primărița); MIHAI MEREUȚA (Stînga-ciu).

...Și, din păcate, mult scoasă în evidență, mult apăsată în spectacolul Cătălinei Buzoia-nu, de pe scena Teatrului „Bulandra”. Paradoxal lucru, tocmai strălucita, dar absolut strălucita interpretare a fermecătoarei Gina Patrichi și a seducătorului Octavian Cotescu pune în lumină crudă acest cusur de structură al piesei. Tocmai impecabila lor traiectorie, tocmai fantezia lor explozivă, tocmai subtilitatea lor de monștri sacri ai scenei noastre, nasc sentimentul de neîmplinire, sau de preaplin, pe care spectacolul îl lasă.



Mariana Mihut (Primărița)

Dar cum să reproșezi actorilor că sînt foarte buni, că sînt prea buni? Mă întreb cu teamă ce s-ar fi ales din spectacol dacă și celelalte interprete nu ar fi atins nivelul foarte înalt al Ginei Patrichi și al lui Octavian Cotesu. Din fericire, lucrurile stau astfel, că interviurile propriu-zise sînt, fiecare în parte, bijuterii de interpretare. Draga Olteanu-Matei (Sudorița), de un optimism robust, înimă, încredincioasă, surizătoare, deschisă la inimă, cum se spune, lăsînd treptat să răsară de sub salopeta unisex minicutele, apoi gulerașul unei bluzițe cochete, mulțumită de ce a realizat cu minile ei vrednice, dar tînjind după dragoste... Ica Matache, caldă, simplă, cu o șiretenie de țărancă isteată, cu credințele ei și prejudecățile ei, dar purificată prin dragostea pentru copii... Nuțica și Cate-luța, fete cu mâini de aur, prin care cunoaștem (admirabile portrete indirecte realizate de Ecaterina Oproiu) pe Mica cea de toate zilele și de toate nopțile, cu grijile ei și ale altora, și pe tovarășa Mureșan, care

se apleacă singură să ridice de pe jos o canulă și care dă cu ruș numai la plănare... Nuțica și Cate-luța, pe care le interpretează, cu voinție adolescentină și cu alinturi, Cătălina Pintilie și Mihaela Marinescu... Tamara Buciuceanu-Botez, ca niciodată reținută, precisă și neiertătoare cu eroina ei, alecătuită din vorbe mari și goale, din scheme de comportament, din vid sufletesc umplut cu bibelouri ieftine... și, alături (dacă nu împotri-vă), fiul ei (Adrian Pintea), care se vrea el însuși și care e mîndru pe Speranță... În sfîrșit, e Mariana Mihut, primar cu gropițe, băiețoasă că-ți vine să-i sîruți mîinile, mocnind minia, mișcînd a plîns și făcînd explozie de te orbește și te convinge definitiv că nu-i de joacă cu femeile, chiar dacă tipul lor somatic... Mai e și Lucia Mara, foarte bună, mai e și Aurel Gioranu, foarte bun, mai e și Mihai Mădescu, scenograful, bun, dar parecă nu îndeajuns, dar iarăși mă întore și zic, ele, ele toate sînt, laokaltă, și fiecare în parte, la mare înălțime.

## ■ TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

Data premierei: 15 decembrie 1976.  
Regia: VALENTINA BALOGH. Scenografia: VASILE BUZ.

Distribuția: ANCA LEDUNCA (Reporteră); VALERIU DOGARU (Reporterul); DAN WERNER (Secundul); NICOLETA OANCEA-CIUCULESCU (Tuți de la pupitrul); MINERVA D. AURELIU (Tanți); RODICA RADU (Sudorița); ELENA GHEORGHIU (Primărița); MIHAI CONSTANTINESCU (Stingaci); GEORGETA LUCHIAN (Nuțica); ILEANA SANDI (Cate-luța); MARIA CIOCHINA-GOANȚĂ (Avocata); CORNEL DOGARU (Vladimir); MARINA BASTA (Doamna din pachet); IOSEFINA STOIA (O femeie la fin).

Nici o comparație nu e bună, fiindcă poate nedreptăți pe cineva, de aceea nu compar spectacolul Teatrului „Bulandra” cu cel al Teatrului Național din Craiova. Apropieri, însă, se pot face. Și delimitări. Spectacolul Valentinei Balogh e (în decorurile simple, elastic-încăpătoare și voit neutre ale lui Vasile Buz) curgător, așezat, cuminte. Accentul cade, decis, pe interviuri. Anca Ledunca, inteligentă, distinsă, întrebă cu discreție și ascultă

meditativ. A fost amuzant s-o vedem imitînd-o pe autoare în marele monolog de la început (cel ce fusese briliantul din coroana Ginei Patrichi), dar amănuntul ține de zona pitorescului și interpreta, prudentă și înțeleaptă, a părăsit jocul. A secundat-o discret, voit șters, Valeriu Dogaru-Reporterul. Iarăși paradoxal — dar paradoxul e în teatru la el acasă — deși sînt foarte buni amindoi, pentru că ciocnirea lor are aerul unei badinerii și pentru că povestea lor de dragoste se evocă și se consumă în surdină, interviurile propriu-zise capătă toată strălucirea. Rodica Radu e Sudorița vinjoasă, vrednică și veselă, și interpreta are cite ceva din datele eroinei. Elena Gheorghiu e o primărită mai aproape de plîns decît de împotrivire, Georgeta Luchian și Ileana Sandu sînt două tinere drăgălașe și naive. Maria Ciocînă-Goanță e o Avocată uscată, prefăcută, oportunistă, cu totul remarcabilă. Iosefină Stoia e () femeie la fin cu multă autenticitate, iar Marina Bașta e Doamna din pachet, foarte bună, dar acest interviu putea să lipsească, fiindcă ilustrează altă idee. Luminos, dar fără o strălucire de astru, lîmpește de înțelesuri, spectacolul cruiovean onorează piesa și se urmărește cu interes, ba chiar cu plăcere.

Virgil Munteanu

## TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

# TIMPUL ÎN DOI

de D. R. Popescu

Data premierii : 22 decembrie 1976.  
Regia : ALEXANDRU TATOS. Scenografia : VITTORIO HOLTIER.  
Distribuția : SILVIA POPOVICI (Emilia) ; CORNELIU REVENT (Silviu) ; EUSEBIU ȘTEFĂNESCU (Horia).

D. R. Popescu spunea într-un interviu că există piese care dau douăzeci de răspunsuri la nici o întrebare și piese care pun întrebări grave, esențiale, lăsînd întreaga răspundere și întreaga încredere pe seama spectatorilor, în

stare să găsească răspunsurile cele mai înțelepte, cele mai adevărate.

În cazul pieselor lui D. R. Popescu, întrebarea fundamentală : *Cum trăim ?* Ce facem, ca existența noastră să nu fie un șir de erori ? Cum facem, ca ființa noastră să se justifice în contextul social, prin acte de etică ?

Cum a evoluat această întrebare în dramaturgia lui D. R. Popescu nu putem, încă, ști, din mai multe motive, dintre care cel dintîi e că nu avem informația exactă a cronologiei operei acestuia. De la debutul său și pînă azi, D. R. Popescu surprinde mereu, și, din păcate, nu numai prin ineditul ideilor sale și prin particularitatea stilului, ci și prin mari oscilații de calitate.

*Acești îngeri triști. Pasărea Shakespeare. Balconul*, aparțin unui ciclu. Bun. Dar *Cezar. Măscăriciul pirailor ?* Dar *Piticul din grădina de vară ?* Dar, în sfîrșit, *Timpul în doi ?*

*Timpul în doi* și-a anunțat prezența cînd *Balconul* părea să pună capăt unei preocupări pe cale să devină obsedantă, și e, dintr-odată, altceva. Este piesa-parodie, este piesa-pamflet, care vestește existența legănată în visuri deșarte și fade, este piesa care condamnă bovarismul, este piesa care, implicit, reabilitează sau, mai bine zis, scoate în evidență (pentru că nu despre reabilitare poate fi vorba, ci despre restituire, în numele adevărului) viața simplă, obișnuită, cu aspirații, dar fără arivism, cu visuri, dar fără himere. Este povestea — tristă și puțin caraghioasă — a unei femei în sufletul căreia se cuibăresc teama de singurătate și dorința de a scăpa din universul închis al bucătăriei, a unei femei izolate de lume, sustrasă problemelor mari ale existenței, îndepărtată de adevărata viață. Să recunoaștem, o existență mai mult decît banală, o existență ternă ; tot gospodărint, tot bucătărint, Emilia (așa se numește femeia) își chinuie mîntea cu întrebări despre fericire, se simte singură, părăsită, uitată, neglijată, se simte în infern.

Silviu (așa se numește soțul) vine acasă tîrziu, mănîncă mult și doarme greu. Angajat în activități multiple, îns cu mici și numeroase responsabilități, prezent la toate chemările, Silviu e absent din casă. Și din vina lui, firește, Silviu se înstrăinează de Emilia. Gîndurile Emiliei au bătaia scurtă, ea încearcă, dar nu izbuteste să înțeleagă ce se întîmplă cu bărbatul ei, preocupările lui îi rămîn străine. Interesul lui pentru muncă o miră, curiozitatea lui de a afla ce se petrece în lumea întreagă o uimește. Inevitabil, soții se înstrăinează. El, nedibaci, lipsit de tact, o lasă singură. Ea, limitată, acceptă singurătatea și, nefericită (dar și puțin caraghioasă), se refugiază în vis. Singură, nefericită, Silvia rămîne în infernul ei. O Euridice de azi, cu infernul la bloc. Unde e Orfeu, să vină, s-o scape ? Din crîmpeie de amintiri (un prieten din tinerețe al lui Silviu, italianul cu mustăcioară ?), iată-l intruchipat pe Horia, iată-l plîsmuit din închipuirea ei pe cel menit s-o

scoată din infern: Orfeu cu cîntecele pe discuri, fantasma fericirii, amantul cu mustăcioară, cu flori șterpelite și cu gramofon: veselul Horia, sigur de el, cu aere de cuceritor versat, de amant de profesie, se fandoșeste, și nu-i deloc departe de a fi trivial. Orfeu-fante de Obor, cu glume nesărate, scoate repede la iveală disc după disc, minciună după minciună, se lasă spălat pe picioare și-i servește Emiliei tot tacîmul de amăgiri. Visul devine urît, Euridice nu-l poate însoți pe Orfeu, Emilia își ucide visul. Realitatea este, poate fi, mai frumoasă. Întoarcerea Emiliei la realitate, lângă Silviu, înseamnă și hotărîrea lor comună de a începe să trăiască altfel, înseamnă și hotărîrea Emiliei de a sparge zidurile claustrării și de a reveni la viață și la muncă, alături de toți ceilalți, și, în primul rînd, alături de Silviu.

Interesantă abordare a unei probleme de existență conjugală, cotidiană și anonimă, cu acest amestec de narațiune simplă și joc al iluziei, piesa lui D. R. Popescu ne apare destul de șubred argumentată social și psihologic, nu o dată și nu puțin împovărată de zgura unor arderi mai vechi, de neglijențe, ba chiar impurități stilistice, de momente cenușii și de asperități lingvistice. Dar acceptăm invitația autorului la meditație asupra condiției de existență a omului obișnuit, pe care nesiguranța idealului, mentalități învechite, prejudecăți sau, pur și simplu, o conștiință obosită îl pot face să penduleze dramatic între realitate și himere.

Spectacolul ploieștean este realizat de Alexandru Tatos în tonuri grave. Regizorul a ignorat latura caraghioasă, ridicolă, a existenței Emiliei, în speță, a visului ei, apăsînd pedala dramatismului. Tînărul regizor a căutat o metaforă întregului spectacol și a găsit-o, cu sprijinul scenografului Vittorio Holtier, în decorul alcătuit din mari cearșafuri albe, dispuse astfel că dau imaginea unui labirint de încăperi strîmte, fără ieșire, imaginea unui univers claustrat în care se consumă existența zbuciumată a Emiliei. Cu o evoluție monotonă prin unilateralitate, dar cu dramatism, Silvia Popovici interpretează o Emilie consumată, crispată, absentă, detașată de Silviu, îndeplinind în silă obligațiile casnice, o Emilie care-și trăiește intens visul arzător și zbuciumat. Silviu, Corneliu Revent, nu e atît timid și nedihaci, cît absent, absorbit de treburile lui; încercările lui de a întinde punți către Emilia sînt directe, abrupte. În ultima parte, Corneliu Revent găsește un ton mai potrivit, purtarea lui e mai grijulie, mai plină de căldură. Regăsirea din final a celor doi decurge firesc din această schimbare intervenită în Silviu. Eusebiu Ștefănescu, la rîndul lui, e apăsător fante, șmecher bun să succească capul fetelor, nu departe de intențiile autorului, dar nu exact în intențiile acestuia. Visul, în rezolvarea lui Alexandru Tatos — delimitat de realitate cam naiv, prin aprinderea unor becuțe colorate — nu

e un refugiu, ci o capcană. Silvia Popovici se aruncă cu voluptate în vis, îl trăiește intens și, tocmai de aceea, visul se dezvoltă în coșmar, personajele gonesc prin labirintul încăperilor clătinate, spulberate de un vifor pustiitor. Emilia nu vede topindu-se himera, ci o suprimă cu violență, cu furie, cu disperare. Momentul final este excelent realizat: cearșafurile albe au fost smulse, universul claustrat al Emiliei a dispărut, o clipă doar, ca o părere, umbra lui Horia străbate scena, dar imaginea e înghițită de întinerie și cei doi soți, regăsiți, împăcați, reechilibrați, stau îmbrățișați pe maldărul de cearșafuri ca un troian de zăpadă, cătînd să vadă viitorul.

Virgil Munteanu

## TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI

### ■ CANTEMIR BĂTRÎNUL

de Nicolae Iorga

Se euvine să menționăm interesanta ascensiune pe care o săvîrșește acum (și, sperăm, o va desăvîrși) teatrul botoșănean, sub direcția încă proaspătă a lui Constantin Dinischiotu. Dacă nu ne-ar fi teamă de vorbele mari, am spune că la Botoșani s-a trasat unul dintre cele mai ferme programe de lucru, în sensul politicii repertoriale, firește. Constantin Dinischiotu pare să fi reflectat îndelung la noțiunea de profil al unei instituții teatrale, experiența sa de regizor și mai ales de activist pe tărîmul culturii a dus la cristalizarea unei concepții mature în legătură cu dezvoltarea factorilor culturali, cu ceea ce sociologii culturii numesc dominante. Cert este că acest controversat Constantin Dinischiotu a dat teatrului botoșănean, în numai două stagioni, o menire firească și nouă, fapt uimitor, dacă socotim cîte teatre din țară n-au reușit încă să iasă dintr-un *dolce farniente* local și dintr-un semianonimat republican. Despre Teatrul din Botoșani nu numai că se vorbește acum în Capitală, nu numai că se scrie, uneori bine și foarte bine,

Data premierei: 10 decembrie 1976.

Versiunea scenică și regia: CONSTANTIN DINISCHIU. Scenografia: ELENA BUZDUGAN. Ilustrația muzicală: ing. LUCIAN IONESCU.

Distribuția: DORU BUZEA (Constantin-Vodă Cantemir); VICTOR NICOLAE (Fiul său, Dimitrie); AURORA PRODAN (Domnița, fiica lui); CAZIMIR TANASE (Regele Ioan Sobieski); GHEORGHE HAUCĂ (Miron Costin); VIOREL BALTAG (Ienachi Porfirita); SORIN MEDELENI (Soliman-Pașa și Măscăriciul); TEODOR BRĂDESCU (Bzowski); GHEORGHE POPA (Iablonski și Iuzbașa); BORIS PEREVOZNIC (Șandru); ȘTEFAN PANĂ (Dubău); JEAN MAYDICK (Toader Vornicu); CONSTANTIN CADESCHI (Ilie Tifescu); TUDOR DUINEA (Iani Vistiernicul și Turcul); ION PLĂȘANU (Velicu și Cîntărețul polon); TRAIAN ANDREI (Voinea); SILVIA PANȚIRU, NARCISA VORNICU (Marga); CRISTINA RADU, FLORITA RUSU, LUCREȚIA MANDRIC (Ileana); ION LIGI (Un călugăr); ELENA LIGI (O jupineasă); GHEORGHE TARADACIU (Străjerul); VALENTINA LIVINȚ (Un copil de casă).

în presa centrală, ci — și aici stă taina originalității în știința conducerii unui teatru, fie el la o depărtare de peste 500 de kilometri de București — se comentează ca despre un teritoriu al bunului-gust și al ineditului. Într-adevăr, pe afișul Teatrului „Mihai Eminescu” figurează în fiecare stagiune două-trei piese din nevalorificată operă dramatică a celui mai mare poet român; aici au loc premiere absolute cu piese inspirate din trecutul zbuciumat al poporului nostru; aici se intrunesc, de cîteva ori pe an, teoreticieni din domeniul artei, pentru a dezbate concepte ale artei teatrale; în fine, tot aici, în stagiunea în plină desfășurare, piesele unui alt fiu al frumosului ținut bucovinean, Nicolae Iorga, văd lumina scenei. Începutul a fost făcut cu piesa *Cantemir Bătrînul*, dar Constantin Dinischiotu lasă să se înțeleagă că, dintre cele 50 de lucrări dramatice ale lui Iorga, fiecare stagiune va aduce ceva nou.

Așadar, datorită unui regizor-director care are apetitul faptului de profundă respirație artistică, Teatrul „Mihai Eminescu” largeste cu îndrăzneală aria semnificațiilor culturale. Neajunsul acestei generoase investiții de energie este că trupa de actori de aici nu beneficiază, corespunzător, de personalități creatoare în stare să direcționeze potențialul expresiv, astfel încît ai senzația că o bună parte din energia viziunii regizorale se pierde; Constantin Dinischiotu apare ca un di-

rijor care execută o partitură de Beethoven cu instrumentiști care n-au cîntat niciodată într-o orchestră simfonică. Dar, cum arta teatrală s-a perpetuat de-a lungul veacurilor nu numai prin actori remarcabili, vom privi spectacolul de la Botoșani nu în primul rînd cu înțelegere, ci cu solemnitatea pe care ți-o inspiră subiectul piesei și, totodată, autorul.

Cele două domnii ale lui Constantin-Vodă Cantemir, întrerupte de ocuparea temporară a Moldovei de către craiul Ioan Sobieski, viața domnitorului român, defăimat prin chilii și unghere de castel pentru originea lui plebea, i-au prilejuit lui Nicolae Iorga un patetic monolog patriotic (acțiunea concentrîndu-se în jurul mării și decăderii, bucuriilor și tristeților lui Cantemir Bătrînul, scenele par „acorduri” ale unui unic monolog), receptat ca atare, credem, și de Constantin Dinischiotu. Acesta, ajutat de o scenografie inspirată, integrată în ceea ce numim spiritul epocii și culoarea locală, a ținut să sublinieze modelele umane ale timpului. Este un spectacol al caracterelor, pe de o parte, cel al bătrînului voievod moldovean, pe de alta, cel al regelui Sobieski, prezentat caricatural, dar nu șarjat; cel al lui Ienachi Porfirita, jucat, cu realismul necesar și chiar cu talent, de Viorel Baltag, și cel al lui Miron Costin, susținut de Gheorghe Haucă. Bine conceput regizoral (un ansamblu eterogen de caractere care, aidoma luminilor într-o peșteră cu stalactite și stalagmite, relevă o altă înfățișare a lucrurilor), spectacolul a suferit prin absența vocilor distincte. Astfel, despre unii actori aflăm că au fost pe scenă numai pentru că le-am citit numele în programul de sală — cum bine zice o butadă care circulă în lumea teatrului. Și nu numai Ion Plășanu se află în această situație.

Dar surprizele stagiunii botoșănene nu au conținut; ca atare, așteptăm și alte spectacole Iorga, mai ales că un colocvii despre teatrul acestuia, organizat chiar a doua zi după spectacolul cu *Cantemir Bătrînul*, ne-a prilejuit audierea unor interesante comunicări datorate lui Vasile Netea, Valeriu Răpeanu și Al. Cerna-Rădulescu.

## ■ RECITINDU-L PE SHAKESPEARE de Cristian Munteanu

Între regizorii tineri. Nae Cosmescu s-a afirmat în special prin producții de teatru la Televiziune. Dintre montările care l-au consacrat, *Speranța nu moare în zori* de Romulus Guga a figurat printre cele mai apreciate pelicule de teatru la televiziune.



Sorin Medeleni și Cristina Radu Bartolomeu în „Recitindu-l pe Shakespeare” de Cristian Munteanu

Data premierei: 1 decembrie 1976.  
Regia și scenografia: NAE COSMESCU. Ilustrația muzicală: ing. LUCIAN IONESCU.

Distribuția: CRISTINA RADU-BARTOLOMEU — dublată la bâlci de AURORA PRODAN (Ea); SORIN MEDELENI (El); TRAIAN ANDREI (Un gardian); BORIS PEREVOZNIC, ION PLĂȘANU, ȘTEFAN PANĂ, TUDOR DUINEA (inspectori de poliție).

la cunoscutul Festival internațional de la Praga — 1976 (dealtfel, unul dintre protagoniști, actorul Ștefan Iordache, a fost premiat pentru cea mai bună interpretare masculină), iar *Recitindu-l pe Shakespeare* de Cristian Munteanu a primit Premiul Inter-viziunii, la Festivalul internațional de teatru TV de la Sofia — 1976.

Regizorul Nae Cosmescu are, așadar, o carte de vizită.

Dar Televiziunea abordează teatrul cu mijloace specifice și, pe deasupra, beneficiază de posibilitatea de a colabora cu cei mai buni actori din Capitală și din țară. Ca atare, regizorii de aci sînt, într-un fel, specializați; limbajul lor ține de civilizația electronică.

Nae Cosmescu a păstrat însă legătura și cu lumea teatrului propriu-zis; în anul care s-a

încheiat, a semnat, la Bacău, un spectacol cu *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, cu un Rică Venturiano după tipic, dar cu un inedit și memorabil Spiridon; la Alexandria, a dirijat trupa Teatrului popular, într-o interesantă utilizare a spațiului de joc, reievind posibilitățile teatrului de a-și adapta un ritm cinematografic.

Punînd în scenă, la Botoșani, *Recitindu-l pe Shakespeare*, Nae Cosmescu și-a asumat — voit, probabil — mai multe riscuri.

Mai întîi, la Botoșani, nu se mai află în situația privilegiată de a distribui interpretii „ideali”; de data aceasta, aria selecției trebuia să se rezume la posibilitățile unei trupe restrinse.

Apoi, un al doilea risc pe care Nae Cosmescu și l-a asumat, dar pe care l-a traversat cu bine, a fost această nouă „ediție” a *Shakespeare*-ului lui Cristian Munteanu, „ediție” care, evident, suportînd permanent confruntarea cu varianta de la televiziune, trebuia să aibă, totuși, o personalitate. Și, într-adevăr, *Recitindu-l pe Shakespeare*, la Botoșani, cu Cristina Radu Bartolomeu și Sorin Medeleni, doi proaspeți absolvenți ai I.A.T.C., în rolurile principale, are o reală personalitate.

Acastă stranie poveste de iubire, dintre un tînar comunist ilegalist, care va muri în celulele Siguranței, și o Julietă aptă să recepteze evenimentele din vremea dictaturii militaro-fasciste, potențîndu-le prin bătăile propriiei ei inimi, a căpătat, pe scenă, o materializare interesantă. Nae Cosmescu a dat dialogului (real și imaginar) o vibrație care ține mai mult de lumea ideilor decît de cea a concretului. De data aceasta, secretul regiei sale nu stă într-o răsturnare a obișnuitei utilizări a spațiilor, ci într-o modalitate proprie de a încărca simbolurile sociale cu misterul frumuseții umane.

O regie bună și un text bun pot „întinde mina” și actorilor, care, altminteri, s-ar putea îneca în rutină.

Cristina Radu Bartolomeu și Sorin Medeleni au fost, dacă se poate spune așa, „purtați pe brațe” de un text inspirat și de o regie pe măsură. Aflați, poate, la prima lor distribuție botoșăneană, cei doi tineri actori, deși vocele lor sînt încă în formare și păstrează o anume rigiditate în mișcări, s-au încadrat în disciplina de ansamblu, biruindu-și stîngăcia.

La decantarea simbolurilor a contribuit și bine conceputa ilustrație muzicală, realizată de inginerul Lucian Ionescu de la Televiziunea română.

Paul Tutungiu

# ARMISTIȚIU CU DIAVOLUL

de Paul Everac

Data premierei: 22 iulie 1976.

Regia: EUGEN MERCUS. Deco-  
ruri: HELMUT STÜRNER. Costu-  
mele: MUȘCA STOENESCU.

Distribuția: NICOLAE C. NICOLAE  
(Arh. GHEORGHE JINGA); MIRCEA  
ANDREESCU (Căpitanul de contor);  
ZOE MARIA ALBANI (Amelia Jinga);  
MIRCEA BREAZU (Octav Jinga);  
LUMINIȚA BLĂNARU (Neli Jinga);  
GETA GRAPĂ (Sevasta Jinga); DŊNA  
COTRUBAȘ-BREAZU (Clara Mogoș);  
VICTOR IONESCU (Arh. Cosmescu);  
MIHAI BALAȘ-JUJUCĂ (Șerban Ha-  
lunga); C. VOINEA DELAST (Dr. Ne-  
grin); GEORGE MAIER (Vladimir).

Noul titlu sub care se joacă și la Brașov piesa lui Paul Everac — cunoscută la început, doar ca *Căpitanul de contor* — are, desigur, printre alte rațiuni, pe aceea de a atrage atenția, încă din titlu, asupra faptului că piesa nu se desfășoară numai într-un registru strict real, ci și într-unul simbolic, deschiderea ei filozofică depășind materialitatea convenției scenice propriu-zise. În ce ne privește, credem că precizarea aceasta, oferind cheia în care trebuie citită piesa, riscă, totuși, să ducă și la o răsturnare de planuri, în sensul ponderii exagerate pe care o pot căpăta, în spectacol, atât planul simbolic cit și „armistițiul” din final; în cursa aceasta a știut să nu cadă spectacolul Teatrului Dramatic din Brașov, regizat de Eugen Mercus.

Fără îndoială, posibilitatea încheierii unui astfel de „armistițiu” cu „diavolul”, văzut ca act necesar creativității, în general, nu trebuie subestimată, mai ales în măsura în care poate sugera depășirea momentelor de criză, capacitatea omului de a-și birui înfrângerile, după ce a reușit să și le cunoască. Dar, parcă, nu aceasta e problema piesei, de vreme ce nu soluționarea, nu momentul ulterior crizei ne interesează, ci criza, ca atare: o criză morală, cu toate semnele de îmbolnăvire a organismului, o criză a

conștiinței, somată să dea seama de actele sale, să plătească.

Personajul Căpitanului de contor nu e un diavol, ci un alter-ego, o înaltă instanță morală a fiecăruia dintre noi, amintindu-ne că sintem pe deplin responsabili — și va trebui, până la urmă, să răspundem — pentru toate faptele noastre, pentru tot ce se întâmplă în jurul nostru.

Fără să sârăcească demersul filozofic al piesei, spectacolul lui Eugen Mercus selectează și propune varianta clară a unei introspecții lucide, invitând publicul la meditație și responsabilitate morală. S-au pierdut, poate, unele nuanțe, s-au egalizat și simplificat unele valori polifonice, dar claritatea mesajului teatral nu este un câștig de ordin minor.

Regizorul a găsit în Mircea Andreescu un actor ideal pentru rolul Căpitanului de contor, jocul său sobru, concis până la austeritate și răceală, reușind performanța de a sugera materializarea unei abstracțiuni. Căpitanul său este mai mult un procuror al conștiinței decât un judecător al acesteia, dar patima pe care o pune uneori în verb este aceea a stabilirii adevărului; șubredele argumente ale „apărării”, fără să-l bucure, îi îndreptățesc un aer ușor cinic. În rolul nu mai puțin dificil al arhitectului Jinga, „avocatul” aceleiași conștiințe, e distribuit Nicolae C. Nicolae, actor cu reale și bogate posibilități, pe care numai îngroșarea unor momente l-a îndepărtat acum de o veritabilă izbândă artistică.

Dintre celelalte roluri, soluționate, în marea lor majoritate, corect, se cuvine să menționăm, cel puțin, pitorescul, dar și autenticitatea interpretării date de Geta Grapă sorei arhitectului, Sevasta Jinga.

Gândite simplu și funcțional, decorurile lui Helmut Stürner au o anumită eleganță și ajută spectacolul; spre deosebire de costumele sembrate de Mușca Stoienescu, la care se simte o oarecare improvizație și nesiguranță.

Spectacolul Teatrului Dramatic din Brașov, regizat de Eugen Mercus, oferă una dintre cele mai clare și mai izbutite variante scenice de până acum ale acestei piese.

Pe cînd și una datorată unui teatru bucu-  
reștean ?

Victor Parhon



## LA TEATRUL DE STAT DIN TÎRGU MUREȘ

La Teatrul din Tg. Mureș a fost instalată, de curind, o nouă conducere, în persoana regizorului Dan Alecsandrescu. Avem toate motivele să o socotim, dată fiind vechea experiență de îndrumător și organizator al artelor scenei a acestui nou-încăunat director, vrednică de toate bunele speranțe. Îi urăm, ca atare, drum bun și spornic. Tot aici, în plină desfășurare a fazei de masă a Festivalului „Cântarea României”, a luat ființă, în decembrie trecut, a 21-a filială a A.T.M. Iar frumoasa scenă a edificiului teatral din localitate e mișcată, seară de seară, rînd pe rînd, de o nouă versiune (în limba maghiară) a faimoasei „comedii cu gangsteri”, cum și-a numit Bertolt Brecht parabola rezistibilei ascensiuni a lui Arturo Ui, și (la secția română) de noua lucrare dramatică a lui D. R. Popescu, *Balconul*.

Sînt două lucrări total deosebite — prin natura și factura lor, prin stilul și tipologia, realitățile și problemele ce înfățișează; deosebite, mai ales, prin locul ce ocupă în cultura teatrală contemporană: una — *Arturo Ui* — ajunsă, mulțumită autorului ei și faimei cîștigate în lume, în zonele elasticității; cealaltă — *Balconul* — deschizîndu-se abia primelor, deci încă incertelor receptări publice. Ambele sînt, însă, prin excelență, lucrări politice și pot fi catalogate ca atare, în rîndul așa-numitelor drame sau parabole-avertisment. Parabola brechtiană, a gangstereștii parveniri la putere a forțelor malefice, naziste, este, în adevăr, operantă și purtătoare de semnificații, nu atît prin înfățișarea, mai mult sau mai puțin înecîrnată, a faptelor și a personajelor, care au înnegrit și însîngerat, în trecutul nu prea îndepărtat, fața și destinul omenirii, cît prin avertismentul dat — și, în zilele noastre, încă valabil — că sămînța fascistă, sau de un tip înrudit cu ea, nu a fost pretutindeni și pe deplin sterilizată, că ea poate încolți și aspira din nou la „ascensiune”, dacă nu e recunoscută, dacă nu i se barează drumul, dacă nu e stîrnită. *Balconul* lui D. R. Popescu are un ambitus mai puțin ambițios. Drama lui se restrînge la realitățile noastre, vizează lumea noastră, care și-a cucerit revoluționar dreptul la o viață umană și care se află în plin proces de edificare a omeniei; dar și ea avertizează — într-un joc de cosmar al conștiințelor cinstite și de bună-credință — asupra rămășițelor morale, ticăloase ori ticăloșite, ale trecutului, care, nemăturate definitiv din cale, pot și ele resuscita și pot năpădi și înăbuși, sub cele mai felurite măști, proaspetele, curatele convingeri, elanuri și eforturi con-

structive, care, în principiu, caracterizează umanitatea, perspectivele și obiectivele etice și spirituale ale societății noastre.

## ■ BALCONUL

de D. R. Popescu

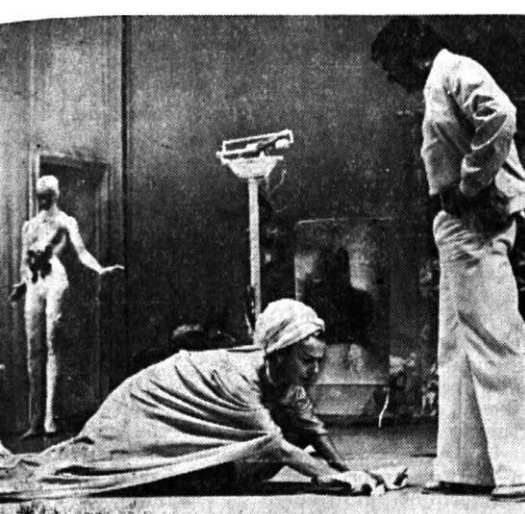
— secția română

Data premierei: 2 decembrie 1976.

Regia: NICOLAE SCARLAT. Scenografia: ANNA TAMĂS.

Distribuția: COBNEL POPESCU (Adrian); ION BIȚIU (Melpomete); OTTILIA BORBÁTH (Voichița); CONSTANTIN DOLJAN (Alex); CRISTIAN IOAN (Taporea); CONSTANTIN SĂSĂREANU (Băsat); TEODOR DANNETTI (Cășină); FANA GEICĂ (Stela); ALEXANDRU FĂGĂRAȘAN (David); LIVIA DOLJAN (Rozalia); EDE BARTOS (Toderea); ION FISCUTEANU (Andrei); MIHAI GINGULESCU (Horia); ANA NAGY SCARLAT (Fana).

Construcția și desfășurarea *Balconului* lui D. R. Popescu sînt oarecum insolite. Ele deschid, aparent, un conflict de generații, pe fundalul unui climat de viață ros de cariile degradării etice și al unor conștiințe frustrate de putința recuperării. În realitate, drama este o aspră, o bărbătească pledoarie pentru om și omenie, o chemare la pătrunderea lucidă a complexității problemelor cu care sînt confruntate conștiințele lumii noastre, astăzi, un apel la intransigență și statornicie revoluționară în dezlegarea acestor probleme. Sub chipul ei parabolic, drama și-ar fi putut duce la rezultate de avertisment, poate, și fără investmintarea ei în straiete, mai degrabă declarate decît structurale, ale cosmarului. Scenic, mai ales, acest vâl oniric ar fi putut duce la rezultate de natură să deruteze și să reducă și din tensiunea dramatică, din substanța, grea de semnificații, a textului. E ceea ce, însă, cu bună mină și cu bun succes, au încercat și au reușit să evite regizorul Nicolae Scarlat și scenografa Anna Tamăs.



Fana Geică și Ion Fiscuteanu

Spectacolul se desfășoară pe o culoare dominantă, ireal pastelată, de alb-cenușiu, în interioare de un desen rafinat, cu ușoare tente suprarealiste, înotînd, parcă, într-adevăr, în apele visului și lăsînd personajelor dreptul unor atitudini și evoluții adecvate. Regizorat, aceste personaje sînt, însă, trimise a se mișca pe două planuri oarecum distincte, îndrumate să se rostescă în două registre deosebite, după cum aparțin, efectiv, realității ori reprezintă doar, cu titlu demonstrativ, elemente de coșmar. Așa-numita lume a „moțiilor“ (a intrigii și calomniei drapate în ipocrizie șăgalnică sau slugarnică, a arivismului neobrăzat, mascat de cretinătate sau de violență), ca și lumea celor dezarmați de rigorile vieții, ce-și caută triste ori bazoase compensații evazioniste, această lume apare, mai degrabă, humanoid întrupată pe scenă. În această lumină s-au instalat și au evoluat: cu un irezistibil aplomb comic, Livia Doljan (Rozalia); cu ostenita încercare de sine a unei fapături ratate, închisă într-o lume-în-afara-lumii, Fana Geică (sculptorița în turtă-dulce Stela); cu gracilitatea plutitoare în vîrsta entuziasmelor candid, Otilia Borbăth (Voichița); cu false trăsături de om, violență și înjosind buna-creștere, buna-cuviință, bunele moravuri, pe alocuri — totuși, tipător — auto-denușîndu-se, Constantin Săscăreanu și Teodor Danetti (cuplul trivial Băsat și Căsină); mai puțin „vii“, Ion Rîțiu (Melpomete), Constantin Doljan (Alex). Dimpotrivă, eroii efectivi ai dramei se păstrează și în vis oameni; ei își trăiesc și își strigă problemele de viață, nemiști sau nedumeriți, răscoliți sau îndurerăți, prăbușiți de ele, înfruntîndu-le sau înfrîngîndu-le. Cînd „coșmarul“ ăa s'însfîșit, aceste personaje — și numai

ele — se regăsesc cu sine, întregi, complexe, cum s-au manifestat și în vis. Alexandru Făgărășan (David, tatăl) a crescut, însă, greu, dîndu-și abia înspre final măsura masivă a darurilor sale; el a lăsat, în schimb, lui Cornel Popescu (Adrian) și mai ales „îngerului trist“ (în care pare a se fi fixat și a se complăce Ion Fiscuteanu) drum liber spre o involburat-tinerească — dar și tinerește îndurerată — luptă pentru puritatea convingerilor și relațiilor dintre oameni. O prezență de coloratură, notabilă prin ea însăși, Mihai Gingulescu, în orbul Iloria; o trecere senină și calmă (și calmantă), înainte de căderea cortinei: Anna Nagy Scarlat (Fana).

Echipa de interpreți cu care a lucrat Nicolae Scarlat a venit în sprînginul lucrului său regizoral, în genere, cu migăloase invenții compoziționale și, cu mici excepții, a încheat un spectacol de extrem de frumoase virtuți plastice, dar, mai ales, de limpezi și convingătoare — nu o dată, tulburătoare — descifrări ale unui text dificil, greu de „literatură“, furat, adesea, de ambiguitate.

## ■ ASCENSIUNEA LUI ARTURO UI POATE FI OPRITĂ

de B. Brecht

— secția maghiară

Montată, de-a lungul anilor, pe cele mai diverse meridiane ale globului, în cele mai diverse moduri, mai mult ori mai puțin ortodox legate de ceea ce s-ar numi model brechtian, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* a fost, cu lăudabilă libertate creatoare (ceea ce nu înseamnă, neapărat, și lipsă de măsură sau de rigoare), de către foarte tinărul regizor Elemér Kincses, cu un vădit simț al contemporaneității, filtrată prin învățămîntele istoriei. O anumită gravitate străbate montarea lui. Trimiterile și sugestiile fabulei, acolo unde sînt prea legate de anecdotică și tipurile unor circumstanțe istorice, azi revolute, sînt estompatе, pe măsura posibilităților, în orice caz, despovărate de detalii precise, de „epocă“, și, în măsura îngăduită de structura deschisă a comediei, sînt privite și tratate, mai degrabă, ca valori de principiu și marcate de ceea ce, cu deosebire, vorbește spectatorului de azi — spectatorul anilor marilor craturi de bursă și al felurilor forme și sisteme de corupție și de afaceri ve-



Tarr László (Arturo Ui)

Data premierei : 1 decembrie 1976.

Regia : KINCSES ELEMER. Scenografia : ROMULUS PENES. Versiunea maghiară : HAJNAL GABOB.

Distribuția : TARR LÁSZLÓ (Arturo Ui) ; TÉCSY SÁNDOR (Ernesto Roma) ; GYARMATI ISTVÁN (Giuseppe Givola) ; BÁCS FERENC (Emanuel Giri) ; ZONGOR ISTVÁN (Ted Ragg, Fish) ; CSORBA ANDRÁS, TÓTH TAMÁS (Dogsborough) ; FERENCZY ISTVÁN (Flake, Ignatius Dulfeet) ; NAGY JOZSEF (Caruther, Hook) ; KÁRP GYÖRGY (Butcher, Judecătorul) ; RETHY ÁRPAD (Mulberry) ; GYÖRFFY ANDRÁS (Clark) ; NAGY LÁSZLÓ (Sheet) ; MENDEL GYÖRGY (Bowl) ; MÓZES ERZSEBET, KOVÁCS KATI (Betty Dulfeet) ; FERENCZY CSONGOR (Actorul) ; HUNYADI LÁSZLÓ (Procurorul) ; MAGYARI GERGELY (Apărătorul, O'Casey) ; SZÉKELY FERENC (Goodwill) ; ADLEFF INGEBORG (Dockdaisy) ; RODÓ ZOLTÁN (Dogsborough-fiul, Doctorul) ; BEDO FERENC (Zarzavagiul).

lită, pentru contemporaneitatea noastră, de șoc revelator și, deci, de forță argumentului. Aceste măști au putut fi înlocuite de configurații tipologice, generalizatoare, și — atâta cât nu ajung a contrazice, prin conturul lor, datele și rațiunea lor specifică în trama comediei — regizorul a fost îndreptățit să le îngăduie. Nu totdeauna, însă, fericit ; buna-ooră, cum este în cazul lui Dogsborough ale cărui trăsături nu mai aduc prin nimic cu cele ale lui Hindenburg, dar nu aduc (prin compoziția teighetarului mărunț care-l înlocuiește în spectacolul de acum) nici cu portretul unui „om de paie“ — în aparență, maleabil, în fond, abil — al marilor rechinii ai finanței. Fiindcă, la o adică, el nu e mai puțin rechin...

Poate că esența, în același timp comică și tragică, a parabolei să nu fi fost pe deplin și după așteptări atinsă. Comunicarea cu sala nu a fost, uneori, îndeajuns realizată, deși instrumentația grotescului și a bufului, pretinsă de alcătuirea parabolei, nu numai că nu e ocolită, dar, adesea, e subliniat folosită. O anume, ascunsă, dorință de a ieși, cu tot dinadinsul, din tradiția modelului ori unele compoziții incert sau timid schitate au diversificat, e drept, coloritul, dar au și stîmjenit dinamica de ansamblu a spectacolului. Totuși, disciplina protagoniștilor, în evoluție și în relații, este remarcabilă, așa cum apar remarcabile și unele izbutiri certe ale acestora. De pildă, compoziția lui Tarr László, a personajului titular, compozițiile „gorilelor“ lui Ui — lucrate în *aqua forte* de actorii Técsy Sándor, Gyarmati István și Bács Ferenc. Nu uităm și strădania celorlalți actori, de a crea, prin varietate de comportament și trăsături ale tipurilor încarnate (chiar dacă nu oricînd cu succes), ambianța bogată în sensuri contemporane a parabolei lui Brecht. O ambianță care s-a instaurat și datorită inteligenței vizuini scenografice, deservită de orice balast derutant, a lui Romulus Penes.

Florin Tornea

## TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ, ÎN TURNEU, ÎN CAPITALĂ

Dincolo de orice fluctuații valorice, Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț își menține, consecvent, statutul de rampă de lansare a tinerelor talente. E drept, aceste talente, mai cu seamă cele actoricești, zăbovesc aici tot mai puțin, reducîndu-și la minimum stagiul, iar cele regizorale trec, uneori, meteoric ;

roase, cu care sînt confruntate economia și finanțele — și problemele sociale — ale Occidentului. Măștile aluzive, de pildă, cu care „lucra“ caricatura brechtiană, își pierd aici rostul, aluzia, ca atare, la anume personaje ale momentelor încredinate fiind go-

esențial rămîne, însă, faptul că la Piatra Neamț persistă un spirit stimulator, un climat creator, ce favorizează munca, cercetarea și inițiativa teatrală. În acest context ne-a apărut și turneul din decembrie (în Capitală), cu un diptic reportorial inedit, cu spectacole ce-au suscitât curiozitatea opiniei teatrale.

## ■ RĂFUIALA

de Philip Massinger

Data premierei: 2 decembrie 1976.  
Regia: ALEXANDRU DABIJA. Sec-nografia: LAURENȚIU DUMITRAȘC. Traducerea: LEON LEVIȚCHI.

Distribuția: CONSTANTIN GHE-  
NESCU (Lordul Lovell); VALENTIN  
URITESCU (Gilles Overreach); TRA-  
IAN PĂRLOG (Frank Welborn); ION  
MUSCĂ (Tom Allworth); EUGEN  
APOSTOL (Greedy); PAUL CIHRI-  
BUTĂ (Marrall); GHEORGHE DA-  
NILĂ (Order); GHEORGHE BIRĂU  
(Amble-Watchall); ERONIM CRIȘAN  
(Furnace); RADU VOICESCU (Will-  
do); MIRCEA BIBAC (Tapwell); RO-  
ZINA CAMBOS (Lady Allworth); RA-  
LUCĂ ZAMFIRESCU (Margaret); CA-  
TĂLINA POPESCU (Froth); TATIANA  
IONESI (Camerista); GEORGETA CA-  
CEVSCHI (Servitoarea).

*Răfuiala*, piesă aleasă din teatrul (și din volumul!) Renașterii engleze, titlu nou pe afișele noastre, se înscrie în cadrul acelor opțiuni culturale, ce largesc cercul investi-gării dramaturgiei universale. *Răfuiala* — sau, într-o traducere mai apropiată de original, *Datorii vechi plătite într-un chip nou*, cea mai cunoscută și mai bună dintre piesele datorate lui Philip Massinger, reprezentant al perioadei de decadență în drama renascen-tistă engleză —, a fost scrisă în jurul anu-lui 1625. Personajul ei central, sir Gilles Overreach, inspirat autorului de figura unui notorin cămătar al timpului, a stîrnit un puternic interes, fiind comparat cu Barabas al lui Marlowe și chiar cu Shylock; piesa este, în primul rînd, un portret viguros al proprietarului rapace, al burghezului, în epoca sălbaticii acumulări primitive. Lucrare, totuși, de mîna a doua, în ansamblul fabuloasei și coloratei dramaturgii scrise de „colegii”, în-a-ntășii și urmașii lui Shakespeare. *Răfuiala* rămîne o dramă naiv-compătimitoare a aristo-crației deposedate, dramă cu o intrigă iscu-sită, rostogolită într-un final spectaculos și moralizator, adevărat happy-end, în care cel rău se pedepsește singur și cei buni sînt răs-plătiți.

Înscenînd această piesă, Alexandru Dabija (student în anul III, clasa de regie Gheorghe Vitanidis—Cătălina Buzoianu) a făcut, însă, o hună alegere, în tradiția elaselor de regie de altădată, alegere validată de o montare aproape profesionistă. Intențiile studentului-regizor, expuse limpede în caietul-program, denotă o abordare creatoare a piesei, un de-cupaj concis și esențial, centrat pe natura istorică a relațiilor sociale. Răsturnînd rapor-turile dintre personaje și reanșându-le din perspectiva noastră, găsind și o expresivă idee de spectacol în formula judicioasă a „demonstrării mecanismului minciunii”, ope-

Scenă din spectacol



# ■ TIMPUL ÎN DOI

de D. R. Popescu

Data premierei : 9 decembrie 1976.

Regia : EMIL MANDRIC. Decorul : PAUL BORTNOVSCI. Costumele : DIMITRIE SBIERA. Ilustrația muzicală : MIHAELA SERGESCU. Mișcarea scenică : ADINA CEZAR.

Distribuția : CARMEN PETRESCU (Emilia) ; CORNELIU DAN BORCIA (Silviu) ; FLORIN MACELARU (Horia) ; VALENTIN URITESCU (Lucuță).

rind radiografii necruțătoare, în dorința, firească, de a expune portretele și nu intrigă. Tânărul Dabija ne-a convins că știe să gândească un spectacol, citind atent un text. Personajele sînt grupate în două categorii : cele sincere în brutalitatea pornirilor instinctive, copii ai naturii ce se comportă după legile sălbatice ale junglei relațiilor de acaparare și dominare ; și cele false în modelarea comportamentului lor social, disimulându-și, prin mască, fața. Dincolo de această clară idee, reprezentăția nu se citește, însă, la fel de cursiv ca programul. Rezolvările actricești sînt, adesea, lipsite de omogenitate, porțiuni întregi din montare rămîn inexpresive, se folosesc soluții școlărești, trucuri studentești combinate cu clișee sau șabloane profesionale. Dar, dincolo de stralul efectelor, cînd actorii caută sensul adine al mișcării și al relațiilor, se obține un joc curat, expresiv, de valoare. Așa ne apare Rozina Cambos, desfășurare de lantezie și inteligență scenică, într-o compoziție rafinat-satirică, cu volute „comediei de maniere” răsucite brusc în racursiuri grotesti ; așa joacă, în primele scene, Traian Pârlog, impunînd cu fermitate un dur eliberat de convențiile sociale, un tip ce știe să piardă, dar, mai ales, cum să câștige ; așa conturează Constantin Ghenescu silueta inspirat-ridicolă a lordului, dar îi pierde, pe parcurs, liniile ; în sfîrșit, așa ar fi trebuit să joace Valentin Urutescu, actor cu deosebită înzestrare dramatică, interpret cu un special simț al teatralului, care, din păcate, a ratat întîlnirea cu sir Gilles Overreach, oferindu-ne doar schița în creion a unui portret dorit în clar-obscur rembrandtian. Ceilalți, adică Raluca Zamfirescu, Ion Muscă, Paul Chiribuț, Eugen Apostol, Gheorghe Birău, Gheorghe Dănilă, Eronim Crișan, se mișcă ușor, în compoziții mai mult sau mai puțin știute, plastic caracterizate, totuși, aparițiile sînt, mai mult sau mai puțin, solistice, neunite de bagheta regizorului.

Decorul, proiectat de tânărul arhitect scenograf Laurențiu Dumitrașe (debut scenografic) ca o structură geometrică, imperceptibil variabilă, sintetizează cîteva elemente elocvente din propunerea regizorală : gradele, pe care apar fixate, în posturile „minciunii”, personajele și grupurile ; apoi, căpriorii, sugerînd spînzurători ce ne trimit la epocă (exemplu de detaliu stilizat cu forță de evocare plastică) ; în sfîrșit, lemnul, alb, brut, materie tipică pentru scena elisabetană, care apare întotdeauna expresivă și consistentă.

Oricum, examenul studentului-regizor a fost trecut, debutul lui Alexandru Dabija pe scena-scoală din Piatra Neamț, pe de o parte, impunîndu-ne stimă față de girul și încrederea acordate aici, generos, studenților în știința și arta direcției de scenă, pe de alta, hrănindu-ne speranțele în continuitatea școlii noastre regizorale, în menținerea unei direcții de gîndire independente, creatoare, în abordarea textului.

Cunoscută și din alte montări, această piesă singulară în teatrul lui D.R.P., rădăcină dramatică stingheră ce se răsucește, parecă, înapoi și, odată ivită din solul inspirației, se chircește fără a făgădui ramificații viitoare, această piesă nedecisă stilistic, pamphlet trist, melodramă ironică, fabulă cu tîlcuri aspre, a fost citită de Emil Mandric cu gravitate și calm. Cu un calm sfîtos, cu o blîndețe bațjocoritoare, ni se înfățișează povestea unei căsnicii sfărîmate într-un vis. Dintru început, decorul, conceput de Paul Bortnovschi, ne plasează într-o ambianță cu dublă determinare : concreta, palpabila realitate diurnă — bucătăria înțesată cu borcane de murături și cu funii de ceapă — și, totodată, spațiul ircular, scos din timp — marcat prin bergmaniana pendulă fără ace, prin ramuri plutind pe cerul scenei ; decor care, combi-

Corneliu Dan Borgia și Carmen Petrescu



nînd naturalismul și fantastul, deschide o bună cale de acces spre universul piesei. Spectacolul ne povestește cum o gospodină bovarică (Carmen Petrescu), mîntuită de grija creșterii copiilor, în sfîrșit, mari și pe la casele lor, sătisită de rețete de ciorbe, gogoșari și lapte de pasăre, plictisită de vorbele, gesturile, amintirile, aceleași, mereu aceleași, ale soțului (Corneliu Dan Borcea), repetate, invariabil, în scurtul răgaz cînd vine acasă să mînce și să doarmă, își țese un vis de dragoste. Un vis strîmb, cu un erou (Florin Măcelaru) cam soios, cam caraghios, în tot cazul, jalnic și nefericit în mediocră lui vulgaritate, erou pe care, într-un moment de dezamăgită furie, ea îl ucide, sugrumîndu-l cu firul de telefon. Urmează trezirea din vis, cînd bărbatul, reîntors împreună cu un milițian (Valentin Uritescu), constată că presupusul cadavru, declarat ascuns sub pat, nu există și nici n-a existat vreodată. Barca himerelor fiind seufundată, soții se reîntînesc cu adevărat, izbutind să găsească o cale spre tărîmul fericirii familiale.

Această fabulă e relatată de Emil Mandric foarte clar și ilustrată cu nenumărate „desene” și acțiuni scenice (povestirile soțului sînt permanent mimate și animate). Dar un strat simplificator acoperă niște zone mai adînci din text, după cum valuri de zeflema paro-

dică înundă problematica gravă a piesei, împingînd-o la fund. Drama de conștiință și criza de identitate a unui cuplu ce se zbate între uzură și regenerare, între amintiri robuste și spaimă de lincezeală, neștiind cum să trăiască ora prezentului, este energic translată spre o anecdotică demascatoare, expusă cu mult pitoresc. Personajele sînt desenate tranșant, tipizate, precis caracterizate. Carmen Petrescu fixează trăsăturile unei femei plătice, cu o viață interioară mediocră și cu reacții de bun-simț comun, care parcurge, fără mari intensități emoționale, drumul de la realitate la vis și înapoi. Corneliu Dan Borcea impune, cu dezinvoltură și farmec, un soț care, sub aparență banalității, a conformismelor și ticurilor, ascunde o gravitate funciară, un echilibru tonic indispensabil și un real simț de răspundere. Proiecție onirică, plămădită din linii contorsionate, silueta „celui de-al treilea” a fost desenată de Florin Măcelaru cu fluiditate, vulgaritatea fiind picurată cu finețe și ușurătatea sugerată consistent. Valentin Uritescu completează cu un accent tonic distribuția, într-o scurtă, dar memorabilă apariție; ceea ce nu se poate afirma și despre actorii puși în situația dificilă de-a juca aparițiile mute.

Mira Iosif

## ZILELE CULTURII TEATRALE DIN R. D. G. ÎN ȚARA NOASTRĂ

TEATRUL NAȚIONAL  
„VASILE ALECSANDRI”  
DIN IAȘI

AMFITRION

de Peter Hacks

Data premierei : 10 septembrie 1976.

Regia : CALIN FLORIAN. Scenografia : GEORGE DOBOȘENCO. Ilustrația muzicală : GEORGE RODI-FOCA. Versiunea românească : HORST FASSEL și MIRCEA FILIP.

Distribuția : EMIL COȘERU (Jupiter); SERGIU TUDOSE (Mercur); DAN ACIOBĂNIȚEI (Amfitrion); DI-ONISIE VIȚCU (Sosias); LIANA MĂRGINEANU (Alcmena).

Printre emulii lui Brecht, Peter Hacks este, poate, cel mai conștient și, în același timp, mai personal în dramaturgia actuală din R.D.G. Deschisă problemelor mari ale societății și ale omului, creația lui Hacks (mărturisit și fățiș tributară, cîndva, și formelor brechtiene) păstrează, însă, astăzi, după aproape 20 de ani de carieră, și cultivă, cu

netăgăduită originalitate, din ceea ce definește pe maestrul său, simțul istoricității, dinamica dialectică a observației și gîndirii, predispoziția parabolică a argumentului dramatic, o anume dexteritate de a mînuî umorul, ironia și paradoxul, ca instrumente de învăluire într-un climat de aparentă destindere, de voie-bună, a temelor, altminteri, de



Liana Mărgineanu și Emil Căgeru

semnificație gravă, pe care le atinge și pe care, de obicei, pentru a le dezbate, e înclinat să le transfere în zonele filozoficului. Așa fiind, comedile lui — mai cu seamă cele așa-numite „olimpice” (fiindcă se slujesc de lumea miturilor clasice ca de o lume, prin natura ei, tipizată și, deci, scutită de incursiuni și configurări psihologizante, în fond, de încălcări de prisos, într-un univers al conflictelor de idei) — dau impresia, falsă, a indiferenței față de timp și față de lucrarea de eroziune sau de transformare a timpului. În realitate, „atemporalul” (sporit și de fluenta poetică a dramaturgiei sale, obligată de rigoarea ritmului pentametric și de structura ei, aristotelică, uncori) este, deliberat, destinat să trezească, prin șocul ieșirii din cadrele rutinizate ale mentalității cotidiene, meditația și judecata activă contemporană.

Pe registrul acesta de elevație formală, autorul își poate îngădui, fără ocoluri, incursiunea în miezul problematicei pe care o vizează. Nu viziunea nouă, nu tratarea contemporană îl interesează pe Hacks în prelucrarea unei anecdote mitologice, cum este, de pildă, aceasta, a lui Amfitrion și a soatei sale, Alcemena; povestită — de la Plaut la Giraudoux — în nenumărate și în cele mai felurite chipuri, ea s-a redus întotdeauna, cu anecdota, la o simplă farsă, mai mult sau mai puțin hazoasă, de alcov. Pe Hacks, însă, nu hazul, oarecum trist și galben, îl ispășește,

ci semnificația nouă, actualitatea la care poate trimite mărunta, la urma urmelor, abateri adulterine a Alcenei, căzută, din nesocotință, pradă șiretlicului și poftelor lui Jupiter...

Coborîrea Olimpului (a lui Jupiter și a lui Mercur) în lume și pătrunderea lui în viața și problemele de viață ale omului de rind subliniază la Hacks nu două planuri existențiale, străine între ele și divergente, ci virtualitatea divină în om, posibilitatea (și necesitatea) ca omul să-și demonstreze umanitatea tocmai prin combustia și lumina divină ce-o definesc. Jupiter devine, astfel, o ipostază (neglijată în infatuare și rutină belicoasă) a lui Amfitrion; adulterul Alcenei, un gest de recunoaștere și de trezire a virtuților omenești (care „sparg cadrele osificate ale deprinderilor” rigid, convenționale în relațiile dintre om și femeie, în relațiile, până la urmă, dintre oameni...). Elementele amare ale „anecdotei” dispar și ele astfel: Alcemena nu mai e victima unui bovarism *avant la lettre* și a unei înșelăciuni olimpice, ci complice cu Olimpul în scoaterea în vîleag și punerea în valoare a condiției divin-umane a soțului ei, acesta, numai pierdut și automatizat în „funcția” lui existențială, în care s-a dovrîns să se miște. Este, aici, mai puțin decît o comedie a măștilor, decît o burlescă cu *qui-pro-quo-uri*; pe tiparul consacrat al măștilor și al *qui-pro-quo-urilor* asistăm, mai degrabă, la un joc al unghiurilor de vedere, dinspre care pot fi și se cer considerate dispozițiile etice ale omului, cu ceea ce este înălțător și cu ceea ce este nerealizat, cu ceea ce este degradat și cu ceea ce este recuperabil în el. E ceea ce face farmecul puternic contemporan al comediei, care, pe planul expresiei și, mijloacelor de captare, apelează la bucuria ciocnirilor de idei, la verificarea spumoasă a adevărilor, cercetate în versul și în reversul lor, la satisfacția de a afla, în final, nu surpriza vreunei „poante” de deznoadămint, ci drumul spre dezlegare — a unei probleme care atinge și resorturile eticii, în genere, și cele ale întimității noastre celei mai ascunse. Pe alte coordonate, farmecul e iscat de harul poetic nou pe care îl degajă atmosfera — ușor patinată de ironie — construită din convențiile clasicizante ce plutesc peste acest joc „olimpic” al autocercetărilor și autorecunoașterilor. Firește, dincolo de aceste virtuți, nu lipsesc în textul lui Hacks nici o seamă de virtuți și pentru un bun spectacol de situații, nu numai de rafinament al gesturilor și al atitudinilor.

La Teatrul Național din Iași, Călin Florian a gândit spectacolul, vădit, în funcție de ele. S-a bucurat, desigur, și de inteligenta, aerata și cald-luminoasă scenografie a lui George Dorosenco, pentru care *Amfitrionul* lui Hacks pare purtat de un vînt coregrafic (în măsură să inspire benefic discretă linie a ilustrației muzicale datorate lui George Rodi-Foca). Punerea în scenă a lui Călin

Florin se oferă, în aceste condițiuni, cu precădere cuvîntului și gestului și are în vedere, mai puțin insistent decît s-ar fi putut întîmpla, efectele de situație. Păcat că, în tălmăcirea lor, Horst Fassel și Mircea Filip au punctat doar, capricios, textul comediei cu unele momente prozodice, lăsînd textul, în ansamblul lui (dealtfel, cu conștiinciozitate transpus în limba noastră), să se depene nu numai în replici văduvite de nervul (nu în simplător) al versurilor, dar, adesea, de-a dreptul împinse spre prozaism. Ceea ce nici nu aduce cu vreuna dintre însușirile majore ale originalului, nici nu slujește efectiv pe actor, ci, dimpotrivă, îl ispitește cu înlesnirile facilului. E păcat, fiindcă, din aceste pricini, spectacolul cade, adesea, pe o pantă conversațională de stil cameral, pe alocuri oboșit de nebănuite lungimi și, în genere, a fost astfel frustrat de motorul acelei ritmicități clasiciste cu care Hacks distanțează (ca să folosim termenul) mitul și momentul mitic de timpul și de publicul nostru, pe care, în fond, le are în vedere. Se pierde, adică, substanța structural ironică a comediei și, în schimb, se dă, falsă compensație, apă la moara unor compoziții inutile groase, unor soluții situaționale nu totdeauna fericite, unei alunecări pe luciul anecdoticii, în sine, pe care și autorul și regizorul — e clar — voiau, tocmai, să-l treacă pe un plan secund. Cu aceste rezerve, însă, interpreții au marcat tipologic, cu justete (Dionisie Vitcu, în Sosias, chiar cu suculență), elementele vii ale comediei: Liliana Mărgineanu a fost o Alomenă care a știut să facă feminin, dar nu și cu slăbiciune, față lui Jupiter (Emil Coșeru; acesta, stăpînit, mai degrabă, de linia corporală a zeului, decît de spiritul ce i se conferă); Sergiu Tudose, ca Mercur, chemat a întregi și anima acest spirit, a făcut-o mai convingător (mai cu haz) în raport cu Jupiter (al căruia raisonneur era), decît în raport cu Sosias, față de savoarea căruia (nițelș moldovenească, totuși) a cam cedat...

În genere, trimițînd ușor la un spectacol de teatru liric, *Amfitrion*, în montarea ieșeană, poartă amprente ale unei netăgăduite griji pentru eleganță și rafinament, însușiri care nu pot fi trecute cu vederea, nici lăsate fără o cuvenită bună prețuire.

**Florin Tornea**



## TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

# DESTINE

de Regine Weicker

Data premierei: 2 decembrie 1976.

Regia: ION COJAR. Decorurile: ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS. Costumele: GABRIELA NAZARIE. Adaptarea: ION BĂIEȘU.

Distribuția: HRINA RĂCHITEANU (Marta); RALUCA ZAMFIRESCU (Anita); ILEANA IORDACHE (Birgit); EUGENIA MACI (Ute); CONSTANTIN DINULESCU (Reiner); MIHAI MĂLAIMARE (Bernd); GEORGE PAUL AVRAM (Eberhard); ELENA SEREDA (Doamna Schuster); MARIAN HUDAC (Remer).

Amplasată în sala Atelier a Teatrului Național, reprezentația construită de Ion Cojar se dorește desfășurată în mijlocul publicului — joc înconjurat de spectatori. Decorul Elenei Pătrășcanu-Veakis se distribuie pe mai multe locuri de acțiune: câteva practicabile la niveluri diferite, dominate de un mic podium central, un minimum de recuzită, apt să sugereze cadrul și ambianța psihosocială. Bine gândită, astfel, montarea sincronizează unele sevențe, contrapunctează altele, dînd ritm, relief și cursivitate dinamică puținelor întîmplări din piesa Reginei Weicker: dînd, mai ales, pregnanță ideii de *destine* (cum s-a tradus titlul originalului, *Premiac-tele*). O piesă specifică pentru o anume direcție, importantă, în literatura dramatică actuală din Republica Democrată Germană: preocuparea pentru dezbateră dialectică, pentru discuția în contradictoriu pe teme etice, axată, în general, pe o relație esențială: familie-muncă, răspundere socială-satisfacție individuală, individ-colectivitate. Tînăra autoare, ea însăși muncitoare în Karl-Marx-Stadt, sintetizează, într-un fapt de viață exponențial, relatat cu fervoare demonstrativă, mentalitatea de tip nou a constructorilor socialiști din Germania democrată, descriînd procesul complicat, dificil, de modelare a noii atitudini, a noului tip de comportament.

Un mic colectiv urmează să primească o distincție republicană pentru realizările, ca și pentru stilul său de muncă. În ajunul acestui important eveniment, una dintre membrele colectivului refuză premiul, denunțînd o anumită stare de lucruri, un anume climat, ce



Eugenia Maci, Elena Sereda și, în plan îndepărtat, Constantin Dinulescu

nu concordă cu imaginea-model a colectivului fruntaș, așa cum a fost lansată, publicitar, de către sindicat. Refuzul Elvirei (personaj ce nu apare în scenă) declanșează derută în rândul celorlalte trei colege, candidate voioase și complezente la premiu, și indignare la cea de-a patra — șefa, conducătoarea și creierul colectivului, cea a cărei ambiție, a determinat, de fapt, acordarea distincției. O seamă de alte reacții au loc și printre colegii de întreprindere, printre „factorii” de conducere ca și în sinul familiilor respective. Printr-o suită de incursiuni în intimitatea celor patru femei, decupind câteva subțiri „felii de viață”, autoarea recompune tabloul mozaicat al grupului social alcătuit din destine individuale și izbuteste o imagine în ansamblu, convingătoare, și, totodată, o pledoarie pentru adevăr, pentru sinceritate, și pentru curajul opiniei, într-un cuvânt, pentru o etică a relațiilor sociale nefalsificate.

Spectacolul potențează toate aceste premise ale piesei, și accentuează caracterul de dezbatere, de proces etic, cu un final deschis întrebărilor, scutit de pronunțarea vreunei sentințe. Pancarte cu interogații se adresează publicului, incitându-l să reflecteze, să ia poziție, de partea sau împotriva Martei, șefa îmbătrânită, care și-a dedicat viața — lipsită de bucuriile căsniciei, ale familiei — colectivului, rezultatelor muncii, în disputa-i înverșunată cu tânăra Elvira, cea liberă în gândire și atitudine, incapabilă de compromis și linguișire, prototipul omului care nu poate, funciar, trăi comod.

Spectacolul Teatrului Național, limpede scris scenic, are parte de o distribuție omogenă. Distribuție în care Irina Răchitanu

realizează o adevărată creație în rolul rigidei, intransigentei Marta: o creație șlefuită cu mîgălă artizană, mișcată de adânci resorturi lăuntrice, luminind portretul tulburător de omenesc, prin tristețea ce-o emană, al unei femei atît de singure, între pereții casei sale, încît nu poate trăi decît între tovarășii de muncă (în cazul de față, tovarășele), muncă identificată existenței înseși. Distribuție în care Raluca Zamfirescu (cu finețe comică și distincție dramatică), Ileana Iordache (cu farmec și studiată nonsalanță), Elena Sereda (cu tact și blîndă severitate) și Eugenia Maci (cu aplomb și dezinvoltură colorată) compun destinele acestor premiate în producție și corijente în viața particulară. Prin piesă trec și câteva siluete de bărbați, cărora autoarea le-a încredințat, în genere, roluri mai ingrate, oricum, cu o încălcare dramatică negativă: Constantin Dinulescu portretizează, cu discreție și subțire savoare, un soț egoist și prefăcut, iar Marian Hudac, în tușe ceva mai groase, un responsabil sindical, puternic afectat de „scandalul” refuzării premiului.

Scena din finalul montării, în care acest responsabil, stînjinit de răsturnarea ordinii din universul său birocratic, vine să ofere premiul repede, pe furiș, dorind mușamalizarea evenimentului, inițial așteptat cu nerăbdare, și femeile încep să ridă, un ris tonic, molipsitor, destins, înțelept, se reține ca o concluzie a dezbaterii. Și sentința (nerostită) a procesului (moral) se pronunță și se acceptă, firesc, fără cuvinte: risul condamnat ipocrizia, denunță falsul în relațiile dintre oameni.

Mira Iosif

# ADAM ȘI EVA

de Rudi Strahl

■ TEATRUL „ION VASILESCU”

Data premierei : 29 noiembrie 1976.

Regia : OLIMPIA ARGHIR. Costume : EVA ȘORBAN. Decoruri : ANDREI BOTH. Ilustrația muzicală : LUCIAN IONESCU. Versiunea românească : ANETA DOBRE.

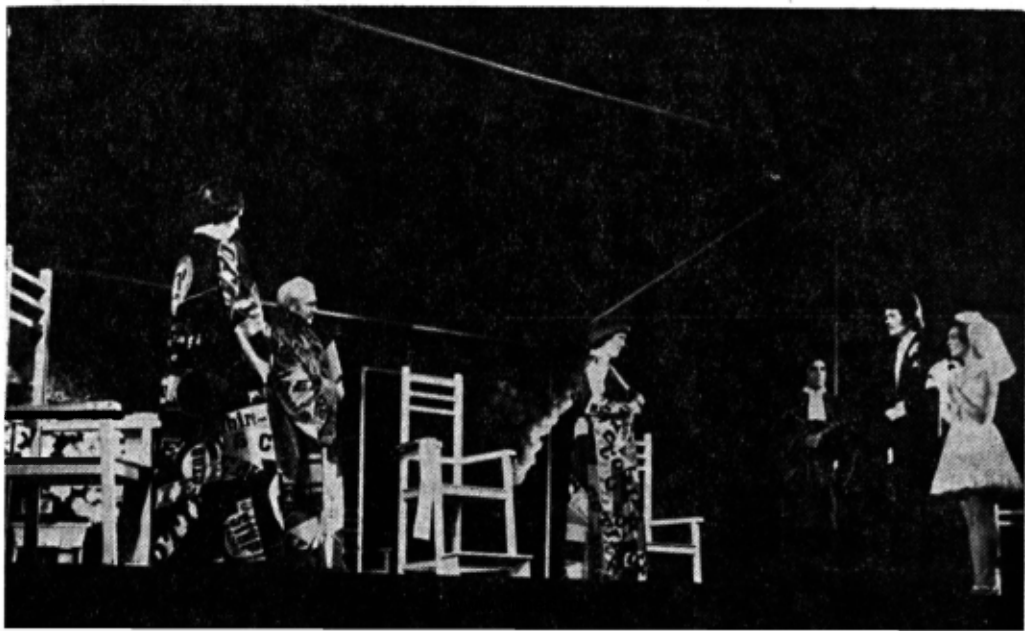
Distribuția : DANIEL TOMESCU (Adam Schmitt) ; ADINA POPESCU (Eva Müller) ; MARIA CHIRA (Judecătoarea) ; ADRIAN PETRACHE (Avocat dr. Michaelis) ; MARIETA LUCA (Procurorul dr. Gabriel) ; ALEXANDRA ALBULESCU (Hela) ; DUMITRU FEDOREAC (Hansi) ; DIMITRIE DUNEA (Schinnelpennig).

Omul de teatru din R.D.G. este setos de comedie. Asemenea observație ne-a fost adesea semnalată, în raport cu o anume, neînțeleasă, reticență a dramaturgilor din țara prietenă, față de tratarea destinsă a problemelor actualității. Rudi Strahl — dramaturg trecut îndelungă vreme prin publicistica de foileton a celebrei reviste de satiră și umor „Eulenspiegel” — și-a exersat, însă, condeiul în cernața mai mult sau mai puțin acidă a umorului și a fost, de aceea, din chiar momentul debutului său dramaturgic, acum câțiva ani,

în chip masiv și insuflăit, îmbrățișat de spectatori, consacându-se ca unul dintre comediografi de frunte ai momentului teatral de astăzi în Republica Democrată Germană. E, poate, nu lipsit de interes să constatăi că serisul său, mai degrabă bucurios pornit pe vervă decât pe denunțuri neapărat satirice, e de natură să fie și de publicul nostru întîmpinat cu o deloc convențională plăcere.

*Adam și Eva* este, în această privință, o dovadă. Ingenioasa idee de a dezbate problemele serioase ale eticii matrimoniale, înlocuind finalul trist al unei căsnicii ce se destramă pe calea unui proces de divorț (revelator de ușurătate, de lipsă de responsabilitate și de înțelegere, de dragoste și de respect reciproc, în relațiile dintre bărbat și nevastă) cu un proces de încheiere a unei căsnicii, în care viitorii soți sînt chemați să probeze trăinicia sentimentelor ce-i leagă, oferă din capul locului teren risului. Pe acest teren se pot, însă, aduce la lumină și se pot pune în discuție — și, efectiv, se și pun în discuție — o seamă de aspecte grave, contradictorii, ale moravurilor actuale, ale modului de a privi problemele vieții, ale libertății individului față de societate, față de propriul lui fel de a trăi și de a-și întocmi programul de viață. În acest context, seriozitatea sau frivolitatea, maturitatea sau lipsa de maturitate în luarea unei decizii, profunzimea sau numai aparența sentimentelor care angajează viitorul, consecințele unor atare decizii, pot colora și dimensiona atitudini, puncte de vedere, pot prefigura date comportamentale, deopotrivă, suculente și generatoare de adîncă meditație. E ceea ce se petrece în aparent minora comedie a lui Rudi Strahl, care nu numai că se pretează bunei-dispoziții, dar o și pretinde — pentru ea pilulele amare, subtextual oferite, să fie și ele, fără reținere, înghițite.

Scenă din spectacol



Este ceea ce Olimpia Arghir — exersată în partituri comice mai dificile — a înțeles bine. Ea tratează în farsă subțire jocul propus de autor și, indicînd scenografului Andrei Both o linie schematic-caricaturală a decorurilor, lasă în voie (poate, prea în voie, uneori), să se desfășoare acțiunea, iar pe protagoniști să-și marcheze, nu fără o anume doză de lipsă de rigoare, o prezență ostentativ ludică. Așa se face că hazul a contaminat scena, laturile morale mai spinoase evocate de piesă, și spre elucidarea cărora a fost scrisă, sint tratate ca simple „ipoteze de lucru”... În această voce-bună generală, Adina Popescu a „lucrat”, cu o consumată artă a naturalistei, o Evă de zile mari — nostimă, plină de elan tineresc, de dragălașă inconștientă, de ingenuă sinceritate — și a lăsat o diră de sentimentalitate, handicapînd, cu buna ei realizare, pe Adam, în care Daniel Tomescu a fost nevoit să depună eforturi pentru a face, cu onestitate, cuplu cu ea. Bine „temperată”, *jucînd* un rol prin excelență retoric (și bucurîndu-se de acest joc), Marieta Luca, în Procuror, aflînd un corespondent de replică și de adresă (și de tandre speranțe) în Adrian Petrache (Avocatul). O compoziție de efect ilar (inutil îngroșat cu trăsături clovnești) a făcut Dimitrie Dunca. O bună apariție *deus ex machina* — jovială, generoasă, juvenilă : cuplul Hela și Hansi, respectiv Alexandra Albușescu și Dumitru Fedoreac. Din păcate, textul n-a prea ajutat-o pe Maria Chira să treacă pragul unei existențe funcțional resemnate (Judecătorea).

Florin Tornea

## ■ TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

Cu toată importanța și seriozitatea problemelor pe care le pune originalul proces al... căsătoriei a doi tineri, *Adam și Eva* de Rudi Strahl este, totuși, o comedie și Teatrul Dramatic din Brașov n-a greșit cîtuși de puțin tratînd-o ca atare. Spectacolul tînărului regizor Tudor Florian are cursivitate și coerență în demonstrație, dar se dovedește preocupat exclusiv de exploatarea efectelor comice, simplificînd interferența de planuri pe care era construită piesa. De aici și rozul scenografiei semnate de Ion Cristodulo, ca și tonalitatea de farsă a întregului spectacol.

Actorii intră într-o glumă — fie ea și cu implicații dintre cele mai serioase — dar nu toți știu pînă unde trebuie să întindă această glumă și cînd trebuie să se ia în serios. Alături de jocul subtil și nuanțat al Virginiei Itta Marcu, în rolul Procurorului, asistăm la un stil de joc deplasat estradistic, pe care îl practică în primul rînd protagoniștii : Gabriel Săndulescu în tînărul Adam Schmitt și Coca Bloos în rolul viitoarei sale soții, Eva

Data premierei : 19 iunie 1976.

Regia : TUDOR FLORIAN. Scenografia : ION CRISTODULO. Versiunea românească : ANETA DOBRE.

Distribuția : GABRIEL SĂNDULESCU (Adam Schmitt) ; COCA BLOOS (Eva Müller) ; PAUL LAVRIC (Judecătorul) ; DAN SĂNDULESCU (Avocat dr. Michaelis) ; VIRGINIA ITTA MARCU (Procurorul dr. Gabriel) ; CONSTANȚA COMĂNOIU (Hela) ; NAE OCTAVIAN CRISTOLOVEANU (Hansi) ; FLAVIUS CONSTANTINESCU (Grefierul) ; LULI CRĂCIUN și BORIS GAVLIȚCHI (Asesorii).

Müller. Spre deosebire de ei, se ia numai în serios Dan Săndulescu, interpretul Avocatului, în vreme ce Paul Lavric, în rolul Judecătorului, chiar dacă păstrează echilibrul celor două planuri, nu ezită nici un moment să dea tonul îngroșării și al efectelor facile, „la public”. Nu scapă de ele nici Flavius Constantinescu, altfel, bine distribuit în rolul unui bonom grefier.

Spectacolul are haz și e bine primit de public. (dar nu are stil și e regretabil că tînărul regizor Tudor Florian nu și-a propus mai mult și n-a reușit să stimuleze întreaga distribuție în sensul unei sporite autoexigențe a actului artistic.

Victor Parhon

## DOMNUL PUNTILA ȘI SLUGA SA MATTI

de B. Brecht

## ■ TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI

Coincidența a făcut ca, în perioada relansării, simultane, la Galați și la Pitești, a acestei piese, nemaijucată la noi de vreo cincisprezece ani, să o vedem și în turneul lui Berliner Ensemble. Spectacolul berlinez (nu *Puntila-Modell*, ci o variantă, strălucită, o propunere de reprezentație, într-un demers neo-brechtian, în care toate ideile piesei s-au focalizat în jocul de maximă, superbă virtuozitate al excepționalului actor Ekkehard

Data premierei: 16 decembrie 1976.

Regia: ADRIAN LUPU. Scenografia: MIRCEA RIBINSCHI. Versiunea românească: FLORIN TORNEA. Muzica: IOSIF HERȚEA.

Distribuția: MITICĂ IANCU (Puntila); MIHAI MIHAIL (Mattî); MARCEL IIRJOGHIE (Judecătorul); LEONARD CALEA (Veterinarul); VLAD VASILIU (Muncitorul amărit); ALEXANDRU NĂSTASE (Chelnerul, Grasu); LUCIAN TEMELIE (Muncitorul); RADU GHEORGHE JIPA (Muncitorul roșcovan); BOGDAN ȘERBAN (Surkkala); AURELIAN GEORGESCU (Pastorul); GRIG DRISTARU (Avocatul); GABRIELA REDER (Fiica lui Surkkala); LILIANA LUPAN (Eva); DAN ANDREI BUBULICI (Ațașatul); STELA POPESCU-TEMELIE (Emma); SANDA MARIA ULMENI (Farmacistă); VICTORIA SUCHICI-CODRIGEL (Lisa, mulgătoarea); MARGA GEORGESCU (Telefonista); ȘTEFANIA GORUNEANU (Lăma); LENI ȘTEFĂNESCU (Fina); VERONICA IRAȘOG (Soția pastorului).

Soluții) u-a intimidat pe creatorii noștri, și e bine și firesc să se întâmple așa; iar multiplele noastre întâlniri cu acest verificat și rezistent text ne-au demonstrat, o dată în plus, că teatrul lui B. B. este o operă cu adevărat deschisă, stimulatoră pentru gândire, și că intelectualul Brecht avea o nemărginită dreptate când scria că, „instinctul de investigație este un fenomen social nu mai puțin agreabil, nu mai puțin imperios ca instinctul de procreare“.

Acestui instinct de investigație, dorinței de cercetare, de cunoaștere, de punere în discuție a temei, i-a dat curs tânărul regizor Adrian Lupu, montând *Domnul Puntila și sluga sa Matti* pe scena Teatrului Dramatic din Galați. Subintitulată *volkstück* (piesă populară), *Domnul Puntila* (scrisă în 1940, în perioada exilului finlandez, montată în regia lui Brecht, în 1948, la Zürich, apoi, tot sub direcția sa de scenă, constituind momentul inaugural al lui Berliner Ensemble, în 1949) reprezintă, cum prea bine se știe, o expunere-model pe tema stăpîn-slugă, o demonstrație dialectică a unității obiective, nu a unui individ, ci a unui statut social, în speță, al proprietarului, realizată prin discontinuitatea comportamentului. Caracterul dual al lui Puntila — inocent, generos, fraternizînd la betie; brutal, posesiv, agresiv și afirmîndu-se ca stăpîn, la trezie — este un scăpărător argument dramatic în expozeul brechtian in-



Mitică Iancu (Puntila) și Mihai Mihail (Mattî)

citator în transformarea lumii, ecuația Puntila-Matti și rezolvarea ei devenind una dintre formulele clasice în analiza matematică cu aplicații dramaturgice, pe care Bertolt Brecht ne-a lăsat-o, privitoare la lumea „în care lucrurile nu merg cum trebuie“.

Nu relația Puntila-Matti, și nici dublul caracter al moșierului, l-au preocupat pe Adrian Lupu, în construirea spectacolului gălățean. Sau nu asta l-a interesat în primul rînd; fiindcă, în această multistratificată, stufoasă bogată montare, regia s-a arătat dornică să descopere mai ales noi sensuri, chiar noi direcții de conflict, noi exemple de alienare și de mutații caracterologice, spectacolul proiectîndu-se ca un eseu critic, novator cu orice preț, pe o temă de Brecht. O reprezentare mozaică, discontinuă, înmănunchind sumedenie de motive și de propuneri brechtene, aflat din dramaturgia cit și din estetica maestrului de la Schiffbauerdraum: de la uti-

zina apăsată, cu caracter agitatoric, a sângelui și a parabolei (bună, dramatică și cu rădăcini în focul nostru, muzica semnată de Iosif Herța), la marcarea „distanțării” personajelor (excelează, aici, Mihai Mihail-Mătti și Dan Andrei Buculici-Atașatul); de la lansarea parodică a melosului „operei culinare” la descompunerea analitică, demonstrativă, a unei situații, în vederea obținerii unei concluzii didactice.

Caracterul escistic al mizanscenei se conturează și mai apăsător în partea a doua a spectacolului, unde regia construiește un întreg etaj de semnificații sociologic-dramatice, implantând în canavaua acțiunii brechtiene rezolvări, soluții și abordări ce ne trimit, mai degrabă, la dramaturgia post-brechtienă, Dürrenmatt și Frisch; aici am aminti prezența insinuantă, treptat amenințătoare, până ajunge feroce și criminală, a „capetelor rase”, unitate dramatică *sui-generis* (în raport cu textul), alcătuită din judecător, preot și avocat; trio grotesc și sumbru, căruia i se alătură, în final, recuperat fiind, Atașatul, grup care îl manipulează fățiș pe Puntila, ducându-l hoțărârile de proprietar, grup care-l lichidează, la vedere, pe Surkkala „cel roșu”, în fine, grup care, în scena „muntelui Hatelma”, îl asistă pe Puntila în perorațiile-i paroxistice, ce vizează limpede ascensiunea unui Arturo Ui, luminându-i „drumul” cu făclii (aluzie la ritualurile fasciste), pe mormanele de cărți sfășiate ale unui simbolic autodafé. Altă scenă cu semnificații exploziv dilatate este „târgul argaților”, moment de intens dramatism, desenând riguros cercul nesfârșitei rotiri a osîndiților la muncă... Cu seriozitate, în deplină înțelegere a rolului și funcției de „obiecte”, și nu de personaje, așa cum le-a caracterizat Brecht, apar și femeile din Kurgela, logodnicele lui Puntila, cele despre care creatorul teatrului epic spunea că reprezintă „figurile cele mai nobile din piesă”, eroinele povestirilor finlandeze, care „unesc comportamentul naiv cu o adîncă și reală înțelegere”. Dealtfel, naivitatea și șiretenia, în accepția lor de categorii estetice brechtiene, traversează montarea ca două linii de forță, explicitînd sensurile deschise ale fabulei, luminînd tilcul ei ascuns.

Strădania de a suna brechtian apare și în scenografie, cu efecte căutate în etalarea ghetetelor din lemn cenușiu, cu o camionetă portocalie (insuficient folosită ca loc de joc), decor ce împinge spectacolul mult în sală, atrăgînd publicul în joc, conform viziunii regizorale.

În acest eseu regizoral, care lansează, precum spuneam, noi ipoteze în analiza piesei — ipoteze discutabile, dar nu lipsite de interes —, capitolul cel mai neglijat apare, din păcate, tocmai în interpretare. Precaritatea unor rezolvări, lipsa de acuratețe, de rigoare în joc, slăbiciunea unui rol-cheie minează edificiul înălțat cu atîta efort; de aici, și senzația de prea multă regie, de preaplin în soluții, de caznă, în dauna unei demonstrații limpezi, puternice a temei. Confuz se dese-

nează partitura, dublă partitură, acordată la o singură cheie, a lui Puntila; talentatul, foarte talentatul Mitică Iancu, recent creator al unei remarcabile Chirite în travesti, nu este, deocamdată, Puntila, în nici una dintre cele două ipostaze. Acesta e și handicapul reprezentației, căruia îi face totuși față cu succes un Matti puternic nuanțat, un Matti „sursă de pozitiv”, cum l-a văzut Brecht, și cum l-a jucat Mihai Mihail, un Matti simplu, dar șiret, naiv și îndrîjit, depozitar al unor adevăruri profunde, inalienabile, un Matti care închide reprezentația cu gravă și adîncă răspundere. S-au mai remarcat, stilistic, Dan Andrei Buculici, deseuind fin și subtil argumentul rolului (Atașatul), și, temperamental, Liliana Lupan (Eva), convingîndu-ne de înrudirea ei cu Puntila. În personajele-grup, Marga Georgescu, Sanda Maria Ulmeni, Victoria Suchici-Codricel și Stela Popescu-Temelie au adus, fiecare, particularitatea unei biografii demonstrative, prevenindu-ne asupra capcanelor lumii conduse de „stăpîni” și comportîndu-se expresiv coregrafic în dansul „logodnei”. Mai puțin reușit a apărut grupul „capetelor rase” sau al „ochelarilor negri”, confirmîndu-ne o mai veche idee despre dificultatea adevărării unor soluții regizorale la realitatea concretă a scenei.

Dar, în ansamblu, *Domnul Puntila și sluga sa Matti* reprezintă un important punct cîștigat de Teatrul Dramatic din Galați. Un succes repertorial, firește, continuînd o tinăra tradiție Brecht, începută aici în urmă cu cîteva stagioni, și un cîștig profesional cert, ca orice contact cu teatrul lui Brecht, cu imperativele lui estetice și comandamentele ideologice, cristalizate unitar într-un text dramatic.

## ■ TEATRUL „A. DAVILA” DIN PITEȘTI

Vesel, colorat, în pitoresc joc expozitiv, spectacolul semnat de Tudor Mărăscu, tinăr regizor cunoscut pînă acum mai mult prin intermediul micului ecran, ne introduce direct și cu plasticitate în tema-teză: prologul are menirea să arate publicului, în „colivia” în care apare adus Puntila: „Un animal ce-a viețuit odinioară... / ...moșier, ca pe la noi / O jivină hămesită și un nătărău de soi”.

Așadar, „cortina” montării — un parter de sticle, cu multă grijă împodobite, gardul de lemn, siluete de mestecen, cuierele cu costumele protagoniștilor, expuse frumos, la vedere, *ecriteau*-rile cu marcarea locului și subiectul acțiunii, apoi celelalte elemente de decor, care, de asemeni, ne vor indica, pe tot parcursul reprezentației, „ce se întîmplă” (să nu uităm că un bun decor brechtian

Data premierei : 8 ianuarie 1977.

Regia : TUDOR MARĂSCU. Decorurile : DUMITRU GEORGESCU. Costumele : EMIL MOISE. Muzica : HORIA MOCULESCU.

Distribuția : HAMDI CERCHEZ, VALERIU SÂNDULESCU (Puntila); VALERIU SÂNDULESCU, HAMDI CERCHEZ (Matti); SORIN ZAVULOVICI (Talul); CORNEL POENARU (Judecătorul); NINA ZĂINESCU, JULIETA SZONYI (Eva); ION ROXIN, PETRE DINULIU (Ațașatul); PETRE DINULIU, ION ROXIN (Avocatul); ILEANA ZĂINESCU (Emma); MARIN ALEXANDRESU (Veterinarul); JULIETA SZONYI, NINA ZĂINESCU (Farmacista); MARTA SAVCIUC (Mulgătoarea); CARMEN ROXIN (Telefonista); DUMITRU DRAGAN (Un bărbat gras); DUMITRU DIMITRIE (Muncitorul); FLORIN PRETORIAN, EMILIAN CORTEA (Roscovanul); PETRE TANASIEVICI (Amăritul); JULIETA WEIGEL (Laina); DUMITRU IVAN (Surkkala); MARIA ANDREEA RAICU (Fina); VALERIU BUGIU (Pastorul); ILEANA FOÇAȘ (Soția pastorului).



Cornel Poenaru (Judecătorul), Hamdi Cerchez (Puntila) și (în plan secund) Valeriu Sândulescu.

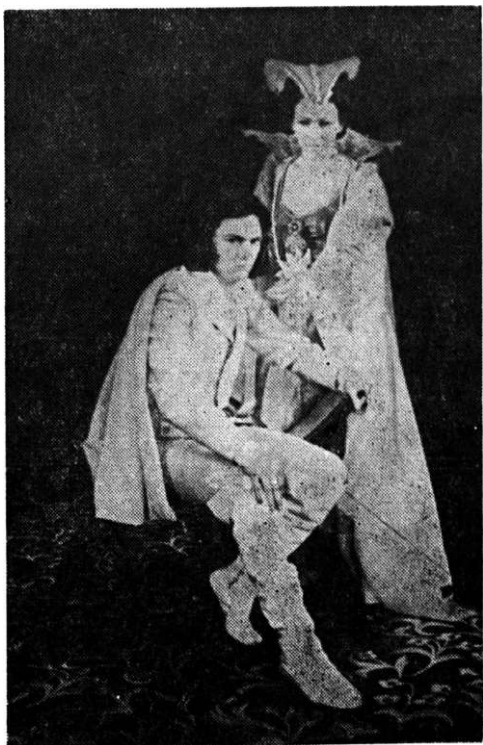
trebuie să indice, nu să sugereze...), comentând întâmplările cu haz subtil, voios, sint, pentru spectatori, punctele de sprijin ale fabulei cu Puntila și Matti. La fel cum songul (desenat muzical de Horia Moculescu, în căutat și uncori izbutit stil Dessau-Brecht, alternând cupletul și cîntul), interpretat expresiv și inteligent (mai ales în a doua jumătate a spectacolului) de Marta Savciuc, trasează, cu o anumită necesară rigoare, granițele teritoriului brechtian, în interiorul căruia au evoluat, bine ghidați, actorii. *Domnul Puntila și sluga sa Matti* este, pe scena din Pitești, un spectacol canonic, lucrat vădit după model, dar, în același timp, proaspăt, cu accente originale, un spectacol de tinerețe și de tineret. Prima lui caracteristică ar fi siguranța, impetuozitatea actoricească. Regizorul a lucrat cu două distribuții, procedeu care s-a vădit util, eficient ca metodologie, ca pedagogie, în introducerea actorilor și în familiarizarea lor cu tehnicile de joc brechtiane.

Cei doi protagoniști, gata în orice moment la interjangan (antrenați, în egală măsură, să interpreteze *celălalt rol*), au realizat, în formula văzută de noi — Hamdi Cerchez-Puntila, Valeriu Sândulescu-Matti — un cuplu exemplar, un binom dramatic, cu largi și multiple semnificații. Linia de forță a reprezentăției o găsim în traiectoria acestui Puntila, căruia Hamdi Cerchez îi transmite o mare energie, îi află expresive particularități

temperamentale, trăsături psihice și inedite amănunte fizice, descoperind, în coerența atitudinii de stăpîn, de proprietar — deci, în statutul social — motivele unor purtări incoerente, discontinue. Hamdi Cerchez confirmă, cu acest rol important, multe promisiuni anterioare. El realizează un Puntila original, compoziție explozivă pe stări sufletești tranșante, cu plîns puternic și emoții în beție, cu furii reci, livide, necrutătoare, altminteri, cum, dealtfel, răceala aeră a unui moșier înfumurat îl caracterizează tot timpul. Valeriu Sândulescu compune un Matti ce izează cu vicleșug de masca supunerii și a servilismului, un Matti cu farmec bărbătesc, seducător și din topor, ridiculizînd, prin simpla lui prezență, lumea lui Puntila, a Evei și a Ațașatului. Munca laborioasă a regiei cu interpretii s-a resimțit pozitiv și în celelalte roluri, finite cu grijă în ansamblu și în detaliu. Din numeroasa distribuție s-au remarcat, mai ales, figura Ațașatului, portret de un imens ridicol țepan, conturat precis de Ion Roxin, silueta Avocatului, caraghioasă coleopteră (Petre Dinuliu) și Marta Savciuc, excelentă în ambele ipostaze, de eroină a povestirilor finlandeze și de interpretă de songuri.

Un spectacol care convinge că, la Teatrul „A. Davila” din Pitești, prezența unui regizor tinăr este stimulatoare, ca oriunde, dealtfel.

Mira Iosif



Constantin Fugașin și Smaragda Olteanu

## TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

# DON CARLOS

de Schiller

*Don Carlos* pe scena Teatrului Național din Craiova, iată o alegere vrednică de laudă. Cu atât mai de laudă, cu cât nu ne este dat prea des să consemnăm numele lui Schiller în cronicile noastre: ici, *Intrigă și iubire*, colo, mai de mult, *Hoții*, și cam atât. *Don Carlos* nu s-a mai jucat de multă vreme, *Wilhelm Tell*, *Fecioara din Orléans*, *Wallenstein*, *Conjurația lui Fiesco*, deloc. Repetatele îndemnuri ale presei, ale factorilor de îndrumare, nu-și află ecou. În vremea asta, teatrele cer sugestii pentru marele lor repertoriu. Ce situație paradoxală, din vastul zăcămint al dramaturgiei universale, să fie ignorate tocmai piesele din cea mai nobilă alcătuire! Sute de mii de elevi învață din manuale numele lui Schiller și nu au cum

cunoaște pe secul opera marelui dramaturg, dect rar și incomplet. Dintre Naționale, cel din Craiova s-a decis, în sfârșit, să înscrie în repertoriu *Don Carlos*, dovedind că a înțeles unul dintre imperativele programului său repertorial. Creație de vîrf a lui Schiller, acest poem dramatic — cum îl subintitulează autorul — evocă nu atât viața seurtă și zbuciumată a Infantei de Spania, cit epoca întunecată a lui Filip al II-lea și a Inchiziției, și, mai cu seamă, lupta pentru libertate a popoarelor Europei, cotropite de morbitul tiran. Evocînd trecutul, Schiller dă glas năzuinței spre libertate a epocii sale și, prin înflăcăratul marchiz de Posa, proclamă dreptul de a gândi, de a exista liber, al națiunilor oprite. Schiller avea douăzeci și cinci de ani cînd a scris *Don Carlos*, vîrsta Marchizului de Posa, vîrsta marilor elanuri, a gesturilor eroice, și iambii shakespeareeni de cinci picioare dau versului schillerian înariparea acestei vîrste.

Pana dramaturgului așterne pe hîrtie, într-o admirabilă sinteză, ideile de libertate ale secolului al optprezecelea, idei care condamnă despotismul și tirania și fac elogiul luptei pentru progres. Cît de veridice sînt personajele, îl interesează mai puțin, evocarea unui anumit timp și unui anumit loc nu-l obligă la respectarea autenticității stricte a faptelor, Schiller punînd în lumină valoarea simbolică a adevărurilor, semnificația, peste timp, a idealurilor de dragoste,

Data premierei: 1 decembrie 1976.

Regia: GEORGETA TOMESCU. Decoriurile: V. PENIȘOARĂ-STEGARU. Costumele: IULIANA PREDUȚ. Traducerea: AL. PHILIPPIDE.

Distribuția: CONSTANTIN SASSU (Filip al II-lea); ILEANA SANDU (Elisabeta de Valois); CONSTANTIN FUGAȘIN (Don Carlos); DAMIAN OANCEA (Alessandro Farnese); MONICA SMĂRÂNDIOIU (Infanta Clara Eugenia); VIORICA POPESCU-MIHAIL (Ducesa de Olivarez); CONSTANȚA NICOLAU (Marchiza de Mondecar); SMARAGDA OLTEANU (Prințesa de Eboli); LUCIAN ALBANEZIU (Marchizul de Posa); ILIE GHEORGHE (Ducele de Alba); REMUS MARGINEANU (Contele de Lerma); MIRCEA HADIRCA (Ducele de Feria); PAVEL CÎȘU (Ducele de Medina-Sidonia); VLADIMIR JURAVLE (Don Ramon de Taxis); IANCU GOANȚĂ (Domingo, duhovnicul regelui); PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Marele Inchizitor); PETRE ILIESCU-ANATIN (Starțul unei mănăstiri); EMIL BOZDGOESCU (Don Luis Mercado); ANGHEL POPESCU (Un ofițer); ADRIAN PETRESCU (Un paj).

prieteni și libertate ale personajelor sale. Spectacolul Georgetei Tomescu — cel dinții ca această piesă pe scena craioveană — este echilibrat și curgător, gândit simplu, dar cu linpezime. Decorurile lui V. Penișoară-Stegaru, concepute pe toată lărgimea și profunzimea noli scene, dau sugestia palatului regal, cu ziduri sumbre și reci, cu încăperi austere, învăluite în umbră, cu uși tainice și coltoane ascunse, palat împinzit de iscoadele închiziției, de slugi supuse regelui. Excelența maestra de lumini Vadim Levinschi găsește, și de astă dată, soluții admirabile pentru a sugera atmosfera apăsătoare, amenințătoare de la curtea regelui-tiran. În acest cadru evoluează interpreții, dind viață personajelor, potrivit concepției regizoarei, într-o evoluție mereu tensionată și într-o lăudabilă unitate.

Se impune Constantin Sassu, care l-a întruchipat pe Filip al II-lea potrivit imaginii pe care ne-a lăsat-o istoria despre acest morhorit tiran, cu gesturi zgărite, cu tonuri aspre, cu priviri înghețate, adevărat despot al Spaniei și Europei. Tinărul Constantin Fugașin este Don Carlos, un infante înflăcărat, cu fărmece, cu eleganță, sincer îndrăgostit, credincios prieteniei, inocent pînă la naivitate, uneori trădat de voce, care nu e pe

măsura temperamentului său. Ileana Sandu, interpreta Elisabetei de Valois, are distincție și putere de fascinație, grație și frumusețe, și e sincer tulburată de dragostea Infantei. Smaragda Olteanu e interpreta inteligentă, meticuloasă, a orgolioasei îndrăgostite Prințesa de Eboli. Se vede că Lucian Albanezu și-a gândit cu multă claritate rolul, și l-a apropiat cu dragoste, dar nu-l acoperă pe toată diversitatea datelor: al său Marchiz de Posa e prea cumpănit, prea reținut, monologicele sale importante sînt rostite, fără înălțare, inteligent, dar nu cu suficientă înflăcărare. Puterea sa de fascinație este astfel diminuată. O compoziție bine încheată realizează Viorica Popescu-Mihail, în rolul severei Ducese de Olivarez. Ilie Gheorghe, lancu Goanță, Petre Gheorghiu-Dolj, în primul rînd, Remus Mărgineanu, Pavel Cîsu, Emil Bozdogescu, în al doilea, întregesc o galerie de portrete și încheagă un ansamblu fără începe valorice.

*Don Carlos* este un spectacol bun, valoros, serios, un spectacol care face cinste scenei craiovene și continuă promițătoarele perspective ale stagiunii acestui colectiv prestigios.

**Virgil Munteanu**

## ALTE PREMIERE

TEATRUL „BULANDRA”

PELICANUL

de A. Strindberg

Data premierei: 30 decembrie 1976  
Regia: IOAN TAUB. Asistent: DORA MILITARU. Scenografia: DAN JITIĂNU. Asistent costume: MIHAILA DEMETRIADE. Ilustrația muzicală: ROMEO CHELARU.

Distribuția: ILEANA PREDESCU (Elise); PETRE LUPU (Frederik); LUMINIȚA GHEORGHIU (Gerda); EMMERICH SCHÄFFER (Axel); ANCA VEREȘTI (Margret).

teatru, profund... strindbergian. Teatrul său poartă o pecete greu de contrafăcut, are un timbru, o tonalitate aparte, acorduri specifice. Lumea pe care o animă în piesele sale — o lume de vis sau o lume reală, o lume stranie sau obișnuită, strălucitoare sau cenușie, frumoasă sau urită — este inconfundabilă și inimitabilă.

Dacă teatrul său, de inspirație pozitivistă sau mistică, psihologizantă sau naturalistă, simbolistă sau prefigurînd expresionismul, poate fi contestat (el însuși s-a negat, contestînd tot ceea ce scrisese pînă la o anumită dată, așa cum fusese dispus să adere azi la o filozofic, ca mîine s-o repudieze), poate să cunoască o perioadă de vogă (așa cum s-a întîmplat), care să alterneze cu una în care interesul să scadă, în nici un caz el nu poate fi uitat. Și, întotdeauna cînd este redescoperit, nimeni din cei care o fac nu are conștiința că omagiază doar memoria unui mare scriitor, că îndeplinește un act pios de restituire, ca și cum ar șterge de praf o pînză celebră dintr-o galerie, schimbîndu-i locul pentru a o pune mai în lumină, ci toți au sentimentul că descoperă sau redescoperă afinități cu epoca, cu propriile lor concepții despre teatru. Aceasta i-a și făcut pe unii să

Rousseau-ist sau swendenborgian, tolstoian, nietzschean sau schopenhauerian, rînd pe rînd, în gândire, Strindberg rămîne, în



Sus : Ileana Predescu și Emmerich Schäffer

Jos : Luminița Gheorghiu și Petre Lupu



afirme că Strindberg se plasează mereu în cadrul de avangardă, că se află mereu printre autorii din plutonul fruntaș. Pentru că Strindberg rămâne, înainte de toate, un mare, și, de aceea, permanent, autor dramatic. Cînd, în 1874, tînărul critic Strindberg, pe atunci în vîrstă de 25 de ani, elogia drama socială, regretînd că teatrul suedez rămînea complet în afara vieții sociale, el considera că un mare autor dramatic e cel care „a asimilat tot ceea ce animă o epocă, cel care a înțeles dorințele bune sau rele, adevărurile și erorile, rătăcirile și visurile legate de viitor ale timpului său, și, care face ca toate acestea să fie reînuflete în fața spectatorilor, făcîndu-i să se cunoască pe ei înșiși, în același timp în care cunosc prezentul în care trăiesc”. Iată, exprimate, surprinzător de concis și de limpede, criteriile ce rămîn foarte actuale în judecățile noastre axiologice.

Dar care este realitatea pe care o vede și vrea s-o zugrăvească Strindberg? Ea nu este alta — după propriile sale cuvinte — decît „spectacolul crud, cinic și neîndurător pe care-l oferă viața”. Căci, va fi exclamat Strindberg, odată cu unul dintre eroii săi : „Unde e frumusețea? În natură și în imaginația mea cînd e îmbrăcată în haine de duminică! Unde găsim onoare și credință? În basme și în spectacolele pentru copii! (...) Florile cele mai frumoase sînt cele mai otrăvite : de fapt, întreaga lume și viață sînt blestemate...” Ceva din această lume — reflectare a societății în care trăia —, lume-îad, casă de nebuni, închisoare, morgă, lume „plină de rătăcire, păcate, suferințe și moarte”, lume a „eternelor schimbări, greșeli și dureri” (concepție în care răzbat limpede influențele budiste suferite) regăsim, ca o obsesie, în țesătura celor mai multe din piesele sale. Dar pesimismul și mizantropia nu-l împiedică pe Strindberg să accepte, cum nu știu însă să accepte unii dintre eroii săi, lupta : „cît despre mine, găsesc că bucuria de a trăi constă în lupta puternică, neînduplecată a vieții”. Poate, de aceea, sentimentul cu care rămii, după ce imaginile sumbre din piesele sale s-au derulat, nu este totdeauna de deprimare, ci unul de neacceptare a unei realități strimbe, de aspirație spre mai bine.

Strindberg a adus, împlinindu-și dezideratul estetic formulat mai sus, teatrul suedez în mijlocul vieții sociale, a creat o epocă și nu o vogă, un stil și nu o dramaturgie deschisă unor mode și modele literare.

*Pelicanul*, scrisă în 1907, face parte dintr-un ciclu de piese scrise pentru Teatrul Intim din Stockholm. Înrudită, pe linia tematicii și a personajelor, cu alte drame ale sale, *Pelicanul* reia tema „infernului”, aflată și în *Dansul morții*. „Micul iad”, cum e denumită, sugestiv, insula pe care se află fortul, între pereții căruia se zbat, torturîndu-se reciproc, căpitanul Edgar și soția sa Alice, poate fi regăsit și aici, în alte dimensiuni și înostaze. Un alt detaliu din acel „bellum omnium contra omnes”, un nou episod din acea „luptă a creațiilor”, care fusese schițată în alte opere

anterioare, se află și aici. Din nou, o căsătorie nefericită, bazată pe minciună și ură, soți orgoliosi, o mamă tiranică și egoistă. O altă încercare de a smulge măștile celor ce încearcă să-și creeze o falsă identitate morală, să pozeze în oameni onești și buni.

După o lungă absență, Elise se reîntoarce, imediat după moartea fostului ei soț, la vechiul cămin și la cei doi copii ai săi, Frederik și Gerda. O scrisoare rămasă de la tatăl lor dezvăluie copiilor un adevăr îngrozitor. Prin tot ce a făcut, Elise este, în complicitate cu amantul ei, astăzi soțul Gerdei, cea care a distrus viața lor, ea și pe a tatălui. Cei doi copii se trezesc ca după un somn greu și nu au țîria să înfrunte, în continuare, viața. Frederik, într-un moment de rătăcire, dă foc casei. Disperată, Elise se aruncă de pe balcon. Cei doi copii hotărăsc să nu părăsească casa cuprinsă de flăcări, care devine simbolul a tot ce a fost vechi, rău și urit. Cu o copilărie frustrată, măcinați de ură pentru neîmplinirile, pentru viața lor irosită, Frederik și Gerda nu mai credeau în nimic, nu mai păstrau nici o speranță, nu-și mai făceau nici o iluzie, nu mai erau în stare să lupte pentru a înlătura răul și văd în moarte singura soluție salvatoare pentru ei.

Cînd în Suedia s-a jucat *Pelicanul* într-un stil naturalist, cu gemete și strigăte de durere, spectacolul se afirmă, a devenit ridicol, de nesuportat. Ceea ce nemulțumise cu cîteva decenii în urmă nu ar putea, cu atît mai mult, să satisfacă publicul de azi. Se pare că regizorul Ioan Taub a înțeles acest lucru și a trasat o linie de interpretare sobră, cu o desfășurare a dialogului firească, cu înfruntări ce nu culminează în tonuri ascuțite. I se pot reproșa, însă, o pornire greoaie a spectacolului, pauze prelungite, o anumită abstractizare, ca și neomogenizarea jocului actorilor.

Decorul conceput de Dan Jitianu — o încăpere înaltă, cu pereții spoși în alb — creează o atmosferă rece, înghețată, sugerînd drama care se desfășoară aici, dramă al cărei act final nu a avut încă loc. Printre husele fără culoare, ca niște stafii, unde totul pare încrămășat ca sub un clopot de sticlă, singurul element care „joacă” — o canapea de un roșu intens, pe care a zăcut și s-a stins Tatăl — face să plutească o permanentă flăcără în această încăpere, menținînd, pare-ă, trează memoria defunctului sau bîntuind conștiința celor care l-au urît și persecutat. O flăcără ce pare să prevestească cumva viitorul incendiu ce va mistui casa, împreună cu cei care o locuiesc.

Ileana Predescu, în portretizarea Elisei, soția și mama, al cărei egoism atinge forme paroxistice, monstruoase, a alternat convulsiile și agitația interioară cu poza și atitudinea statuară, crisparea, cu zîmbetul, febrilitate

mișcarea largă, dezechilibrul și dezordinea interioară, cu calmul și cu starea de extaz.

Într-un permanent și ireconciliabil conflict cu ea, Frederik, fiul ei, poartă, în interpretarea lui Petre Lupu, ceva din tristețea și durerea lui Hamlet („E ceva putred în *Danemarca*” devine aici: „Ceva n-a fost în ordine la noi”, după cum: „ceva e putred” va spune și studentul din *Sonata fantomelor*, sau: „arcul e gata să plesnească și mașinăria să se dea peste cap”, căpitanul din *Tatăl*). E atîtă ură, amărăciune și disperare în glasul, în privirile, în felul în care-și poartă hainele sărăcăcioase și sordide, în corpul încovoiat, îmbătrînit înainte de vreme, crispat, sfîșiat parcă de dureri înăbușite, încît sentimentul înfringerii devine neliniștitor și prevestitor al unui sfîrșit tragic.

Gerda (Luminița Gheorghiu) pare, la început, să fie în afară și dincolo de luptă. Căsătorită cu bărbatul pe care și l-a dorit, îl iubește posesiv, egoist. Pare că nu urăște pe nimeni, nu acuză, nu suspectează pe nimeni, nu amenință pe nimeni. Ea se comportă ca o somnambulă („somnambulismul”, definit ca o altă particularitate a umoră dintre eroii lui Strindberg, este prezent și aici). Refuzul acesta de a privi realitatea în față reflectă, de fapt, neputința de a trăi, de a accepta viața așa cum e, de a lupta. Luminița Gheorghiu, debutantă pe scena Teatrului „Bulandra”, schițează portretul acestui personaj ale cărui inimă și simțuri se pietrifică de la o scenă la alta, desenîndu-i, în linii aspre, trăsăturile, refuzîndu-i orice urmă de feminitate. Chipul pare sculptat în cremene, privirea, sumbră și înghețată, zîmbetul, transformat în rictus, mersul, lipsit de orice grație. Dealtfel, impresia comună pe care o dau aparițiile celor doi frați este aceea a unor jucării, dintr-un balet mecanic, stricate, cu hainele decolorate, cu călții ieșiți, cu mașinăria ruginită, care, în locul pașilor de menuet, nu izbutesc să mai facă decît cîteva mișcări grotesti, dezarticulate.

În schița de portret pe care Emmerich Schaffer o face personajului Axel, se pot distinge unele dintre trăsăturile tipului de canalie înțîlnit la tot pasul în teatrul lui Strindberg. Cu dezinvoltura-i obișnuită, el reliefează venalitatea și lipsa totală de scrupule a unuiu dintre goparii tatălui.

Anca Verești (Margret) impresionează prin forța dramatică pe care o aduce în scurtă, iar semnificativa înfruntare cu Elise. Ea apare, în această scenă, plină de demnitate și dominatoare, iar prin tonul ei acuzator înlătură unul dintre primele vâluri sub care se ascunde chipul adevăratei Elise.



Scenă din spectacol

TEATRUL MIC

# VARA TRECUTĂ LA CIULIMSK

de A. Vampilov

Data premierei : 27 decembrie 1976.  
Regia : D. D. NELEANU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Traducerea : TATIANA NICOLESCU.

Distribuția : VISTRIAN ROMAN (Șamanov) ; MONICA GHIUȚĂ, ILEANA DUNĂREANU (Kașkina) ; ION COSMA, ANDREI CODARCEA (Dergaciov) ; TATIANA IEKEL (Ana Ho-roșih) ; PETRE MORARU (Pașka) ; DUMITRU FURDUI (Meciotkin) ; FLORIN VASILIU, TUDOREL POPA (Eremeev) ; ALEXANDRU D. LUNGU (Pomigalov) ; IOANA PAVELESCU (Valentina).

La prima întâlnire cu opera dramatică a lui Alexandr Vampilov (prilejuită, primăvara trecută, de echipa de la Piatra Neamț), croniciarii, inclusiv cronicarul revistei noastre\*, au tresărit cu uimire, descoperind un autor care și-a apropiat temele lui Cehov și Gorki, reînviindu-le și reevaluându-le, sub un unghi contemporan, cu marcantă și frapantă personalitate.

Receptată cu interes, *Vara trecută la Ciulimsk*, piesă gravă, de un tulburător dramatism, încărcată de iubire și de durere, de speranță și de deznădejde, de scepticism, dar

și de încredere în om, era firesc să fie îmbrățișată și de alte colective, dornice să-și încerce puterile în tălmăcirea și lansarea ei scenică.

Nu știu dacă Teatrul Mic și-a propus, în chip programatic, să monteze textul lui Vampilov pentru a oferi celor trei tineri actori, recent cooptați în colectiv, posibilitatea valorificării talentului și a capacității lor profesionale. Oricum, cred că cele trei roluri pe care se sprijină ideea piesei și simburile ei conflictual — deci, Șamanov, Valentina, Pașka — reprezintă cu certitudine o punte sigură de afirmare pentru individualitatea distinctă a interpreților.

Cel mai avantajat, în distribuție, a fost Vistrian Roman. El a beneficiat de rolul principal : magistratul Șamanov. Un personaj pe cât de ispititor, pe atât de greu de realizat : un antierou de factură modernă, cu o viață interioară intensă și o adâncime psihologică spectaculoasă ; un personaj cu o traectorie sufletească extrem de variată, cu mutații pregnante în semnificația lor morală, psihologică și socială. Vistrian Roman a prezentat, cu prestanță scenică și sinceritate în joc, în liniile ei esențiale, blazarea profesională, decepția, însingurarea, motivele retragerii lui Șamanov în îndepărtatul colț al Ciulimskului. Dar, expresia acestui „cavalier al adevărului“ (care și-a pierdut, temporar, puterea de a voi și de a lupta, în care s-a frânt ceva din ființa combatantului, din linia dreaptă a existenței, care a capitulat în fața nedreptății, dar care, totuși, găsește — datorită iubirii curate și purificatoare a Valentinei și sacrificiului ei absurd — resursele de a se bate din nou pentru adevăr și pentru dreptate) este mult mai profundă și mai bogată, mai impregnată de revoltă și de furie, chiar și de puțin ridicol, de dispreț, mai ales de multă, multă amărăciune, decât ne-a dezvăluit interpretul.

Strigătul disperat al lui Vampilov împotriva cruzimii vieții, chemarea lui patetică la acțiune, la luptă împotriva „urâtului“, timbrul amar al piesei, le-am intuit (parțial),

\* „Teatrul“ nr. 5/1976.

colpoale de cuvinte și de miscări, în interpretarea dată Valentinei de către Ioana Pavelescu. Actrița a comunicat, firese și sensibil, aspirația spre împlinire și spre fericire a adolescenților puri și generoși, cei ale căror vise sînt brutal sugrumate de obtuzitate și meschinărie. Cîndoare sublimată și dezarmată (uneori, însă, prea dezarmată), Valentina-Ioana Pavelescu a exprimat sobru și grav (dar nu și cu dramul de disperare necesar) condiția victimei, în lupta inegală dintre frumos și urît. Ea devine „eroină” fără să aibă sentimentul eroismului, sacrificîndu-se în mod stupid, în fața răutății omenești, a violenței, a interesului și prejudecăților.

Petre Moraru ne-a descoperit, cu dezlănțuriri de forță tină și crudă, autodestructivă, filonul dramatic al destinului lui Pașka, „copilul născut pe maidan”, vinovatul fără vină, pricina atîtor nenorociri și suferințe petrecute în familia sa. Oprit, însă, la datele exterioare ale personajului, interpretul nu a reușit să sugereze convingător adevărata dimensiune a dramei acestuia, complexitatea vieții lui interioare, stările sufletești diverse și contradictorii, sensibilitatea, gingășia ce se ascund sub comportamentul său violent. În acest caracter, se dă o sfîșietoare luptă între patima obscură a iubirii și nevoia de iubire, dorința sinceră de liniște și pace, aspirația spre un cămin, după atîtea peregrinări printr-o viață săracă, lipsită de dragoste. Petre Moraru a trecut prea repede și prea ușor peste toate acestea.

Și în ceea ce s-a realizat, și în ceea ce ni s-a părut că nu a atins încă pragul de sus al interpretării, nu poate fi trecută cu vederea îndrumarea atentă și utilă a regizorului. Această îndrumare s-a simțit, marea căușă și grijă și aplicație, și în interpretarea celorlalți binecunoscuți actori de la Mic: Tatiana Iekel, Ileana Dunăreanu, Dumitru Furdui, Florin Vasiliu, Andrei Codarcea, Alexandru Lungu. Fiecare în parte ne-a oferit un tip scenic robust, viabil, învăluit fie în aura tristeții, fie în cea a umorului.

Sobrietate în mijloace de expresie, discreție în efuziuni lirice, temperarea ieșirilor violente, echilibrul întregii montări sînt calități incontestabile ale regizorului D. D. Neleanu, care depune, aici, la Teatrul Mic, de mulți ani, o muncă asiduă și valoroasă.

Spectacolului i se poate reproșa însă o desfășurare prea lentă, adesea monotonă. Lipsese atmosfera specifică textului lui Vampilov, timbrul patricular al stilului său, care face să vibreze tragic, dens, zguduitor, fiecare dintre întîmplările (aparent) cotidiene și banale petrecute pe terasa bufetului-ceainărie din Ciulimsk. E adevărat că meditația gravă a lui Vampilov asupra condiției umane, rechizitoriul lui fierbinte împotriva a tot ce mutilează pe om și urîște viața nu au acel caracter ofensiv de tip manifest. Ele se exprimă prin destinul frînt al fiecărui erou, în dinamica vieții interioare, surprinsă cu multă finețe psihologică. Acest climat implică, însă, totodată, și multă violență; tonuri

calde, dar și multe strigăte înalte, sfîșietoare, înfruntări vii, de frapantă teatralitate și spectaculozitate. Dacă autorul a refuzat și a exclus pateticul și emoția dintre instrumentele sale de expresie, textul e pătruns de tragism ascuns sub grimase, iar tristețea și disperarea devin parolă de luptă împotriva urîtului din viață și a sufletelor meschine. Lipsesc, deci, în versiunea de la Mic, acele câteva detalii menite a sublinia nota particulară a stilului lui Vampilov.

Cred că un decor mai expresiv și mai funcțional decît acea masivă și impersonală cabană turistică (Mihai Mădescu) ar fi contribuit la crearea universului metaforic cerut de text, ar fi sprijinit regia și interpretii în transmiterea acelei inefabile unde de tristețe și de poezie care învalua lumea Ciulimskului, cu drumurile lui încalcite și înfundate, cu destinele frînte ale unor oameni pe care întîmplarea i-a adunat și i-a împrăștiat, marcîndu-le, semnificativ, existența.

Valeria Ducea

## TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

# FIRE DE POET

de Eugene O'Neill

Data premierei: 7 mai 1976.

Regia: GEORGETA TOMESCU. Scenografia: V. PENIȘOARA-STEGARU.

Distribuția: DAMIAN OANCEA (Mickey Maloy); ILIE GHEORGHE (Jamie Gregan); SMARAGDA OLTEANU (Sara Melody); MARINA RAȘTA (Nora Melody); IANCU GOANȚA (Cornelius Melody); ANCA LEDUNCA (Deborah); VLADIMIR JURAVLE (Dan Roche); EMIL ROZDOGESCU (Paddy O'Dorwol); MIHAI CONSTANTINESCU (Patch Riley); REMUS MĂRGINEANU (Nicholas Gadsby).

Integrîndu-se într-un cielu dramaturgic de proporții — *Povestea unor posesori care s-au depozdat ei înșiși* — drama *Fire de poet* este „clasică”, ca să spunem așa, pentru stilul lui O'Neill de a medita asupra naturii raporturilor umane, într-o societate a înșingurării și a marasmului financiar. Rătarea eroilor o'neillieni se petrece, așadar, într-o lume tentaculară — în care scrupulul, vanitatea, filozofia se trăiesc la modul sublim, dintr-o arzătoare dorință de împlinire umană cu orice chip. *Fire de poet* este ilustrarea unui caz de ratare pe datele mărunte ale

unui snobism nobiliar. Cornelius Melody, fost maior irlandez în armata lui Wellington, emigrant în Statele Unite, decade din treapta sa socială în urma instabilității de caracter. Actualul hangiu, cu repulsiie pentru soție și fiică, persoane fără rafinament, joacă la nesfârșit tragicomedia nobilului scăpătat, cu obsedante exerciții de „maniere elegante”, cu poze romantice și declamatorii. Este trezit la realitate, într-un sfârșit ce-l așază într-o existență mediocră, acceptată mai mult din autoflagelare decât din convingerea că lumea potențialilor îi este refuzată pentru totdeauna. Dramă „minoră” prin liniaritatea conflictului, piesa interesează azi pentru posibilitățile oferite actorilor de a studia caracterologii.

Georgeta Tomescu a abordat textul lui O'Neill cu vădită bucurie regizorală. Înțelegem prin aceasta o minuțios-atență punere în scenă, în care, însă, detaliile tehnice ale situațiilor păgubesc uneori ideea literară. Teatrul lui O'Neill este foarte literar, într-un sens care multumește și contrariază, deopotrivă; tocmai de aceea, tentația de a stărui asupra detaliilor poate duce la fragmentare și la discontinuitate scenică. Dar îndelungatul stagiul al regizoarei își spune cuvântul: personajele sînt bine individualizate, actorii și-au înțeles rolurile, deși nu izbutesc să comunice „drama” lumii hanelui sordid. E un spectacol ce respiră mult „teatru”, ceea ce nu înseamnă că nu ne-a plăcut, în măsura în care ne-am împăcat cu gândul că textul lui O'Neill s-a arătat o sursă de mari posibilități în studiu pentru un joc savant de-a teatrul.

Așezăm în fruntea distribuției pe Anca Ledunca. A sa Deborah respiră forța orgoliului de clasă, un orgoliu imens, dincolo de care e iarăși orgoliu. Actrița ne sugerează, cu mijloace de virtuozitate, că, dintr-un mare, halucinant orgoliu, se poate muri. Sara Melody, în gândirea Smaragdei Olteanu, are mai mult lirism decât voluntarism, idee interesantă în ordinea tălmăcirii ideatice, și accentele actriței au avut, totmai din acest motiv, un plus de dramatism. Rolul este lucrat cehovian, imaginea „pescărușului” obsedază. Marina Basta, în rolul inexpressivei soții, pune, cu modestie, atît cît trebuie, pentru a ilustra caracterul personajului. Un Cornelius Melody afectat, inuman, artificial înfățișează lăncu Goanță. Actorul uită, deseori, proveniența socială a personajului și-i conferă atitudinile parvenitului. E o exagerare din prea concentrata grijă de a juca rătărea eroului. În roluri de plan secund, Damian Oancea, Ilie Gheorghe, Vladimir Juravle, Emil Bozdogescu, Mihai Constantinescu se achită onorabil. Constatarea nu are nimic prezumțios. Remus Mărgineanu, în avocatul Gadsby, realizează un reușit portret de trepăduș.

O scenografie barocă, fără finețea sugestiei, aglomerînd aluziv elemente materiale ale decăderii (semnată de V. Penișoară-Stegaru),

oferă un cadru prea corect reprezentăției, despre care n-am spune că este corectă, ci, mai degrabă, pedant de exactă în ceea ce înțelegem îndeobște că înseamnă justificare tipologică a eroului o'neillian.

Ionuț Niculescu

## TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

# BUNICA SE MĂRITĂ

de V. Mhitarian

Data premierei: 15 mai 1976.

Regia: HARRY NEGRIN. Scenografia: CONSTANTIN MICU. Versiunea românească: MARIA DIACONESCU.

Distribuția: GETA GRAPĂ, ELENA STESCU (Elisabeta Vasilevna); ZOE MARIA ALBANI (Nina Sergheevna); NICOLAE C. NICOLAE (Andrei Stepanovici); ȘTEFAN DEDU FARCA (Valeri); MIRCEA BREAZU (Boris); E. MIHAILĂ RĂȘOVEANU (Serghei Platonovici); PAULA IONESCU, LUMINIȚA RĂNARU (Natașa).

Teatrul Dramatic din Brașov a prezentat comedia sovieticului V. Mhitarian, *Bunica se mărită*, piesă în genul mai ușor al melodramei, mai puțin agreat de critică, dar cu mare și constant succes de public — deci, și de casă.

Succes îmbucurător, mai cu seamă, datorită influenței morale pe care o exercită asemenea teme simple, omenești. Cei care au văzut spectacolul privesc, probabil, cu mai multă înțelegere și considerație pe cei aflați la vîrsta senectuții — cu problemele lor, cu sensibilitatea lor aparte, de altăa ori neglijate, sub presiunea vieții de fiecare zi... Aceasta, deși multe familii se sprijină pe cîte o persoană în vîrstă, de obicei, bunica, lăsînd în grijă ei micile, dar năpăditoare obligații domestice. Firește, nimeni nu impune, în mod deliberat, bunicuței o situație subordonată; dar trebuirile ei par simple, iar devotamentul celei care servește pe toată lumea, de la sine înțeles... Diviziunea muncii funcționează și în cadrul familiei — cu un fundament psihologic mai puternic decît în cel social, deoarece aici primează sentimentele, și nu interesele economice: afecțiunea părinților pentru copii, a copiilor pentru părinți, a bunicii pentru copii și nepoți. Dar, așa e viața, afecțiunea celor în vîrstă pentru cei tineri se dovedește, deseori, mai puternică, a celor ti-

neri către cei în vîrstă, mai slabă, stînsă. uneori, într-o indiferență deferență. Caz pe care îl ilustrează și conflictul piesei lui Măitrian.

Spectacolul, în regia lui Harry Negrin — asistat de E. Mibăilă Brașoveanu — are vervă și destulă savoare. Actorii joacă dezinvolt și cu plăcere, în fața unui public receptiv, ıcare aplaudă, cam copilărește, și la unele gag-uri, ce-i drept, nu atît de numeroase ıncît să supere.

În rolul bunicii Elisaveta Vasilievna, Geta Grapă face o bătrînică plină de farmec: blîndețe și candoare, amestec de ıșiretenie și naivitate. E. Mibăilă Brașoveanu compune dozat personajul poetului-pretendent la mîna bunicii, care-și recită versurile în atitudine patetic-romantice, cui vrea să-l asculte și chiar cui nu vrea, reușind un bătrîn puțin cabotin, puțin patetic și puțin ridicol, cite puțin din toate, atît ıcit să ne facă simpatice această prezență de o fanfaronadă bonomă. O mamă pătrunsă de importanța funcției ei sociale, indiferență față de tot ce nu privește

propria-i persoană, dar ıncrînd în panică isterică atunci cînd e nevoită să se descurce în treburile casnice, realizează Zoe Maria Albani. Nicolae C. Nicolae, actor bun, a avut o sarcină mai ıngrată, personajul tatălui fiind mai sărac și minat de stereotipie; el a ıncercat să scape șarjind și, evident, a greșit.

Cei doi nepoți: Valeri (Ștefan Dedu Farca) și Boris (Mircea Breazu) — primul, adolescent cu mișcări spontane și replică la limita dintre ındrăzneală și obrăznicie, cel de-al doilea, tînr sportiv, ındrăgostit stîngaci și muncitor mîndru de condiția sa; și, ın sfîrșit, Natașa (Paula Ionescu), tînră, la rîndu-i, ındrăgostită și traversînd o criză de vanitate — aceasta e lumea piesei, care se petrece, ın mare parte, ıntr-un apartament comun, de bloc, prin ferestrele căruia se vede, ın fundal, orașul, tratat pictural ın culori vesele; dar și ıntr-un parc, sugerat prin două bănci așezate la arlechini: decor funcțional și fără pretenții, semnat de Constantin Micu.

**Constantin Radu-Maria**

## NOTE

### Unicul disc în limba română al cîntăreței Darclee

Pasionatul reporter al evenimentelor culturale, Aristide Buhoiu, a făcut publică, ıntr-un film TV, o descoperire discografică de mare ımpor-tanță. Printr-o fericită ıntîm-plare, s-a găsit unicul disc ınregistrat ın limba română de cîntăreața Hariclea Darclee. Discul-unicat a fost ımprimat la ınceputul secolului, pentru a fi dăruit unei prietene a marii artiste. Aflat, azi, ın posesia pianistei Li-sette Georgescu, descendentă a familiei Missir, familie ın care s-a păstrat decenii de-a rîndul, fără a i se bănuı ım-portanța excepțională, discul a fost copiat pe bandă mag-netică. Din fericire, discul s-a conservat admirabil, ıncît audiența transmite cu fidelitate vocea care i-a entuziasmat pe Verdi, Puccini, Mascagni... Darclee a oferit prietenei sale, acum aproape opt

decenii, două prelucrări fol-clorice, una compusă de Gheorghe Dima. Vai, mîndruță, dragi ne-avem, și cealaltă compusă de ındră-gitul ei profesor, George Ste-phănescu, Cîntecul fluierașu-lui.

Astfel, istoria discografică românească ınregistrează o a doua mare personalitate mu-zicală de la sfîrșitul secolu-lui trecut (alături de Elena Teodorini) care și-a ımprimat vocea de notorietate mon-dială.

**I. N.**

### Teatrul „Manuscriptum“

Demnă de interes este ini-tiativa Muzeului de literatu-ră de a organiza, periodic, un cenaclu de lecturi dra-matice, din atît de bogata zestre — ıncă nevalorificată, ori prea puțin valorificată — a literaturii române. Micul Teatru „Manuscriptum“ și-a făcut debutul, ın stagiunea aceasta, cu lectura ıntasmei tragice Ochiul de Radu Stan-ca. Poetul Ștefan Augustin

Doinaș a prezentat, cu com-petență și căldură, personali-tatea autorului. A urmat lec-tura textului ın interpretarea actorilor: Violeta Andrei, Ștefan Velnicu, N. Luchian-Botez, Dinu Ianculescu, Ion Lemnaru, Mircea N. Crețu, ın regia lui Mihai Dimiu. ın antracte, Anda Călugăreanu a interpretat (voce și chitară) unele versuri din baladele autorului, adecvate atmo-sfe-rei poetice a textului citit.

La 27 decembrie, s-a pre-zentat piesa Pribeaga de V. Voiculescu, poate, cea mai interesantă piesă a autorului, ın regia poetului Marin So-rescu și ın interpretarea ac-torilor: Olga Tudorache, Elena Pop, Carmen Galin, Nicolae Pomoje, Tudorel Popa, Dinu Ianculescu, Dan Condurache, Stamate Popescu, Ion Cipri-an, Nicolae ıfrim.

Se cuvine subliniat, cu toată prețuirea, acest act de ınaltă cultură, sprijinit cu toată ınțelegerea de Comite-tul de cultură și educație socialistă al Municipiului București, sub egida căruia, dealtfel își și desfășoară activitatea Teatrul „Manu-scriptum“.

**C. R. M.**



## VIITORUL ROL

### GILDA MARINESCU

Există actori care, prin natura temperamentului lor dramatic, au privilegiul rar de a scăpa eroziunii timpului, smulgându-i, în același timp, comoara lui cea mai prețioasă: experiența vieții. Gilda Marinescu se numără printre acești aleși; ea izbutește să fie mereu nouă, proaspătă, știind, totodată, să toarne în făptura eroinelor ei acea *cunoaștere esențială*, ce ține de autenticul fiecărui destin, în unicitatea sa umană și artistică. Surprinzătoarea Julieta de la debut (1955 — Teatrul Național din Iași), cristalina Ofelia (notoriu succes timișorean) și regina Gertrude, senzual-posesivă și politic-dominatoare, nou centru de referință pentru *Hamlet*, în montarea Teatrului „Nottara”, sînt despărțite de ani și de împrejurări, dar se alimentează din aceeași dublă sursă: ingenuul și trăitul. Din creațiile ei, mai vechi și mai noi (de mai multe ori fișate în paginile revistei), memoria noastră afectivă se poate opri la Natalia Petrovna (*O lună la țară* de Turgheniev), ori la Agnes, care își risipește viața într-o călătorie nefericită (*Echilibru fragil* de E. Albee); la densa compoziție tragi-comică, în Lena (*Gaițele* de Al. Kirîțescu) ori la apariția sublimă a Ancăi, investită cu atîtea semnificații (*Si eu am fost în Arcadia* de H. Lovinescu). Măsura darului ei de a sesiza adevărul personajului, exorimîndu-l, pregnant, într-o singură tușă fină, se traduce și în intuiția cu care dozează alia-

jul de comic și dramatic: să ne amintim de legăturile și transformările din succesiunea de schițe alcătuiind montajul *Acest animal ciudat* de G. Arout, după Cehov. Iar dacă ni se face dor de un actor în stare, prin arderea sa lăuntrică, să ne străfulgere sufletele prea calme, să încercăm să captăm ecourile „manifestului poetico-filozofic” lansat de ea în *A opta zi dis-de-dimineață* de Radu Dumitru.

Gilda Marinescu, o actriță „pentru toate anotimpurile” teatrului...

„Repet în *Singele*, noua piesă a lui Horia Lovinescu. Acest enunț laconic poate să nu spună prea mult celor neavizați, dar noi știm că, pentru actorul distribuit într-o piesă, semnătura fiecărui dramaturg e cheia spre o lume aparte; dacă ți-a mai fost dat să desfereci, cu aceeași cheie, porțile de taină, dacă ai pășit pe un tărîm de unde te-ai întors alt om, atunci pornești în noua călătorie cu o emoție specială. Iar cu am mai fost în Arcadia... Da, piesa aceea misterioasă și poetică se joacă și azi, după atîția ani, cu săli pline, echipa spectacolului s-a legat într-un sentiment comun de împlinire.

Așadar, s-a născut o nouă piesă, a aceluiași autor, ca o făclie închinată Războiului de Independență de la 1877. Deși este centrată pe viața unei familii din Ardeal, în chiar timpul desfășurării luptelor, drama subliniază continuitatea atitudinii de participare angajată la istoria țării, începînd de la 1848 și pînă la cel de-al doilea război mondial. Patriotismul se exprimă direct, declarat, în sentimentele eroilor, în acțiunea propriu-zisă, dar este, de asemenea, infuzat în această idee de continuitate activă în istorie. Personajul Povestitorului leagă momentul 1877 cu alte date importante ale drumului spre independență și spre transformările revoluționare din zilele noastre.

Căți, eroina mea, re trăiește o dramă petrecută cu mulți ani în urmă. Ea analizează faptele tuturor și le trece prin sensibilitatea-i ultragiată, restabilind adevăratele valori. Ea nu acționează, ei receptează doar; abia întîlnirea cu Hoinarul — personaj poetic, dar, în același timp, activ și de atitudine — o va face pe Căți să-și părăsească aura de melancolie, ușor bizară, cu care circulase pînă atunci, să-și precizeze stările și chiar să intre în acțiune, neașteptat de viguroasă. În fața unui text atît de generos, regizorul George Rafael are avantajul baghetei sigure în dirijarea interpretelor. Ceea ce nu înseamnă că partitura se dezleagă de la sine. Dar c, pentru mine, o stagiune interesantă, stimulatorie, începută cu un rol în *Henric al IV-lea*, căruia i-a urmat prima întîlnire cu versul lui Kleist, în *Ulciurul sfîrîmat*. Tonic, din punct de vedere profesional, este și lucrul cu regizori atît de deosebiți: Dan Nasta, George Rafael, Lucian Giurghescu, Dan Micu. Firește, acum am o problemă — problema fiecărui actor care se pregătește de premieră: să reușească ca tot ce s-a înviorat și s-a ascuțit astfel, în puterea mea creatoare, să se descarce, percutant, în viitorul rol...”



## VIITORUL ROL

### CONSTANTIN DINULESCU

Constantin Dinulescu este ceea ce se cheamă un actor de Teatru Național: format la școala marelui repertoriu clasic, exersat și pe ținuturi contemporane, sobru și cumpănit în mijloacele de expresie, cu un stil suplu și elegant. Personalitatea sa artistică se exprimă în jocul cerebral, detașat, în privirea ironică, în timbrul aparte, metalic și rece, al vocii. Peste șaptezeci de roluri s-au distilat în această experiență, începută în toamna anului 1955, la Naționalul din Iași. Anii petrecuți acolo sînt marcați de cîteva „late”. Alături de neuitatul Miluță Gheorghiu, a fost Mihai Păscaly, în *Căruța cu paiațe* de Mircea Ștefănescu... Un rol în *Angelo, tiranul Padovei* de Victor Hugo, abordat cu deosebită finețe, i-a deschis o fereastră spre Richard al III-lea, pe care l-a jucat după șapte ani... A fost Despot Vodă, alt mare veicitar încoronat... Împreună cu regretatul regizor Grin Teodorescu, tinărul actor s-a încumetat să păsească pe urmele marelui Mihai Popescu, creatorul unui personaj scenic cu aură de legendă: Bălcescu din drama lui Camil Petrescu...

După 14 ani de succese pe scena moldovenească, Constantin Dinulescu își face intrarea, în 1969, pe prima scenă a țării, cu rolul Flavius din *Camera de alături* de Paul Everac. La un an după debutul bucureștean, obține un premiu de interpretare pentru rolul Iacoppo din *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel (Decada Dramaturgiei originale, ediția 1970). Urmează alte roluri, variate și interesante: Maiorul (*Jorul de-a vacanța* de Mihail Sebastian); Pana (*Becket* de Anouilh); Lecca Racotă (*Capul de Mihnea Gheorghiu*);

Gundet (*Danton* de Camil Petrescu); Baptista (*Scorpio imblinzită* de Shakespeare); Judecătorul de instrucție (*Viața unei femei* de Aurel Baranga); Prof. Enăchescu (*Cazul Enăchescu* de Eugenia Busuiocanu); Reiner (*Destine* de Regine Weicker) ș.a. Dincolo de deosebiri, personajele sale au un „aer de familie” sesizabil și în filme: *Străzile au amintiri*, *Cartierul veseliei*, *Conspirația*, *Departee de Tipperary*, *Actorul și sălbaticii*, *Ștefan cel Mare*, *Cuibul salamandrelor*, *Agentul străinii*, *Mușchetarul român*, *Cursa*. În curînd, *Ediție specială*...

Activitatea lui Constantin Dinulescu are și o fațetă, deocamdată, mai puțin cunoscută — aceea de lector universitar în învățămîntul artistic. Anul acesta, înțlia sa promoție de elevi își va da producția pe scena Casandrei. În primul spectacol, *Mielul turbat* de Aurel Baranga, profesorul interpretează, alături de ei, un rol episodic.

Viitorul său rol: Ralu, din piesa în premieră pe țară *Cine a fost Adam?* de Leonida Teodorescu.

„Să nu mă întrebați cine e Adam. În nici un caz, eu. Imaginea lui Adam o vor contura, sperăm, spectatorii, prin ceea ce se spune despre el pe scenă. Dar și personajul pe care-l voi interpreta eu, Ralu, are o biografie bogată; biografie care, dealtfel, îl ajută, în modul cel mai concret, să trăiască bine, să ocupe un post important. Păstrînd toate proporțiile, aș putea zice că e un fel de lago: un ticălos dilaci și lucid, stăpîn pe arta de a manipula destinele celor din jur. Un tip care descifrează sufletele și utilizează calitățile umane, apăsînd, parcă, pe o claviatură nevăzută: știînd să se arate grijuliu și atent față de aproapele său, inventiv în pre-texte, cu o imaginație neseacă; ambiguu în răspunsuri, dur cînd se simte atins, rezistent și tenace. Pe traiectoria a 30 de ani, între evenimentele de la 23 August 1944, cînd începe piesa, și ziua deznădămintului, el își construiește o existență de personaj public de prim rang — de fapt, în condițiile unui travesti moral: cîndva, s-a dat drept soldat al revoluției, apoi, sesizînd rapid cu ce rezultate pot fi speculate buna-credință și naivitatea unora, și-a pus la punct un plan, ticluindu-și abil poza principalului. Devotamentul său mimat e o carapace de metal inoxidabil și fără fisură. E îndrăzneț în atac, opunînd mitului adevăratului luptător, Adam, un mit confecționat — al falsului său eroism. Chiar și azi, cînd Adam ar fi împlinit 59 de ani, știe să salveze aparențele. Acest azi îl lăsăm, însă, pentru spectatori.

Dirrecția de scenă e semnată de Cristian Munteanu, cunoscut regizor de radio și televiziune; concepția sa ne-a cîștigat de la primele lecturi. Echipa e formată din Adela Mărculescu, George Motoi, Matei Gheorghiu, Constantin Rautchi, Constantin Dinlan, Cezarina Dafinescu, Mihai Mălimare, C. Stănescu, Emil Liptac și Olga Delia Mateescu.”

Maria Marin



## Profiluri

Am lăudat (și-o vom mai face, cu siguranță) profilurile închinatelor marilor actori (nu prea îndepărtatul Birlic ne urmărește cu stăruință), am subliniat (și-o vom mai face, cu siguranță) serviciul inestimabil adus, prin aceste portrete, evocări și re-trăiri artistice, generațiilor noi. Am sugerat (și-o vom mai face, cu siguranță, până la îndeplinirea dezirerului) ca respectiva activitate de profilare să-și îndrepte atenția și asupra dramaturgilor, regizorilor, scenografilor. Dar — completare ce ne-a sărit în ochi acum (cu întârzierea obișnuită atunci cînd ești prea aproape de obiectul examinat) — nu numai dramaturgilor etc., etc. afirmați pe scenă, ci și artiștilor (subliniez: artiștilor) creați și creatori la radio.

Mă gîndesc, firește, înainte de orice, la regizorii de pe Nufierilor, a căror misiune în viață e, cel mai adesea, confundată cu emisiunile radiofonice. De ce ne-am obișnuit ca ei să se afle congenital în serviciul colegilor de pe scena de scînduri, ca într-un raport de subordonare? Și de ce n-ar fi cazul să așteptăm, sub iscălitură de regizor la Național sau „Bulandra“, profilul teatral al lui Zirra, sau Paul Stratilat, sau Moruzan? (Am început cu doi „bătrîni“.) Întreprinderea ar fi nu numai morală, ci și revelatoare pentru istoria teatrului radiofonic. Am afla, de pildă, din aceste profiluri, că marii regizori-radio posedă și ei o operă. Am afla, de asemenea, că regizorii amintiți posedă, asemenea confratelui de la teatrele „adevărate“, idei despre artă, concluzii cu privire la raportul text-spectacol, observații despre natura publicului, viziuni despre viitorul teatrului. Și am mai afla, cu deosebire, că marii regizori-radio nu sînt incoleri și interșanjabili, ci posedă, fiecare, o personalitate, eventual

M. ALEXANDRU

## Cronica

marcantă, un stil (iată, mi se pare, ceva la care nu-ți prea vine să gîndești) și un bilanț de contribuții proprii la dezvoltarea spectacolului pe unde.

## Tendințe

Dac-aș lua (era să zic la întimplare, însă alegerea nu e determinată de hazard) cîteva scenarii de și despre azi difuzate în ultima vreme și aș încerca să le găsesc un numitor comun, ispitit sînt a nota la acestea o nevoie organică de a răspunde la întrebarea-întrebărilor: cum trăim? Aurel Storin, I. D. Șerban și mai puțin cunoscutul Liviu Gheorghiu (*Fereastră*, în regia lui Titel Constantinescu) se arată obsedați, în sensul foarte necesar și fertil al cuvîntului, de a-și ajuta ascultătorii să evite cursele distrugerii sau autodistrugerii. Pe Storin îl interesează realizarea individului (a se citi, inevitabil, tînarului). Tăios, fără țipete, limpede, fără simplisme, ironic, fără brutalități, comprehensiv, fără îngăduințe, stilist elegant, fără calofilie, tehnician excelent, fără lovituri groase, dramaturgul ascunde un paternalism surizător ce se exprimă prin voința de a arăta cu degetul: acolo-i fundătură, ia-o pe *vis-à-vis*.

I. D. Șerban e, dimpotrivă, un moralist colorat, cu seve și must, cu biciul pe personaje, aruncîndu-le într-o agitație neconținută, chinîndu-le plăcut, ridiculizîndu-le cu voioșie, trăgîndu-le blajin de urechi și lăsîndu-le, după tratament, facultatea de a deschide ochii.

Aparținînd, dacă nu greșesc, generației mai noi, Liviu Gheorghiu e stăpînit de aceeași repulsie față de fals și de aceeași nevoie de dezmeticire a eroului „căzut în cursă“, precum la sus-pomeniții reprezentanți ai generației de 40 de ani, vibrația morală din scrisul său, despre care, fără îndoială, vom mai auzi, anunță o semnificativă continuitate.

# Eminesciana 1977

ne-a atras atenția de două ori : în primul rînd, datorită faptului că, evitînd rutina, confortul și ispita ciclurilor „de serviciu”, inițiatorii au explorat și adus pe unde citeva texte mai puțin cunoscute ale marelui poet, intrate de-abia de curînd în conștiința publicului : *Decebal*, *Bogdan Dragoș* (aceste două texte teatrale prezentate în premieră radio-fonică) precum și, în colaborare secundă cu scena din Botoșani, lucrările *Enmi și Histrion*. În același timp (și — mai ales — spirit), regia (Titel Constantinescu) a pus în serviciul textelor eminesciene forțe actoricești de prim rang, precum Ion Marinescu,

Fory Etterle, Mircea Albulescu, Elena Bartok (a cărei voce încărcată de tragism ar merita, credem, o mult mai deasă prezență în serieri grele) etc. Deci, totul anti- de serviciu. Deci, totul, cu dorința, ba, mai mult, cu ambiția declarată de a celebra momentul printr-un efort original. Adică, real.

În al doilea rînd, această foarte reușită Eminesciană e de natură, parcă, a clarifica pe deplin calea aniversărilor, comemorărilor și ciclurilor, validînd și încurajînd străduirile către inedit. De la Caragialelele viitoare la toate ciclurile programate sau programabile (un Eftimiu, un Sorbul, un Ranetti Roman, un Camil Petrescu, un Tudor Mușatescu, un Kirîțescu, un Ciprian, un Sebastian, un Victor Ion Popa și — de ce nu ? — nu, maestrul în viață, precum Mircea Ștefănescu), animatorii teatrului la microfon au datoria (întrucît posedă știința și mijloacele) de a ne oferi, de fiecare dată, ediții surprinzătoare de opere alese.

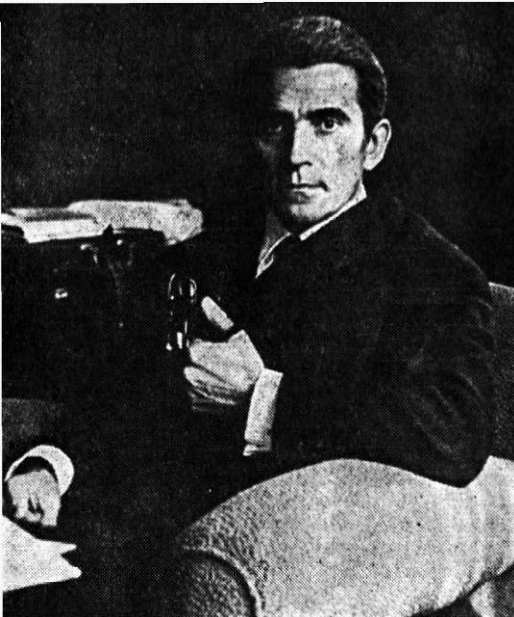
## FOTOCRONICA



Și elevii participă la Festivalul național „Cîntarea României”. Un prim atribut al prezenței lor : entuziasmul.

În fotografia noastră, elevii de la Liceul economic din Călărași își pot recunoaște colegii : ei sînt membri ai brigăzii artistice de agitație care va participa la faza județeană a Festivalului.

Rep.



MIHNEA  
GHEORGHIU

# Patetica '77

piesă în două părți  
după Duiliu Zamfirescu

## *Personajele:*

MIHAI CERNĂTESCU,  
șeful de cabinet al primului ministru  
Dr. DINU CERNAT,  
redactor-șef al unui ziar socialist  
Dr. MATEI DAMIAN,  
șeful Eforiei spitalelor  
ALEXA DAMIAN

(născută Cernătescu), soția lui  
ALEXANDRU, copilul lor  
MISS SHARP, guvernanta acestuia  
AMZA RIZESCU, mare proprietar  
VICKY (născută Cernătescu), soția lui  
CĂPITANUL DUDESCU  
MARY (născută Cernătescu), soția lui  
NATALIA IPSILANTI  
ANA GOLESCU, studentă  
NICOLAE POIENARU  
ELENA POIENARU  
(născută Golesecu), soția lui  
MIHAIL KOGĂLNICEANU,  
ministru de externe  
I. BRĂTIANU,  
prim-ministru  
C. A. ROSETTI,  
președintele Camerei deputaților  
LEFTER, primarul satului Cernătești

FIRAN, potcovarul satului  
TAFTĂ, vătaful  
ION ION, țăran  
FLOAREA, soția lui  
UCENICUL, fiul lor  
DOBROGEANU-GHEREA  
ZUBCU CODREANU  
VINTILĂ ROSETTI, student  
MIRCEA ROSETTI, student  
MOISE TITUS, student ardelean  
MOISE VALERIAN, fratele lui, ofițer  
NICOLAE GRIGORESCU  
CAROL POPP DE SZATHMÁRY  
COLONELUL CERCHEZ  
VALTER MĂRĂCINEANU  
MAIORUL ȘONTU  
DEPUTATUL FLEVA  
PRINȚUL CAROL  
PRINCIPESA ELISABETA  
CNEAZUL SERGIU  
MARELE DUCE NICOLAE  
BARONUL STUART, consulul rus  
CONSULUL FRANȚEI  
CONSULUL AUSTRIAC  
ZETARUL  
DOI NEGUSTORI

Muncitori și țărani, studenți, diplomați străini, ofițeri, ostași, servitori și alți  
figuranți

*Unele roluri pot fi interpretate de același actor.*

# PARTEA I

Pentru întregul spectacol, spațiul scenic va fi utilizat spre a se sugera simultaneitatea sau succesiunea evenimentelor, prin localizarea lor specifică (elemente realiste de decor, cu atenție deosebită la detalii), la un moment dat, folosindu-se turnantele și gli-santele (eventual, „fețe de cortină”) și diferențele de nivel, acolo unde este cazul.

Efortul creator al scenografului trebuie să susțină rapiditatea transformării spa-țiului de joc.

Acțiunea începe la București, în primăvara anului 1877. Un colț de stradă cen-trală, sub un felinar, în fața hotelului „Capșa”. Un mic vinzător de ziare, copil de țaran oltean, cu halat de ucenic de tipografie, își face bine negustoria.

UCENICUL : Ziare, luați „Românul”, ediție specială !... „Eșuarea Conferinței” ! (Citește tare titlurile mari de pe manșeta ziaru-lui, silabisind.) „Războiul ruso-turc, inevi-tabil !” „Consiliu de coroană !”... Ziareee !...

(Citiți trecători iau ziarul și-l deschid din mers, cu vădit interes, comentând știrile. Doi domni salută o doamnă cu umbreluță. Se aud trecând trăsurile pe Podul Mogoșoaiei. Un fel de gentleman farmer pitoresc cum-pără ziarul și se oprește-n colțul uliței, atras de ultimele știri, strigate de micul „ziarist”.

Apoi, lumina scenei descoperă interiorul unei elegante odăi din hotelul de vis-à-vis, cu fața la strada unde se petrec cele de mai sus.)

MIHAI (privind strada) : Ia te uită, trece mămă ! De ce-o fi ieșit la ora asta ?

NATALIA (reținându-și un căscat) : Sora ta e matinală. A rămas așa, de la moșie... (Se ridică lenevos și vine lângă el, aju-tându-l să-și lege cravata, cu un gest tandru.) Unde e ?

MIHAI (întorcându-se spre ea) : A trecut. Ce faci ? Mă grăbesc ; azi e Consiliu...

(Mihai pare nițel agasat de cochetăria femeii și se desprinde politicos din brațele ei, poate, cu un gest prea precipitat. Natalia îl privește scurt, aproape rece, apoi zâmbește iarăși, stăpînindu-și resentimentul.)

NATALIA : Ne vedem astă-seară ?

MIHAI : Nu știu.

NATALIA : Unde mănînci la prînz ?

MIHAI : Nu știu. La club.

(Natalia îl ia de mină și-l așază pe un scaun, cu un gest molatic, dar imperativ. Mihai e gata să repete „mă grăbesc”, dar cedează, vizibil plictisit de o insistență pe care i-o cunoaște, ca să evite o scenă „de menaj”, de asemenea, cunoscută.)

NATALIA : Mihai, poți răspunde sincer la o întrebare directă ?

MIHAI : Nu știu. Situația e clară, nu-i așa ?

NATALIA (ca și cum nu l-ar fi auzit) : Pen-tru ce vrei să ne separăm ? E o altă femeie ?

MIHAI : Nu.

NATALIA : Știam, aș fi bănuțit imediat. Dar, atunci ? Am înțeles că sora ta, Alexa, n-are nimic împotriva, ba chiar *cela lui serait agréable, d'avoir une belle-soeur rangée...*

MIHAI : Alexa m-a dădăcit destul ; e vorba de mine. O legătură pe care...

NATALIA : O legătură pe care o putem le-galiza aici, sau la Paris, oriînd... Te gin-dești la cariera ta ?

MIHAI : Poate...

NATALIA (rîzînd provocator) : Domnul Bră-tianu ar fi flatat ca șeful său de cabinet să se căsătorească cu o Ipsilanti. Ar fi o excelentă investiție și pentru politica voastră. Rudele noastre au poziții influ-ente la Paris, la Constantinopol și chiar la Saint-Petersburg. Ai putea face un ambasador *très efficace* în orice capitală. *En plus, tu en auras les moyens...*

MIHAI (incurcat) : *Il ne s'agit pas de ça...*  
Am mai vorbit despre asta, Natty.  
NATALIA (reținută) : Te deranjează diferența de vîrstă ? *Tu n'es plus un gamin, voyons !...*

MIHAI : Ești teribil de posesivă...

NATALIA (rănită, gata să plîngă) : Pentru că te iubesc, Mihai, și iubirea e posesivă... Iartă-mă, nu par o sentimentală, știu, dar e purul adevăr !... Lasă, ești grăbit, vorbim altă dată...

MIHAI (agatat uricios) : Ai mereu inițiativa, te tirgusești, folosești orice prilej... Nu înțelegi ?...

NATALIA : Înțeleg, dragul meu. (Plinge.) Am înțeles din prima clipă ; nu trebuie să mi-o spui brutal, ca să „înteleg“... O femeie acceptă greu să fie abandonată... Înțelegi ? (Își șterge lacrimile, se stăpînește și pe chipul ei reapare zîmbetul feminin, stereotip, al frumuseii aristocrate care face mîndria saloanelor bucureștene. Schimbă tonul.) Vii la ceai, la Alexa ?

MIHAI (ușurat) : Poate. (Îi sărută mîna.)  
*Au revoir. (Iese.)*

(După ieșirea lui Mihai din cameră, Natalia se rează la masa de toaletă și se privește lung în oglindă, descoperindu-și ridurile incipiente, apoi își recapătă, încet, toată stăpînirea de sine și, parcă de acord cu imaginea, ridică fruntea, încrezătoare și mîndră de feminitatea și de frumusețea ei.

Îeșind pe trotuar, salutat respectuos de portarul galonat al hotelului, Mihai e atras de aglomerația din jurul vinzătorului de ziare și trece strada, să-și cumpere unul. Pe trotuarul celălalt se izbește de un alt cumpărător grăbit. E un bărbat cam de vîrsta lui, ceva mai trecut, îmbrăcat ca un gentleman-farmer, care, întorcîndu-se, îi vorbește, cu ziarul deschis în mînă, deși nu-l zărise pe Mihai. Este Nicolae Poienaru.)

MIHAI : Pardon.

POIENARU : Oh, pardon. Nu v-am zărit. (Vorbînd, parcă, singur.) Ce zici, domnule ? Vine războiul ! (Se uită mai lung la Mihai.) Stai, nene. Nu ești Cernătescu ? Cernătescu Mihai ! Ba, pe dracu ! Ce stau să mai întreb ? Ești Cernătescu Mihai, în persoană ! Presupun că dumitale ți-e mai greu să mă recunoști în acest acutament de gentleman-farmer. Vin direct de la Poiana, de la țară, și n-apucai să mă schimb de-azi-dimineață...

MIHAI (recunoscîndu-l) : Poienaru Nicolas, prince valaque și studinte-n drept !

POIENARU : În persoană ! (Își string mîna, apoi se îmbrățișează și schitează împreună doi pași de menuet — probabil, o glumă studentească de-a lor — spre mișcarea unor trecători.) Pe unde te-ai ascuns, nenisorule, de cînd te-ai întors de la Paris ? Cinci ani !... Te-ai însurat ?

MIHAI : Nu... prea.

POIENARU : Ești omul meu ! Te grăbești ? Mergi la Consiliu ? Știi tot ! Fac pe distratul, dar știi tot. Cum te-mpaci cu Brătianu ? E tare ! Bravos. Ce faci diseară ? Ești prins ?

MIHAI : Nu... știu.

POIENARU : Perfect. (Scoate ceasul din buzunarul vestei.) Îți acord o învoire de zece ore. Cinezi cu mine. Vîno să ne plictisim împreună, în familie. Dar se mîncă bine. Avem de vorbit. Ești grăbit ? ! Vorbim diseară ! A ce soir ! (Poienaru se înfundă cu nasul în ziar și face stînga-mprejur ; dar își aduce aminte că a uitat ceva.) Mihai !

MIHAI (își cumpără ziarul și se întoarce brusc) : Ce mai e ?

POIENARU : Adresa !

MIHAI : Ce adresă ?

POIENARU : Adresa mea. Cercului, 10. Ții minte ? (Descrie cu mîna un cerc în aer și arată cele zece degete.) *Au revoir !*

(Mihai dă din cap că a înțeles și pleacă, grăbit, în direcția opusă, rîzînd. Își aruncă ochii, din mers, pe pagina întii a ziarului „Românul“, cu titlul pe cinci coloane : „Eșuarea Conferinței ! Războiul ruso-turc este inevitabil. Consiliu de Coroană“. Grăbește pasul printr-un grup de studenți gălăgioși și aproape că-i cade-n brațe o studentă. Schimb de scuze. Studenta intră în grupul colegilor ei și se pierde în mulțimea tinerilor, dintre care unii poartă uniforma altor facultăți. Ea este Ana Goleșcu, tînăra cumnată a lui Poienaru.)



(Scena rulantă ne descoperă o sală de curs de la Universitate, plină de tineri veniți să audieze cursul special al lui Kogălniceanu, care se vede în fund. În aula nu mai sînt locuri. Ultimul grup, în care se află și Ana, e oprit la ușă de un servitor, care le face semn să păstreze liniște, fiindcă vorbitorul și-a început conferința. Ana se strecoară, profitînd de o clipă de neatenție a cerberului, și pătrunde în ultimul rînd de bănci al amfiteatrului, adică cel mai apropiat de rampă. Un student, galant, îi cedează locul și se așază, alături de alți băieți, jos, pe trepte. E o liniște respectuoasă.)

KOGĂLNICEANU : ...Pentru că orice conflație, oricît de avantajoasă ar fi ea uneia sau alteia dintre puterile mari, sau tuturor, nu poate decît să dăuneze țărilor mici, îndeobște supuse bunului-plac al surorilor lor mai mari. Experiența principatelor române furnizează numeroase asemenea exemple istoriei Europei, domnilor, pentru că, luați aminte... (Vorbitorul serie cifre și trage linii și acolade, cu creta, pe

tablă, ca să fie mai explicit.) În timp de un secol și jumătate de la începutul luptelor între Rusia și Turcia, opt mari războaie, 22 de invaziuni armate, turcești, rusești și austriace, au sîngerat și pustiit această încercată țară, și cu fiecare război, cu fiecare invaziune, guvern, instituțiuni, drepturi naționale, totul a fost călcat în picioare de năvălitori și cotropitori. Da, domnilor studenți și domnișoare studinte — căci remarc printre domniile-voastre și citeva reprezentante ale sexului grațios — de o pildă, va să zică... (Privirile studenților s-au îndreptat, automat, spre persoanele indicate de complimentul profesorului, și Ana, care nu scapă acestor priviri admirative, roșește de timiditate și de plăcere, grăbindu-se să noteze în caietul ei citeva dintre datele pe care Kogălniceanu le scrie pe tablă.) Să recapitulăm: 1711, război între Petru cel Mare și Sultanul Alunet al III-lea; urmează trecerea trupelor țariste, peste Nistru, și invaziunea turcească, sub vizirul Baltagi, de peste Dunăre. Între 1716 și 1718, între Carol al VI-lea al Germaniei și același Sultan Ahmet al III-lea, cu invaziunea imperiailor, sub Stainville, și invaziunea turcească și tălărească...

(Studentul care i-a cedat locul Anei i-a urmărit privirea tot timpul și, surprinzindu-i-o, o întreabă ceva.)

STUDENTUL: Sinteți studentă la noi?

ANA: Nu. Sint la Medicină.

STUDENTUL: Vă place istoria?

ANA: Da. O boală ereditară. Sst!...

STUDENTUL (în șoptă): Cum te cheamă?

ANA: Golescu Ana.

STUDENTUL: Rudă cu eroul de la...

ANA: Da. (Îi face iarăși semn că a venit să-l asculte pe Kogălniceanu.)

KOGĂLNICEANU (urmează): Al cincilea război ruso-turc, între Caterina a II-a a Rusiei, Iosif al II-lea al Germaniei și Sultanul Abdul Hamid, a fost urmat de invaziunea imperiailor, sub prințul Coburg, a lui Suvoroff și a lui Selim. Al șaselea război, de la 1806 la 1812, între Tarul Alexandru I și Sultanii Selim al III-lea, Mustafa al IV-lea și Mahmud al II-lea, a dus la încorporarea Basarabiei în Imperiul țarist, iar mai târziu învingătorii lui Napoleon, reîmpărțindu-și Europa, pe noi ne-au uitat în fiintna părăsită unde a putrezit trupul sfîrtecat al lui Tudor Vladimirescu... (Vocea slăbește. Sună de ieșire.)

(La ieșire, cei doi tineri discută cu o polițete tipică generației aceluia sfîrșit de veac.)

ANA: Mă interesează prietenii dumitale; dar, deocamdată, nici dumneata nu mi-ai fost prezentat.

MOISE TITUS: Neavînd cine, mă prezint singur. Sint ardelean, mă numesc Moise

Titus și urmez Literele și Juridicul. Părintele meu este preot, iar fratele, ofițer, dincolo.

ANA: Dincolo? Adică, unde?

MOISE TITUS: Dincolo de Carpați, mîndră domnișoară Ana. În regimentul de grăniceri români; e o politică a lui Franz Iosef, cu națiunile supuse Imperiului austro-ungar, să le dividă și să le asmută una către alta, după „Divide et impera”. Nu știi? Atunci, te iau la o bere, să-ți explic.

★

(Pe aceste cuvinte, se trece, printr-o nouă rotire a scenei, în interiorul casei primului ministru, I. Brătianu, unde-l găsim pe Mihai, în biroul șefului său, de vorbă cu aceasta, care se pregătește să se ducă la Palat. Pe masă e ziarul cumpărat de Mihai, pe care primul ministru tocmai îl lasă din mînă.)

BRĂTIANU: Citește dumneata. Nu-mi mai scot ochelarii din toc... cunosc depeșa, de-aseară.

MIHAI (citește): „Ieri, în 12 aprilie 1877, a eșuat ultima încercare de a evita războiul ruso-turc. Protocolul de la Londra, prin care se recomandau cerutele reforme pentru emanciparea națiunilor creștine din Imperiul otoman, a fost respins de Înalta Poartă. Protocolul, făcut la intervenția diplomației Majestății-Sale britanice și acceptat de cele șase mari puteri europene, n-a rezistat pretențiilor turcești, susținute, în secret, de altă mare putere. Rusia, căutînd a lăsa impresia că acționează ca mandatară a Europei, va declara război Porții Otomane...” Redacția mai adaugă, în încheiere: „...pace nu poate fi în Orient, pînă ce populațiile subjugate nu vor constitui state autonome, conform cererii lor...”

BRĂTIANU: Aluziile liberalilor noștri radicali sint destul de clare. Presa e imprudentă.

MIHAI: Este, dacă nu mă-nșel, o indicație permanentă, pe care ați dat-o presei partidului... Prințul Serbiei și șefii Comitetului revoluționar bulgar v-o recunosc cu grațitudine.

BRĂTIANU: O știu și turcii... În aceste condiții, trebuie să fim mai prudenți.

MIHAI: Da. Turcia vă consideră „sufletul mișcării bulgărești”... Dar Europa întreagă a înțeles că...

BRĂTIANU (pe gînduri): Domnule Cernătescu, faci parte dintr-o familie ce mi-a fost scumpă, fiindcă am servit aceeași cauză cu părintele și unchiul dumitale. Și ei credeau în Europa... Am să-ți spun un secret. După războaiele din Balcani, și Franța dumitale și Austro-Ungaria l-au

sfătuit pe Prințul Carol să-l îndepărteze din guvern pe „sufletul mișcării bulgărești”.

MIHAI: Prințul s-a adresat domnului cancelar al Prusiei, pe cîte știu.

BRĂTIANU: Care l-a sfătuit, de asemenea, să-i scoată pe liberali din guvern, pentru a apeza agitațiile din Transilvania. Ai uitat?... Incorporarea acelei provincii românești la Ungaria, acum zece ani, nu se poate uita. Nici de către noi, nici de către amicii inamicilor noștri. (*Oftează.*) Așa-i cu Europa... Ești gata? Să mergem! (*Sună valetul, trăgînd șnurul gros al soneriei. Valetul intră.*) Trăsura! (*Valetul se retrage, luînd și ceștile de cafea de pe masă.*) Am uitat de cafele. (*Valetului.*) Ia-le, s-au răcit. (*Către Mihai.*) O să bem la Palat.

MIHAI (*bucuros*): Vin cu dumneavoastră la Palat?

BRĂTIANU: Desigur. Face parte din școala dumitale de viitor demnitar român.

MIHAI: Vă mulțumesc cu recunoștință.

(*Valetul a adus pălăria și bastonul.*)

VALETUL: Trăsura e la scară.

BRĂTIANU (*către Mihai*): Haidem. (*Către valet.*) Azi prinzim la club. (*Către Mihai.*) Ce mai face Alexă? Aude că a luat apucături conservatoare... Dar tot mi-e dragă.

(*Ies împreună.*)



(*Aceeași modificare a scenei sau alta. Așa să la ea, într-un salon Biedermayer, Alexă servește ceaiul. Cu excepția Nataliei Ipsilanti, sînt numai membrii familiei: surorile ei, Vicky, cu bărbatul său, Amza Rizescu, mare moșier și industriaș cu relații, și Mary, cu soțul ei, căpitanul de roșiori Dudesco. Stăpina casei este încă maman pentru surorile ei mai mici și oficiază ceremonia ceaiului, ca atare.*)

ALEXA (*către cumnatul ei Amza*): Lapte, sau lămie?

AMZA: Eu aș îndrăzni o picătură de Jamaica...

ALEXA (*către Vicky*): Vicky, dă-i soțului tău romul. (*Sora ei se execută, cu o generozitate evidentă.*)

MARY (*o „prăște”*): Maman, Victoria dă exemple proaste-n familie.

DUDESCU: Eu, drept să spun, nici nu l-aș mai boteza cu ceai... (*Cînd Alexă îi întinde ceașca, se resemnează, totuși, respectuos.*) Cu lămie.

ALEXA: Fetele mele au învățat de la Miss Sharp să-l bea cu lapte... (*O servește pe Mary.*)

MARY (*o imită pe Miss Sharp*): Girls, just a drop of milk...

NATALIA (*primește ceașca*): Simplu și fără zahăr... (*Gustă.*) Are o aromă divină...

*Ecoute.* Alexă, de ce zici „fetele mele”?

Îți place să te-mbătrînești?

AMZA: Ori să le-mtinerească pe cele două orfeline. (*Ride singur.*)

ALEXA (*calm*): Îmi face plăcere...

VICKY (*cu tandrețe, încercînd să-și scuze soțul*): Alexă e minunată. Maman e cea mai frumoasă și cea mai tinăra dintre fetele Cernătescu.

DUDESCU: Și domnul Cernătescu, adică Mihai, vă spune tot *maman*, ca-n copilărie?

ALEXA: Mihai s-a emancipat... (*Cu o privire fugară spre Natalia.*) E ultimul bărbat din neamul nostru.

NATALIA: Cu excepția fiului tău.

ALEXA: Alexandru poartă numele lui Matei, e un Damian; pe cînd Mihai...

NATALIA (*atență*): Nu vine la ceai?

MARY (*mindră*): Nu. L-a reținut primul ministru. (*Alexă o privește scurt.*) Pardon, *maman*.

ALEXA: Dar văd că întîrzie și Matei. A ieșit devreme azi.

NATALIA: Și tu ai ieșit azi devreme, sau mi s-a părut?

ALEXA (*nu-i place să fie iscodită*): L-am condus pe Matei.

MARY: Am fost și eu. Nenea Matei a fost convocat de profesorul Davilla la minister.

DUDESCU: Nu mi-ai spus nimic...

MARY (*răsplătită cu un zîmbet de Alexă*): Secrete de familie...

AMZA: Ce secrete, *mon cher*? Urlă tîrgul! Vine războiul. (*Către Dudesco.*) Cînd lanșați, căpitane, ordinele de mobilizare? (*Dudesco tace, incurcat, și aruncă o privire spre Alexă, așteptînd, parcă, o dezlegare.*) Ce te uiti la doamna Damian? Asta nu mai e un secret de familie! E cel mult un secret de stat. Iar în casa asta, între stat și familie, să știți, cumnate, că familia primează.

ALEXA (*către Dudesco*): E adevărat? Ce se-ntîmplă?

DUDESCU: Are să vă spună nenea Matei.

AMZA: Eu sînt pregătit pentru orice eventualitate. Războiul poate aduce multe surprize. (*Către Natalia.*) Dumneavoastră, prințesă, ce planuri aveți?

NATALIA: Sînt în dubiu. Dacă vine războiul, să mă retrag la vie, sau să vînd și să plec la Paris.

AMZA: Pentru vilele Ipsilanti, în vremuri normale, iai o jumătate de milion, dar, cu incertitudinea asta, riști să le dai în pagubă. Mai bine-ți iai o pereche bună de case la București...

NATALIA: Nu vreau să mă fixez...

ALEXA: Preferi apartament cu anul la hotel? Mai bine o casă...

NATALIA: Am mai multe... (*Cu intenție.*) Englezii au marcat această diferență între o casă și acasă... *Home, sweet home...*

ALEXA : Nu ar depinde decât de tine...  
NATALIA (*replică directă*) : Mă tem că nu mai depinde de noi... femeile. (*O privește fix.*)

ALEXA (*a înțeles și explică*) : Capricii. Mai vorbim noi !... (*Ceaiul e pe sfârșite. Intră valetul.*) Ce e ?

VALETUL : A venit conașul.

(*Natalia crede că e vorba de Mihai și are emoții. Dar Alexa o calmează.*)

ALEXA (*către ea*) : A venit Matei. (*Către valet.*) Spune-i să poftescă în salon. (*Cu un zîmbet anticipativ pentru Natalia.*) E numai familia.

(*Dr. Matei Damian, soțul Alexei, e un bărbat trecut de 40 de ani, serios și timid. Afecțiunea soției sale față de el imprimată, de aceea, uneori, un aer matern. Dragostea lor se întemeiază pe o profundă stimă reciprocă. Matei e înconjurat de cele două tinere cumnate, pe care le sărută pe frunte, părintește. Alexei îi sărută obrazul. Iar cumnaților le strînge mina, nuanțat, lui Amza, politicos și cordial, lui Dulescu, cu simpatie. Acesta îl salută, militărește, respectuos și jericit.*)

DUDESCU : Să trăiți, domnule maior !

ALEXA : Ce va să zică și-asta ?

MATEI (*o cuprinde, protector, pe după umeri*) : E adevărat... (*Către Dulescu.*) De unde știi ?

DUDESCU (*tot în poziție de drepti*) : Azi, la prînz, domnul colonel Cerchez Christodor, la Statul-major... Vă transmite cele mai calde felicitări. (*Salută iarăși.*)

AMZA : Bravos, cumnate, pentru o dată, un secret de stat a luat-o înaintea secretelor de familie ! ? (*Către Matei.*) Pot să te felicit ? Să ne trăiești, și la mai mare ! Dar de ce-ai intrat la cătănie ? După mine, profesorul dr. Matei Damian de la Facultatea de medicină suna mai frumos decât maiorul Damian din Secția sanitară a ostirii.

VICKY : Amza, dragă, exagerezi !... Am impresia că Alexa așteaptă niște explicații.

(*Intr-adevăr, Alexa așteaptă, calmă, dar vizibil preocupată, răspunsul la întrebarea ei către Matei. Se lasă un moment de tăcere, toți privind-l pe doctorul Damian.*)

MATEI : Situația este destul de serioasă. Se pregătește mobilizarea generală. Doctorul Carol Davila a fost numit inspector general al serviciului sanitar al armatei, iar eu, medic principal clasa I, adjunctul său, cu grad de maior. Ordinul a fost iscălit de comandantul suprem, Măria-Sa.

ALEXA : Ai primit ?

MATEI (*contrariat*) : Am fost foarte onorat.  
ALEXA : Prin urmare, războiul e o chestiune de zile... Ce prostie !

MATEI : Războiul ruso-turc a început azi-dimineață.

ALEXA : Și ce-avem noi de cîștigat din războiul acesta ?

DUDESCU : Independența națională.

AMZA : Sloganuri de gazete, *mon cher* ; noi trebuie să respectăm cea mai strictă neutralitate. Află de la mine, în războaie, neutralitatea rentează. Toți au nevoie de tine. Lei, ca popa, și de la vii și de la morți.

DUDESCU : Domnule Rizescu, treci zilnic pe dinaintea statuii lui Mihai Viteazul... Vecinătatea ei nu-ți însuflă nici un sentiment ?

AMZA : Eu sînt un om practic, domnule Dulescu și iubite cumnat. Am văzut multe.

(*Natalia se ridică, cu un gest grațios, trecînd printre cei doi cumnați minioși, și o ia de braț pe Alexa.*)

NATALIA : Eram cu prințul, *feu mon mari*, în Anglia, în chiar anul cînd s-a prăpădit — acum patru sau cinci ani, nu ? În voiaj de nuntă... Toată protipendada londoneză dădea atunci recepții în onoarea unui... cîine, Master M'Grath, un „Irish black“, care cîștigase Waterloo Cup. Cupa asta e pentru cursele de cîini ce e Derby-ul la cursele de cai... A fost primit și de regina Victoria, la Windsor, și de prințul de Wales, la Marlborough House... L-am văzut și eu acolo ; era mic și negru, ca un pui de țigan. (*Ride.*) Naționaliști irlandezi i-au scris o odă, desigur, antibritanică, și după moarte i-au ridicat o statuie. Pentru că era un cîine irlandez. Așa se înalță statuile și se făuresc eroii independenței naționale... E nostim, nu ?

MARY (*ironic*) : Very funny !...

(*Dulescu o fulgeră pe prințesă cu privirea. Amza izbucnește în risul său vulgar și suficient. Surorile Alexei se ridică și-și iau locurile lângă soții lor. Alexa tace, ostentativ. Musafirii vor să plece. Matei rupe scurta tăcere jenantă.*)

MATEI (*către Alexa*) : Unde-i Alexandru ?  
ALEXA : În odaia lui. Își face lecțiile cu Miss Sharp...

NATALIA (*ca să schimbe vorba*) : Mai trăiește Miss Sharp ? De cînd e la voi în familie ?

ALEXA : De douăzeci de ani... Oui, *ma chère, nous voilà vingt ans après...*

NATALIA (*se pregătește de plecare*) : Ah, *ça non, parle pour toi, ma chère !... Bon.* S-a făcut tirziu. Gata. Eu ridic ancora... Alexa, ce faci mîine ?

ALEXA : Mîine plecăm la țară...

MATEI (*surprins*) : De ce ?

ALEXA (*asertorie*) : E mai bine. Conacul e izolat de căile de comunicație. Capitala

va deveni nesigură. (Zimbînd.) Trebuie să ne organizăm rezervele. Nu? Strămoșii noștri se retrăgeau la munte... Vin și hunii, vin și goții...

MATEI: Glumești?

ALEXA: Mai puțin ca oricînd... Plec cu Alexandru și cu Miss Sharp.

(Natalia dă tonul plecării musafirilor, urmată de toți ceilalți, care-și iau rămas bun, pe rînd, de la gazde.)

NATALIA (către Matei): Doctore, mi se pare că soția dumitale are flerul lupoaicei romane, care-și apără gînta... Cernăteștii au moștenit instinctul sacrificiului de sine... Vă invidiez. Adieu.

★

(Localul unde se adună, discută și se amuză studenții este o berărie-salon de br. al cărei decor poate să împrumute ceva din localul „Vilcek”, din pasajul Villacros, sau al lui „lanoși”, din Cîsmigiu, cum coborai din-spre Schitu Măgureanu, primul, mai de soi, al doilea, mai „popular”, aducînd cu „Carul cu bere” de mai tîrziu... Fără multă etichetă, cu lume amestecată — studenți, am ploaiați, negustori de pe Podul Mogoșoaiei, modiste, cîțiva străini, mai ales germani. Unul dintre aceștia, gînditor și bonom, cu pipa și berea dinainte — pe care o termină la fiecare sfert de ceas și i se reînnoiește, la porunca „Halbe Bier!” — bate ritmul muzicii susținute de opt cîntăreți oacheși, în haine nemțești, care-i dau zor cu „O, du lieber Augustin”. Neamțul bea și închină în sănătatea unei grizete de la altă masă, pe care o „tratează” un frizer căzut, parcă, din Dale carnavalului. Acesta nu se supără, ba chiar îl invită pe „bibicul” german la masă, desigur, în scopul de a-l lăsa să plătească, la urmă, toată consumația. Masa studenților, cea mai lungă din local, e ocupată de un tineret pitoresc și zgomotos, ca-n Heidelbergul de-altădată. Spre deosebire de ceilalți consumatori, ei beau în halbe cu capac, respectînd tradiția. La o masuță alăturată, un pictor ia schițe în cărbune, în timp ce colegul său trage din lulea, imposibil, luîndu-și privirea de pe caietul amicalui său numai cînd o jună chelnăriță „bavareză” trece prin preajmă, cu tava cu cîrnați pe varză sau cu halbe gulate de bere „Luther”, strecurîndu-se printre studenții care o tachinează, voioși, cu cite un gest sau o glumă îndrăzneată. Printre mese șerpuiește și fusta creată a unei florărese cu nuri, urmărită cu gelozie de un tinăr lăutar din orchestră. Florăreasa descultă s-a oprit la masa pictorului și, după un schimb de vorbe, stă și-i pozează maestrului. Cochetă, și-a scos din fundul coșului papucii, și așa, încălțată, e mîndră ea o prințesă. Un tinăr ofițer intră și caută pe cineva prin norii

de fum de tutun, apoi se așază la masa unor camarazi. Cînd Moise Titus intră, la braț cu Ana, e întîmpinat de uralele colegilor săi, care se grăbesc să o conducă la masa lor, despărțîndu-l pe ardelean de dînsa.)

MOISE TITUS (protestează): Stați, fraților, nu vă precipitați, că nu-i ce credeți... (E prea tîrziu. Unul dintre studenți o prinde pe Ana de mijloc și face cîteva piruete de vals cu ea, aoi o depune, ca pe „regina balului”, în capul mesei, dîndu-l la o parte pe un coleg care-și citea ziarul acolo, imperturbabil, cu ochelarii pe nas. Acesta din urmă se ridică și, după ce realizează pentru cine a fost depozat de scaunul lui, salută, intimidat, și vrea să se așeze alături. Colegul care a adus-o îl pasează, însă, celui de-alături, iar acesta, mai departe, tot așa, pînă ce studentul miop se trezește în celălalt capăt al mesei. Cînd colegul cel întreprid vrea să ia loc lîngă Ana, Moise Titus îi trage scaunul și îl prinde în brațe, să nu cadă, pasîndu-l și pe el mai departe, după același sistem, ca să-i ia locul, lîngă fată, în risetele celorlalți.) Asta-i cusurul vostru, nu respetați proprietatea.

ANA (amuzată): În schimb, observ că dumneata te declari proprietar fără titlu de proprietate...

(Studentul miop, din capătul celălalt al mesei, salută replica fetei.)

STUDENTUL MIOP: Ura! Jos proprietatea!...

(Replica sa a enervat niște negustori de la o masă; aceștia mormăie ceva și-l fulgeră din ochi. Sint, desigur, niște „apropiari” așezați. Se cunoaște și după lăntșoarele groase de ceasornic de pe burtă.)

PRIMUL NEGUSTOR: Auzi, marțafoiul, coate-goale, mațe-fripte!...

AL DOILEA NEGUSTOR: Nu-s toți coate-goale, bre! Uite, colo, lîngă domnișoara aceea, se află chiar băieții domnului Rosetti, președintele Camerei, ăia care-au învățat la Paris...

PRIMUL NEGUSTOR: Aicea nu-i Parisul, dom'le!... Se duce de rîpă națiunea!... Ne-a trebuit guvern liberal. Poftim!...

(În colțul mesei pictorilor, Grigorescu a terminat schița de portret a florăresei\* și își odihnește ochii oboșiți, uitîndu-se prin sală.)

GRIGORESCU: L-ai citit pe Darwin, dragă Carol?... Dintre toate speciile vii, omul e singura pe al cărei chip îi cîtești ori-

\* Vezi „Țărancă voioasă” sau „Portrait de jeune fille”.

gina multidenară. Seamănă cu toți și cu toate... (În timp ce proiectorul se plimbă prin local, spectatorul descoperă asemenea tipurilor cu animalele invocate de artist.) ...Cu lupul, cu vulpea, cu mîța, cu cocoșul...

(Carol zîmbește sceptic, arătînd spre florăreasă.)

CAROL : Dar ea, cu cine seamănă ?

GRIGORESCU (îi întinde schița viitorului său tablou celebru) : Ea seamănă cu prima mea iubire...

CAROL : Te credeam mai evoluat... cum ar fi spus Darwin al dumitale... Sisley, Degas, Manet !...

GRIGORESCU : În ciuda aparențelor, eu sînt și voi rămîne un rural, dragul meu...

STUDENTUL MIOP (frapat de o notă din gazeta pe care o citește, ziarul conservator „Timpul”) : Atențiune, domnilor ! Fiți atenți. Ziarul „Timpul”, fițuica „albilor”, îi onorează din nou pe colegii noștri cu grija patriotică a conservatorilor. Mircea. Vintilă !

(Cei doi frați. Mireca și Vintilă Rosetti. Iau aminte, în timp ce Moise Titus îi explică Anei, în șoaptă, cine sînt. Unul dintre ei se duce la studentul miop și împrumută. o clipă, gazeta, apoi i-o restituie, indignat.)

M. ROSETTI : Infamii. Conservatorii nu-î iartă tatii simpatiiile lui antiprusace.

(Atrăși de această mișcare, cîțiva studenți vor să știe despre ce e vorba : „S-auzim, s-ascultăm, dreepti, sfînta evanghelie !”... Se scoală toți. În batjocură, iar studentul miop citește.)

STUDENTUL MIOP (citește, dramatizînd) : Pînă cînd ? Da, și-l vom mai întreba pe domnul președinte al Camerei, dacă educația politică ce a dat fiilor săi (îi arată cu degetul pe cei doi frați)... și în virtutea căreia acești fii se numesc, cu ostentație publică, „revoluționari socialiști”, este totodată educațiunea ce vrea să o dea fiilor României !... Am zis !

V. ROSETTI (flegmatic) : „Timpul” domnului Maiorescu e pe ducă. Ziarul dă faliment... (Studentii iau gazeta și o arată pe masă, apoi, fiecare varsă un strop de bere peste ea, prohodind popește : „Dumnezeu să-l ierte !”...) Gata, domnilor, trecem la ordine. Raportul zilei de azi ! Cine e la rînd ?

STUDENTUL MIOP : Moise Titus !

MOISE TITUS (strigă la chelner) : Să vină un rînd !

CHELNERUL : Vinee !

MOISE TITUS (ceremonios) : Raportul zilei de azi. Astăzi, domnul Kogălniceanu a ținut un curs de zile mari la facultate.

Propun un triplu vivat pentru conu' Mi-hai ! Pentru ministrul de externe al României !

(Studentii se ridică, cu halbele în mînă, bătînd cu ele de trei ori în masă și strigînd : „Vivat, crescat, floreat !”

Negustorii, bosumflați, întorc spatele. De la masa militarilor s-a ridicat tinărul ofițer, adresîndu-se, cu paharul în mînă, studenților. Este Valter Mărăcineanu.)

VALTER MĂRĂCINEANU (către chelner) : Herr Ober ! Un rînd, pe contul meu ! (Către studenți.) Domnilor, un rînd, pentru studențimea patriotică română !

(Studentii repetă ceremonialul, strigînd : „Vivat, crescat, floreat !”, și intonează prima strofă din „Gaudemus igitur”.

Negustorii s-au încălzit și ei. Al doilea negustor pune un ban de argint pe masă și se ridică în picioare.)

AL DOILEA NEGUSTOR : Herr Ober ! Un rînd, pe contul meu ! Pentru armata română ! Ura !

(Mai mulți consumatori participă la urale. Pictorul Grigorescu l-a desenat, din cîteva trăsături, pe ofițer și i-a trimis schița, la masă, prin florăreasă. Acesta mulțumește, salutîndu-l militărește.)

VALTER MĂRĂCINEANU : Pentru marele nostru artist-pictor, domnul Nicolae Grigorescu ! Vivat !

GRIGORESCU (același joc) : Doamnelor și domnilor, pentru România ! Trăiască România independentă !

(Întregul local este, parcă, electrizat și din toate piepturile izbucnesc urale. Moise Titus dă tonul la „Desteaptă-te, române” și toată sala îl intonează în cor, acompaniată de întreaga orchestră. Ana, emoționată la culme, cîntă, ștergîndu-și lacrimile de fericire.)

NEAMȚUL (neînțelegînd nimic) : Prosit !

(Într-un elan aproape comic, la acest toast participă și frizerul cu grizeta. Văzînd că și neamțul intră în corul lor, grizeta îl sărută pe obraz.)

GRIZETA : Bravo. neamțule !

★

(La fața de cortină, lampagiul de-altădată aprinde, unul cîte unul, felinarele cu gaz aerian de pe Strada Cercului, în timp ce, din spate, se aude apropiîndu-se, la trap, o birjă. În casa Poicnaru, interiorul și atmosfera caldă și destinsă a dîneului în familie anun-

fat de stăpînil casei. Un interior tipic de casă boierească bucureşteană de la sfîrşitul veacului, ca model avînd celebra casă Melik. Perechea de servitori, de asemenea tipică — el, fecior, şi ea, cameristă şi sufragiană —, pune la punct ultimele detalii, sub supravegherea Elenei Poienaru, ce poartă o rochie frumoasă, dar sobră, gen „doamnă de onoare”. Pentru că şi este, într-adevăr, una dintre doamnele de onoare ale Principesei Elisabeta, soţia Domnitorului Carol. O seară interioară urcă, din hall, la apartamentele de locuit, de unde va coborî sora ei, Ana Golescu. Poienaru fumează şi citeşte ceva, într-un fotoliu.)

ELENA : Nicule, cîte ceasuri sînt ?

POIENARU : N-avea grijă, Mihai vine la punct. Poate ca doctorul Cernat să mai întîrzie, pe la gazetă.

ELENA : Mă tem să nu-mi cadă soufflé-ul. Ana ce face ?

POIENARU : E sus, se găteşte !... N-ai zis să-i aduc peţitori ?

ELENA : Nu poţi fi serios o dată ?... Domnul Cernătescu vine prima oară în casa noastră. (Se aude trăsura oprindu-se la scară.) Iaca, a şi venit. Ce faci ? Du-te de primeşte-l !

(Elena se retrage cu slujnica în sufragerie, în timp ce feciorul rămas în preajma lui Poienaru se duce să deschidă.

În faţa casei, sub felinarul de gaz, s-a oprit Mihai şi, în acelaşi minut, a venit celălalt invitat, doctorul Cernat. Doctorul poartă ochelari pînce-nez şi barbişon ; seamănă cu Cehov. Birjele au plecat, iar cei doi se salută politicos, fără să se recunoască, urcînd împreună treptele de la intrarea casei Poienaru. Cei doi tineri bărbaţi se mai privesc o dată, apoi izbucnesc într-un ris fericit şi se îmbrăţişează.)

MIHAI : Ce-i cu tine, Dinule ? Cînd ai venit la Bucureşti ? Ce faci ? Unde stai ?

CERNAT : Mihai, nu m-aşteptam să te văd aici. Sînt de puşină vreme la Bucureşti. Am stat în provincie. Acum am treabă aici. Ce fac ai tăi ? Ce cauţi aici ?

MIHAI : Am fost coleg cu Poienaru, la Paris. Nu ţii minte ? Cred că tu l-ai cunoscut la mine, nu ?

CERNAT : Nu. Eu l-am cunoscut abia aici. Doamna Poienaru e pacienta mea...

(În clipa cînd doctorul Cernat rosteşte ultima propoziţiune, apare Poienaru şi-i poartă să intre, debarasîndu-i, pe rînd, de pălării şi bastoane, pe care le preia feciorul, apoi uşa se închide.)

POIENARU : Da, dragă Cernătescule, dumnealui este doctorul casei. Să vă fac prezentările. Domnul este...

MIHAI (cătrecernat) : Dr. Stanley, presupun !

CERNAT (cătrecernat) : Dr. Livingstone ? (La stupoarea gazdei, ambii izbucnesc în ris şi se precipită să-i explice. Primul, Mihai.)

MIHAI : Dargă Nicolas, îţi prezint pe vărul meu, Dinu Cernat...

POIENARU : Cum veri, vericule ?

MIHAI : Dinu Cernat... escu !

CERNAT : Părinţii noştri erau fraţi. Tata şi-a schimbat numele, cînd a emigrat, în 1848, ca să scape de o condamnare-n lipsă.

POIENARU : Taci, că mor. Ei, asta-i bună ! (Strigă.) Eleno ! Eleno ! Nemaipomenit !

ELENA (intrînd) : Vai, Nicule, domol, că ne sperii oaspeţii... Bună seara, doctore. (Cătrecernat.) Dumneata eşti domnul Cernătescu ?

POIENARU (îi taie răspunsul lui Mihai) : Păi, asta-i drăcia, că amîndoi sînt „domnul Cernătescu”.

ELENA : Nu pricep...

CERNAT : Mihai şi cu mine sîntem veri primari, stimată doamnă, şi descoperirea aceea i-a ridicat brusc „tonus-ul vital” domnului Poienaru.

POIENARU (dezmeticit) : Ei, chiar aşa-i, şi, ca să nu uit, deschidem baul cu o ţuică de Băileşti. (Cătrecernat.) Costică, adu ţuicile şi gustările ! Cine lipseşte ? (Cătrecernat.) Lipseşte cineva. A, soră-ta ! (Strigă-n sus, pe scară.) Ana !

ELENA : Lasă, că o chem eu. Ocupă-te de ţuica ta de Băileşti. Domnule... adică domnilor Cernătescu, vă rog să vă simţiţi ca acasă. La Poienaru, altfel nici nu se poate.

(Bărbaţii s-au aşezat în salonaşul dintre scară şi bufet, pe fotolii, avînd dinainte o măsuţă rotundă, încărcată cu gustările aduse de fecior, iar Elena a urcat scara.)

POIENARU (gustă ţuica şi pare nemulţumit) : Costică, ce-i poşirea asta ? Vreau ţuica aia de 30 de ani, măi băiete. Ori nu ţi-am spus ? Mă duc eu s-o scot. (Cătrecernat.) Mă întorc imediat. (Iese, cu feciorul.)

CERNAT : E un om inimos, admirabil. Tu ce mai spui ? Ştiu că faci o carieră frumoasă. O meriţi. Cînd ne-am despărţit, mi se pare că trăiai un moment personal greu... Le grand amour ?

MIHAI : Tînuţa... A murit. Apoi, soţul ei a fost lînsat de ţărani. Era un tiran.

CERNAT : N-au avut o fată ?

MIHAI : Da. Sofica. I-am pierdut urma. Şi tu ? De ce te-ai dat la fund ? Cu ce te ocupi ?

CERNAT : După evenimentele Comunei din Paris, mulţi dintre camarazii români au pîrbejit. Am stat un timp în Transilvania, am lucrat cu Pavel Vasici-Ungureanu la „Higienea şi şcoala”. Prima revistă românească de medicină.

MIHAI: Nu te-a tras Capitala ?

CERNAT: Am fost de două ori, pentru constituirea cercului internațional, un cerc secret de socialiști români, ruși, bulgari și polonezi. S-a risipit. Clandestinitatea este un mare impediment. Avem alte planuri. O să scoatem o gazetă aici. Acum profuez la București, cu aște-n regulă. (Zimbește.) O să mă-mburghezesc.

MIHAI: Teoria undulațiunii universale. Ai devenit un adept al lui Vasile Conta ?

CERNAT: Nu chiar. Deși concepția evoluționistă despre natură și societate a domnului Conta este o contribuție românească foarte meritorie la ontologia și gnoseologia materialistă.

(Poienaru a venit cu butelia lui miraculoasă și începe să-și servească musafirii.)

POIENARU: Luați și binecuvântați-o. Adevărata țuică bătrână. Asta este prima și cea mai importantă contribuție românească la filosofia universală.

(Pe scară și-a făcut apariția Elena, acompa-niind-o pe Ana, pe care rochia superbă de dantelă albă și coafura jeune fille o prind de minune. Domnii se ridică în picioare.)

ELENA: Sora mea, Ana Goleescu.

(Mihai o recunoaște și se simte, inexplicabil, stingherit, ca un june timid. După o clipă de ezitare, se apropie și se prezintă.)

MIHAI: Mihai Cernătescu.

CERNAT (observându-l): Vă cunoașteți ?

MIHAI (către Ana): Cred că v-am zărit azi, la Universitate.

ANA: Ați fost și dumneavoastră acolo ?

MIHAI: Da, adică, nu. Treceam tocmai, cînd...

POIENARU: Aneto, ai fost remarcată. Un point gagné. Pînă la desert, are să-ți ceară mîna, craiul.

ELENA: Nicule, iar spui prostii. (Către Cernat.) Doctore, potolește-l, că altfel nu vă mai tihnește masa.

CERNAT (către Mihai): Domnișoara Goleescu a fost eleva mea. Am pregătit-o pentru admitere la medicină. Este o lăcidă... fermecătoare.

POIENARU: În traducere masculină, va să spună că, dacă el n-a avut succes, dumneata n-ai nici o speranță...

FECIORUL (intrînd, primește din ochii stăpînei porunca așteptată): Masa e servită.

POIENARU (dictînd protocolul): Doctore, oferă brațul Elenei. Îmi place să văd un comunard la braț cu doamna de onoare a Principesei. (Către Ana.) Iar tu, arată-i domnului Cernătescu drumul fericii universale.

(În această formație se intră alături, în sufragerie, unde-i aștepta masa cu lumînările

aprinse. O cortină de întinerie va marca sfîrșitul cînei. În interior, după cină, la cafea și liqueur, domnii fumează, în fotolii, în timp ce Ana cîntă, acompa-niindu-se la pian.)

ANA: „...Nu e păcat,

Ca să se lepede

Clipa cea repede

Ce ni s-a dat ?”...

(Sfîrșitul romanței e salutat, cu aplauze afectuoase, de întreaga asistență. Feciorul aduce tablaua cu alte cafele și cutia cu țigări de foi. Ana revine pe sofa, alături de Elena, căreia camerista i-a adus o infuzie.)

MIHAI: O romanță foarte frumoasă, domnișoară Ana. De cine sînt versurile ?

ANA: De un tânăr poet ieșean, domnul Mihai Eminescu. Aud că domnul Maiorescu vrea să-l aducă la București.

CERNAT: Probabil, pour rajeunir son écurie de la „Timpul”.

(Observînd că Elena nu bea cafea, Mihai ar vrea să mai întrebe ceva, din politețe, dar dînsa i-o ia înainte, explicînd.)

ELENA: O infuzie de tei. Mi-a prescris-o doctorul Cernat, pentru nervi. Iar eu i-am recomandat-o Doamnei și închipuiți-vă că acum a adoptat-o și Prințul Carol, în locul prafurilor berlineze... I-a cerut-o și Bismarck.

POIENARU: Ță propos, Mihai. Ia poveștește-ne, dragă, tu, care ești în secretele zeilor, cum a fost, de fapt, astă-toamnă, la Livadia, chestia aia cu șeful tău și cu Țarul ? E-adevărat ?

MIHAI: Adevărat. Domnul Brătianu le-a propus o Convenție politică, privind trecerea trupelor ruse prin România, cu garanțiile de rigoare, în cazul unui război cu turcii.

POIENARU: Păi, cum ? Și Țarul ce-a zis ?

MIHAI: Țarul l-a întrebat: „Și, dacă n-am voi să iscălim o asemenea Convenție ?” La care, șeful, surprins, a răspuns fără ezitare: „Atunci, ne vom opune la trecerea armatei ruse !” Cancelarul Gorceakov i-a replicat, atunci, foarte tăios: „Veți fi striviți !”...

POIENARU: Restul îl știu: „Striviți, dar stîmpați !” Cu vorba asta, „vizitul” tău va intra în istorie. Bravos !

CERNAT: Și, pînă la urmă, ce veți face ?

MIHAI: Mîine se va semna Convenția. Au cedat. (Dar gîndul i-a fugit în altă parte.) Îmi place aici. E ca un ultim popas...

(Lumina scenei se voalează peste acest sfîrșit de cină în familie, alegînd un moment de destindere, poate, cu Mihai invitînd-o pe Ana să mai cînte ceva și sărutîndu-i mîna, fără dialog, eventual, pe o reluare discretă a melodiei nostalgice pe versurile lui Eminescu,

altă de motivare pe starea de spirit a lui Mihai : „...Nu e păcat, / Ca să se lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat ?...”)



(În jurul enormei mese de stejar din vas-tul birou al primului ministru se pregătește semnarea Convenției despre care s-a vorbit, în prezența membrilor Guvernului român și a unei delegații politice ruse, în frunte cu baronul Dimitrie Stuart. Momentul solemn nu e lipsit de oarecare tensiune nervoasă, căci hotărârea n-a fost luată decât cu majoritate de voturi, sub imperiul necesității, ceea ce se poate lesne citi pe chipul unora dintre miniștrii prezenți. În timp ce Kogălniceanu și consulul rus schimbă câteva amabilități, în așteptarea ceremoniei ce se va desfășura în fața Guvernului român, primul ministru zăbovește, de vorbă cu C. A. Rosetti, eventual alături, într-un cabinet particular.)

BRĂTIANU : La ce garanții mai putem spera, în situația noastră, dragă Rosetti ? Toate silințele făcute pe lângă Puteri, spre a ne recunoaște și garanta neutralitatea, au eșuat glorios. Sintem mereu singuri la nevoie, parcă-i un făcut, de o mie de ani... Trebuie să răzbind prin noi înșine.

C. A. ROSETTI : Care „noi înșine”, Ioane dragă ? Toți demnitarii noștri fug de această teribilă răspundere. Știi bine ; Epureanu și Bozianu s-au pronunțat pentru a lăsa libera trecere ambelor armate beligerante, cerind în prealabil Austro-Ungariei să ocupe țara, cu aprobarea Europei, auzi, ca să ne „păzească” de ruși și de turci ; cheamă lupul să te păzească de urs și de leu ! Și Goleșcu crede că Austro-Ungaria e o garanție, deși se știe că domnul Andrassy a și împărțit cu Gorceakov peninsula balcanică, încă de anul trecut... Convenția e bună !

BRĂTIANU : Dar dacă Țarul nu o ratifică ?

C. A. ROSETTI : O condiționăm și noi de ratificarea corpurilor noastre legiuitoare. Până atunci, încheiem și mobilizarea armatei... cu ajutorul lui Dumnezeu.

(Intrarea în cabinet a primului ministru și a președintelui Adunării Deputaților o-preste rumoarea conversațiilor. Kogălniceanu îl prezintă pe baronul Stuart șefului Guvernului român, apoi lui C. A. Rosetti.)

KOGĂLNICEANU : Domnule prim-ministru, vă prezint pe domnul baron Dimitrie Stuart, consilier de stat, consul general, plenipotențiar din partea Majestății-Sale Împăratului tuturor Rusiilor la semnarea Convenției în bună formă.

(Brătianu îi strânge mâna și-i invită să-și ocupe locurile în jurul mesei, strângând, în trecere, și mâna altor persoane prezente.)

BRĂTIANU : Domnilor, lucrind de acord cu celelalte Puteri garante, pentru a ameliora condițiile de existență ale creștinilor supuși dominației Sultanului, Guvernul imperial a notificat eventualitatea unei intervențiuni militare din afară, asumându-și această sarcină cu armata sa în partea Turciei din Europa. De aceea, Guvernul imperial, dorind a respecta inviolabilitatea teritorială a statului român, a convenit a încheia cu Guvernul Alteței-Sale Carol I o Convențiune specială relativă la trecerea trupelor ruse prin România. O cunoașteți. Domnii plenipotențieri respectivi, domnii baron Dimitrie Stuart și Mihail Kogălniceanu, vor pune pe Convențiunea de față semnăturile lor și sigiliul armelor lor.

(Kogălniceanu și baronul Stuart primesc de la secretarii respectivi mapa cu documentele, până pentru semnătură și serviciul de ceară roșie pentru parafe.)

KOGĂLNICEANU (citește) : „Guvernul Alteței-Sale Domnului României Carol I asigură armatei ruse, care va fi chemată a merge în Turcia, libera trecere prin teritoriul României și tratamentul rezervat armatelor amice”.

BARONUL STUART (citește) : „Pentru ca nici un inconvenient sau pericol să nu rezulte pentru România din faptul trecerii trupelor ruse pe teritoriul său, Guvernul Majestății-Sale Împăratului tuturor Rusiilor se obligă a menține și apăra integritatea actuală a României, a menține și a face să se respecte drepturile politice ale statului român. Convenția va fi ratificată de ambele guverne în același timp și va intra în lucrare deodată”.

BRĂTIANU : Vă mulțumesc și vă asigur că Guvernul Alteței-Sale Domnului României va obține ratificarea cerută de legile române, de la Cameră și Senat, în cea mai scurtă vreme, spre a face executorii stipulațiile cuprinse în acest document. Poftiți.

(Actul este semnat și paraflat. Se schimbă mapele între plenipotențieri. Se servește șampanie. Atunci, Mihai se apropie de Brătianu și-i șoptește ceva. Acesta privește spre C. A. Rosetti, care se apropie de dînsul, urmîndu-l, apoi, spre cabinetul său particular de adineaori. Acolo îi așteaptă colonelul Cerchez, care salută și le înmînează o depeșă. Brătianu o citește și rămîne consternat.)

C. A. ROSETTI : Ce s-a-ntîmplat ?

BRĂTIANU : Trupele rusești au și intrat în țară. Iar navele turcești au deschis focul de peste Dunăre, contra noastră... (Către Mihai.) Cheamă-l pe domnul Kogălniceanu.

C. A. ROSETTI : Am intrat în horă... Ce e de făcut ? Acest război nu trebuie purtat pe teritoriul nostru. Ar fi un dezastru.

(*Întră ministru de externe, condus de Mihai, care se vede că l-a pus la curent cu situația.*)

BRĂTIANU (*către Cerchez*): Cum stăm cu mobilizarea armatei?

CERCHEZ: Nu mai trebuie o lună... Nu e puțin, dar nu e mult. Va fi un război de durată.

BRĂTIANU (*îi face semn că poate pleca*): Bine. Continuați. Veți primi ordinele de la Măria-Sa. (*Cerchez salută și iese.*) Ce spui, Mihai? Mai ratificăm?

KOGĂLNICEANU: Ratificăm și explicăm din nou, tuturor, că o facem în termenii neutralității și suveranității noastre. Turcii s-au grăbit. Și au greșit. Acțiunea lor ne oferă posibilitatea să dăm neutralității noastre o interpretare mai nuanțată.

C. A. ROSETTI: Adică? Nu uita că Poarta are niște drepturi consemnate în tratate. Au dreptul să se apere de ruși, nu? Iar noi nu putem fi indiferenți, fiindcă independența noastră nu e stipulată nicăieri în aceste tratate. Englezii ne-au avertizat.

KOGĂLNICEANU: Rușii n-au tras încă nici un foc, în vreme ce turcii au tras. Și au tras în noi. De-asta au greșit. Avem, prin armare, dreptul sacru de a ne apăra. În limitele frontierelor noastre. Și contra oricărui agresor!...

(*Cei trei mari bărbați de stat se privesc în ochi, cu o solemnă emoție, apoi își string mîinile și se îmbrățișează, sub lumina primăverii anului 1877.*)



(*În odaia de oaspeți a conacului de la Cernătești, proaspăt veniți de pe drum, Mihai și Matei au luat loc, în așteptarea Alexei. O țărancă desculță aduce tablaua cu cafele. Floarea a muncit la ei mai de mult, îi cunoaște.*)

FLOAREA: Conița mai zăbovește oleacă, e cu copilul și cu englezoaica. Vă roagă să luați cafeaua, pînă vine.

MIHAI: Ce mai faci, Floarea?

FLOAREA: Mulțumesc de întrebare... Mă chinuiesc cu copilul, că zace de mult...

MATEI: Ce are?

FLOAREA: D-apoi, ec au toți, lungoare, de sărăcie. Pe mine să mă iertați. (*Iese.*)

MATEI: Problema țărănească, Mihai, nu e deloc simplă la noi. Reforma agrară a lui Cuza a rămas neisprăvită, fiindcă, după desființarea clăcii, aristocrația noastră rurală, de tip vechi, feudal, nu s-a putut adapta contractului, poreclit „liber“, cu țărani. Asta cere spirit de organizare, muncă. Da, da, rușinea de a munci a claselor noastre privilegiate le va duce la ruină...

MIHAI (*zîmbind*): Vorbești întocmai ca Alexa.

MATEI: Da, ea mi-a dat primele lecții de agricultură, cînd m-am întors din străinătate...

MIHAI: Nene Matei, *à propos*, știi că a mai apărut un Cernătescu?

MATEI: Cine?

MIHAI: Îl cunoști pe doctorul Dinu Cernat?

MATEI: Nu personal. După nume și din lucrări. E autorul unui tratat „Asupra metodei antisepice de tratament în chirurgie“. E o personalitate. Cred că l-am întîlnit, la înființarea Societății Științelor Medicale; nu e ardelean?

MIHAI: S-a refugiat în Transilvania, după evenimentele Comunei din Paris... E Dinu Cernătescu, vărul nostru.

MATEI: Nu mai spune! Alexa mi-a vorbit despre el... Ia te uită, ce *cachotier*!...

De ce nu mi s-a prezentat?

MIHAI (*rizînd*): Pesemne, ca să nu te compromită; nici aici nu-i prea bine cu autoritățile!... Am să ți-l prezint.

MATEI: De ce rizi?

MIHAI: Mi-o închipui pe Alexa primind, în salonul ei, un „anarhist“...

(*Îd amîndoi. Apoi, intră Alexa, de mină cu copilul ei, Alexandru Damian. Ei se ridică în picioare. Ea îi sărută pe amîndoi, aproape ceremonios, iar copilul sare în brațele tatălui său, apoi îl salută politicos, copilărește, pe Mihai, care îl îmbrățișează. Deasupra căminului este portretul tatălui lor, căpitanul Alexandru Cernătescu, din vechea gardă a anului 1848. Alexandru se uită-n ochii mamei sale, cerînd permisiunea să se servească și el, de pe tablaua cu cafele și dulceturi.*)

ALEXA: Dulceață, da. Cafeaua nu-i pentru copii.

MIHAI: Decît cu lapte. (*Făcîndu-i cu ochiul, complice, băiatului.*) Just a drop of milk... (*Toți rîd, înțelegînd aluzia la „școala lui Miss“.*) Și-apoi, Alexandru nu mai e un copil. (*Către băiat.*) Ce vrei să te faci, domnule Damian-junior?

ALEXANDRU: Ofițer, ca bunicul Alexandru Cernătescu. Vreau să mor pentru patrie, ca și el.

(*Familia trăiește un moment sufletesc în care amuzamentul firesc provocat de un răspuns copilăresc se amestecă cu spaimele de azi ale războiului. Mihai ar vrea să rîdă, dar Alexa are un chip de gheață.*)

MIHAI: Singele aprig al neamului.

ALEXA: Alexandru Damian va fi doctor și profesor, ca tatăl său.

ALEXANDRU: Dar și tata e ofițer acum. Nu, papa?

(*Miss Sharp a intrat, depunînd pe o măsuță trusa medicală a doctorului.*)

MISS SHARP: Ați uitat trusa în trăsură.  
- Sir.

(*La un semn al guvernantei, copilul vine lângă dînsa.*)

MATEI: Mulțumesc, Miss Sharp.

ALEXA (*către Matei*): Miss Sharp ne părăsește. Se-ntoarce în Anglia.

MISS SHARP: *I am really sorry...* Consulul a scris doamnei.

ALEXA: Din cauza războiului... *it's all right, Miss...* Ia-l și pe Alexandru! (*Miss Sharp și băiatul părăsesc încăperea la invitația lapidară a Alexei, a cărei lipsă de bună dispoziție e vizibilă.*) Totul a și început să meargă anapoda la Cernătești. Războiul ăsta are să-ntoarcă totul pe dos.

MATEI: S-a întimplat ceva deosebit?

ALEXA: La noi, deocamdată, nimic. Dar pe moșia de zestre a fetelor, pe care Rizescu a vîndut-o, sînt tulburări.

MIHAI: De ce? Nu s-a înțeles cu obștea?

ALEXA: Măza a vîndut-o arendașului, nu obștii.

MIHAI: Dar, conform legii agrare, era obligat. Țăranii aveau dreptul de preempțiune!...

ALEXA: Îl cunoști pe Rizescu. Avea nevoie de *cash*, pentru acțiunile de la Comarnic, și... gatu. Acum, țăranii vin la mine. Că nu-i frumos, tocmai din partea noastră... a noastră, înțelegi? Noi sîntem responsabili pentru afacerile domnului Rizescu!?

MATEI: E foarte regretabil... Multă lume vinde acum, din cauza războiului; preferă acțiunile companiilor străine.

ALEXA: Da, desigur. Viața la țară nu mai e huzurul de-altădată. Acum vor începe și rechizițiile, obligațiile, lipsa mîinii de lucru, poate, și mai rău.

MIHAI: Și-atunci? Dezertăm? Vindem și plecăm în Apus? Atunci, ce să mai pretindem de la țăranul care rămîne? Să ne și respecte și să ducă singur greul războiului?

ALEXA: Mihai, și eu rămîn! Nu asta e problema noastră. Ai noștri au fost și rămîn corecți cu țăranii. E vorba de viitorul familiei noastre.

MIHAI (*încercînd un zîmbet concesiv*): Deocamdată, se prezintă bine, nu?

ALEXA: E vorba de tine și de Alexandru. Știu că ți s-a propus să iei Oficiul diplomatic de la Londra și că putem conta pe agreementul britanic, mai ales dacă te hotărâști la această excelentă partidă care este prințesa Ipsilanti. (*Mihai e brusc agasat.*) Natalia est une femme de tête, dar te iubește, te iubește cu-adevărat.

MATEI (*încearcă o concesie*): Alexa, dar astăzi privește pe ei doi...

ALEXA (*sec*): Privește întreaga familie și în special pe noi doi, Matei. Pentru că țin

ca Alexandra să-l însoțească pe Mihai la Londra... Războiul acesta mă-ngrozește.

MATEI: Să lăsăm copilul singur, departe de noi?...

ALEXA: Am vorbit cu Miss Sharp. Ea va sta cu ei, acolo, ca și aici. Dacă Mihai va fi de acord...

(*E un moment de grea cumpănă pentru Mihai, iar Matei îl privește cu oarecare anxietate, fiindcă știe ceva anume și așteaptă ca el să ia o hotărîre. În acel moment, însă, intră Taftă, vîtaful. Bătuse la ușă, dar nimeni nu-l auzise.*)

TAFTĂ (*tușește, ca să se anunțe*): Don' doctor, veniți repede, păcatele mele, că-i moare copilul Floarei!

(*Matei se ridică, își ia trusa medicală de pe mîsuță și se ia după Taftă, a cărui intrare providențială îl scutise de o confruntare furtunoasă în familie.*)

MATEI (*către Alexa*): Mă întorc imediat. (*Iese.*)

(*Rămăși singuri, Alexa și Mihai se simt puțin stingheriți, fiindcă emanciparea fratelui la fața de fosta maman nu era la prima confirmare. Mihai caută din ochi o țigară. Alexa îl înțelege și îi întinde serviciul de fumat, apoi gustă din paharul cu apă rece, ca să facă ceva.*)

MIHAI (*spune tot dintr-odată*): Maman, eu am cerut domnului Brătianu să-mi permită să plec voluntar pe front.

ALEXA (*scapă paharul*): Ce spui?!... Nu sînt de acord. Nu se poate! E imposibil. Mihai, ascultă-mă, fii rezonabil.

(*Vocile se depărtează și dialogul lor nu se mai aude. Alexa suferă vizibil și plînge reținîndu-și lacrimile, în timp ce locul scenei se schimbă, către interiorul unui bordei.*)

★

(*Matei intră în casa Floarei, unde doi-trei țărani îl așteaptă pe doctor. La sosirea acestuia, ei îl salută respectuos, iar Ion Ion, bărbatul femeii, îl conduce, pe ușa scundă, spre lavița unde zace copilul.*)

ION ION: Să trăiți și vă mulțumesc e-ați venit, don' doctor; pe-aci, luați seama la ușă! Nu v-aș fi supărat; da' a zis muierea că veniți în sat, și-am zis că...

(*Casa este un bordei mai arătos, cu două încăperi [ca bordeiul de la Muzeul Satului]: în prima stînt vatra și o masă scundă, rotundă, cu trei scăunașe-mprejur, în cealaltă sînt patul, lavița, lada de zestre și restul mobilierului cunoscut. E un semiîntuneric permanent,*

deși e ziua. Copilul doarme agitat, într-o albie ridicată pe laviță. Ar putea avea trei ani, dar pare un prunc. E slab și plin de un fel de lepră roșcată pe față și pe tot corpul. Matei îl trage sub lumina ferestrei și îl examinează atent. Gemetele copilului slăbesc treptat, iar respirația e tot mai grea. Părinții se uită când la copil, când la doctor, așteptând parcă o minune.)

MATEI : De cînd zace-așa ?

FLOAREA : De-astă iarnă.

MATEI : Mai aveți copii ?

ION ION : Al mare. E ocinic la tipografie, la București... Ce arc, boierul ?

MATEI : Pelagră.

ION ION : Scapă ?

(Matei nu răspunde. Se întoarce să-și pregătească seringă. Atunci, femeia, aplecată asupra copilului, strigă.)

FLOAREA : Ioane, sări, că nu mai suflă copilul. A dat ochii peste cap !...

(Își ia copilul în brațe și-l leagă și-l scutură. Matei, ajutat de Ion Ion, pune copilul la loc. Medicul își dă seama că trupul copilului se răcește și renunță la injecție. Cu o mîngiere pe chipul lui ars de boală, Matei îi închide ochii, apoi îi întinde brațele. Bordeul s-a umplut de sătenii. O femeie aprinde o luminare.)

MATEI : Am venit prea tîrziu...

(Încep bocetele. Ieșind în uliță, Matei este întâmpinat de primarul Lefter, cu învățătorul și cu alți doi săteni — unul fiind Firan, fiarul — aflați la ușa lui Ion de cînd a sosit. Matei stringe mîna primarului și învățătorului, apoi se adresează lui Taftă.)

MATEI : Rămii cu Floarea și vezi ce le este de trebuință, să le dea de la curte.

(Taftă reîntră în bordei, în timp ce Matei, avînd în dreapta pe primar și în stînga pe învățător, pornește spre casă, încet ; sînt urmași, ca de un dulău blajin, de Firan.)

MATEI : Cum e, domnule învățător, ați mai avut și alte cazuri mortale ?

INVĂȚĂTORUL : Mai puține decît în alte sate, dar sînt ; țărănul e fatalist, s-a deprins... Mai greu, cu războiul !... Dar Ghiță Lefter le știe mai bine, ca primar...

MATEI : Ghiță Lefter... Te-au ales primar !... Ții minte ce mi-ai spus cînd te-am scos din furcile jandarmilor ?...

LEFTER : Țin minte ; pe-atunci nu deosebeam boierul de ciocoi.

MATEI : Și-acum ?

LEFTER : Acum, domnule doctor ? (Ride, trist.) Nici acum ! Acum deosebesc omul

de ne-om !... (Mai prietenos.) Nu vreți să trecem pe la primărie, să vă spunem cum e cu mobilizarea ? E bine să știți, ca... consătean.

★

(Cortină de întuneric. Grupul a intrat în „biroul” primarului, cu o masă, trei scaune, un cuier și o sobă de tuci. Pe masă, un teanc de liste și un registru. Lefter îl poartă să ia loc, dar Matei refuză, spunînd că se grăbește, apoi cedează.)

LEFTER : Aici e listele de ofrande și de subscripții și aici e registrul de rechiziții pentru armată. Dau toți, că e pentru țară ! Care ce-a putut și ce-a avut, din sărăcia lui : bucate, pinză nălbită, nutret, păsări, oi, unii, și cite-o vită.

FIRAN : Și bani, din fundul lăzii și din capătul de basma ; cînc-a avut leafă, parte din leafă, pe cît o ține războiul, ca domn' învățător... Primaru' a dat tot ; că s-a-nscris volintir la roșiori, cu calu' lui. M-am înscris și eu, la antilerie, tot cu calu' meu. Sîntem zece din Cernătești, și Ion a lui Ion, bărbatu' Floarei, e la dorobanți, plecăm odată toți pe frunt...

LEFTER : Rămîne domnu' învățător singur și cu școala și cu primăria...

INVĂȚĂTORUL : Dumneavoastră ce faceți ? Conița Alexa ?...

MATEI : Alexa rămîne la moșie.

LEFTER : Pe-aici, conacele s-au cam pustit. Arendașii au închis hambarele și coșarele și zic că au ordin de la boieri să nu dea nimic.

FIRAN : Călărașii au spus că ăstora, după război, le ia statul pămîntul și-l împarte la care se duc pe frunt... ca noi.

INVĂȚĂTORUL : Așa ar fi drept.

FIRAN : Alții zice că boierii sînt scutiți și de dare și de rechiziție... Cine știe ?

MATEI (jenat) : Nu e nimeni scutit !... Plec și eu pe front, cu secția sanitară. (Tușește, mindru.) Am gradul de maior.

FIRAN (ia poziția) : Să trăiți, don' maiur !

★

(O tipografie din Pasajul Român, cu culegători, presă de mînă și cu tot tacîmul meseriei, din veacul trecut. Se prinde-n rame zaful paginat al gazetei „Socialistul”. Zețaru, ajutat de ucenicul său, trage o „perie” pentru prima corectură în pagină și i-o dă ucenicului, care o duce în redacție, adică într-o odaie de-alături, de la etaj. Îmbrăcat țărănește, dar cu un șorț de lucrător, ucenicul e „ziaristul” de la începutul piesei. Bate

la ușă și, când aude „intră !”, apasă pe clanță, pătrunzînd în încăpere, cu grijă să nu agaste de scaune coala încă udă.)

UCENICUL : Am venit cu corectura, don' doctor.

(Cernat se scoală de pe scaun și o ia, cu aceeași grijă. În încăpere sînt, afară de doctorul Cernat, alte trei persoane, antrenate într-o discuție înflăcărată. Vintilă Rosetti pe-rorează.)

V. ROSETTI : Cînd e vorba de apărarea teritoriului național, de a apăra patria de o năvălire străină, sau de a o scăpa dacă este ocupată, atunci orășenimea, oricît de bravă să fie, este fără putere ; atunci, corpurile armate, soldații nu a-jung, atunci trebuie ceva mai mult decît toate acestea, trebuie o populație întreagă armată, țărani pătruși de sacral foc al amorului de patrie ; trebuie să intre-n foc țărănimea, apărîndu-și pămîntul cu armele în mînă. Iar țărani, domnilor, n-au acest pămînt !...

CERNAT (interupîndu-i) : Domnilor, vă prezint prima pagină din primul număr al ziarului „Socialistul”. (Ceilalți aplaudă și își smulg pagina, parcurgînd fiecare rînd, plini de o afectuoasă curiozitate.) E un minut istoric. (Către ucenic.) Cum te cheamă, tinere lucrător ?

UCENICUL : Ion a lu' Ion.

CERNAT : Simplu și frumos. Și, de unde ești, de fel ?

UCENICUL : Din Cernătești...

CERNAT (suprins) : Zău ? Păi, ar fi că sîntem nițel consăteni. Mai ai frați ?

UCENICUL : Unul.

CERNAT : Și el ce face ?

UCENICUL : E mic.

CERNAT : Atunci, să știi, de-acum încolo, că mai ai unul. Un frate mai mare. (Ucenicul se uită mirat, fiindcă Cernat arată către sine ; apoi, doctorul scoate un bănuț din buzunarul vestei.) Știi rișca, Ioane ?

UCENICUL : Da.

CERNAT : Capul sau pajura ?

UCENICUL : Capul.

(Îl pune pe unghia degetului mare și zvîrle leul, cu o zvicnitură, în sus. Apoi, îl prinde-n palmă și se face că citește ce-a ieșit.)

CERNAT : Capul. Ai cîștigat. Ce-ai să-ți cumperi cu leul ăsta ?

UCENICUL : Îl strîng, pentru pămînt.

(Ucenicul ia banul, salută și iese. Dr. Zubcu Codreanu a auzit ultima replică și, odată cu el, Dobrogeanu-Gherea, un tînr re-

voluționar brăilean, cu barbișon ; V. Rosetti citește corectura.)

CODREANU : Ai auzit, cetățene Gherea ? Tînrul nostru muncitor adună banii ca să devină mic proprietar de pămînt...

GHEREA : Ca să scape de noua iobăgie, cetățene Codreanu !... El are o familie acolo-n sat, care și-a vîndut moșierului forța de muncă, pe trei-patru ani înainte ; ca majoritatea celor împroprietăriți formal la 2 Mai.

CERNAT : Trebuie să recunoști, Zubcule, că nici un proletar din Europa nu-și are munca vîndută pe ani înainte... În România, problema revoluției socialiste va depinde de alianța dintre proletarul agricol și cel industrial... dintre muncitori și țărani...

CODREANU : Țăranilor li s-a promis pămînt dacă luptă pe front, în război.

GHEREA : O nouă stratagemă a burghezo-moșierimii !

(Intră Mircea Rosetti, fratele lui Vintilă, cu știrrea senzațională a zilei.)

M. ROSETTI : Domnilor, se pregătește cel mai cutezător moment din istoria modernă a României : Declarația de Independență. E gata ! Tata mi-a spus că se va citi, peste o oră, la Cameră !

CERNAT : Alea jacta est ! (Îl oprește pe zețar.) Repaginează gazeta. Deschidem cu Declarația de Independență.

V. și M. ROSETTI : Admirabil. Ura !

ZETAȚARUL : Așa mai zic și eu. O să fie o bombă.

(Codreanu smulge șpaltul din mîna zețarului și, împreună cu Gherea, vor să protesteze.)

CODREANU : Și cum rămîne cu lupta de clasă ?

CERNAT : Acest război nu e unul de clasă. E un război național. Celălalt va urma. Mai devreme sau mai tîrziu, într-o formă sau alta. Istoria nu e bătută-n cuie...

GHEREA : Deci, sînteți pentru participarea la acest război imperialist dintre Țar și Sultan ? Așa vezi dumneata dezrobirea națiunii române ?

CODREANU (arată șpaltul proaspăt) : Dar, cetățene doctor, aici combați pentru neutralitate !... Și bine faci. Pentru că e vorba de conflictul dintre călăul națiunilor balcanice și temnicerul popoarelor, țarismul ! E jocul lor obișnuit. Presa muncitorească nu trebuie să uite că, în politica pe care o duc, guvernele dispun, după bunul-plac, de viața și banii popoarelor ! Proletarul n-are patrie !...

CERNAT : Căderea țarismului, nimicirea acestui vis rău care apasă Europa întreagă,

iată, după noi, cea dintâi condiție pentru dezrobirea națiilor din mijlocul și din răsăritul Europei. Așa e ?

**GHIEREA :** Așa e. Dacă miine despotismul din Petersburg ar cădea, poimîne, n-ar mai fi în Europa nici o Austro-Ungarie. (Continuîndu-și, inspirat, raționamentul.) Polonia ar învia din nou ; marele popor rus va putea să-și lege în libertate legăturile sale politice ; românii, maghiarii, slavii de la miazăzi, liberi de orice amestec străin, își vor putea regulariza între dinșii treburile și hotarele lor.

**CERNAT :** Da. Dar, pînă atunci, și mai cu seamă în clipa de față, patria este poporul, clasa muncitoare, și nu clasele exploataatoare. Deci, proletarul are patrie !

**V. ROSETTI :** *Quod erat demonstrandum!*...

**CODREANU :** E clar ! Deci, mie nu-mi rămîne decît să-mi dau demisia din nobila funcție de medic de plasă la Curtea de Argeș și să intru la Crucea Roșie. *Ilarășo și așferim !*

**GHIEREA :** Și ce facem cu gazeta ?

**CERNAT (rupe șpaltul) :** Refacem doar pagina întâi. De-azi, „Socialistul” combate pentru Independență, ca tot poporul. Și deschidem lista de subscripție a muncitorilor români pentru apărarea patriei. (Ecou : o măsură din „Internaționala“.)



(Această scenă se distribuie pe trei planuri. În primul, la rampă, e publicul de la Cameră. Ne aflăm în sala Parlamentului, de pe dealul Mitropoliei. Tribunele rezervate publicului sînt pline de lume de tot felul. Remarcăm prezența doctorului Cernat, cu Ana și Poienaru, pe cei doi negustori și alte personaje cunoscute. Planul secund, mai jos, de unde apar deputații ce urcă la tribună, e mascat de publicul din primul plan. Al treilea plan, mai înalt, e ocupat de tribuna unde se vorbește, cu fața la public, ca și în scena cursului de la Universitate, poate, și cu elemente ale aceluia decor. La fața de cortină, apar manifestații, cu placarde și steaguri, de-o parte și de alta a spațiului scenic ; se presupune că stau în jurul clădirii ; răsună cîntece patriotice. Atmosfera este de încordată așteptare, favorabilă gestului final, al Declărării Independenței.)

**C. A. ROSETTI :** Doamnelor și domnilor, am permisiunea de a recapitula concluziile la care au ajuns corpurile legiuitoare române. Adunarea Deputaților a adoptat, cu majoritate absolută de voturi, moțiunea prin care se declară stare de război cu Imperiul otoman, urmare a bombardării porturilor române Brăila, Calafat, Bechet, Oltenița și Călărași. Senatul a votat o

moțiune similară. Ca urmare, trupele noastre au ocupat poziții defensive pe malul românesc al Dunării. (Își pune ochelarii și citește lista vorbitorilor.) S-a înscris la interpellare domnul deputat Fleva. Vă rog.

**POIENARU (către Ana) :** Ce-o mai vrea și-asta ? Să pună capăt și gata. La arme !

**ANA (în șoaptă) :** Democrație, nene.

(Președintele Camerei ciocănește, cerînd liniște. Urcă la tribună deputatul înscris la cuvînt.)

**FLEVA :** Cunoaștem aceste rezultate, și națiunea, de asemenea, va ține minte numele celor ce au votat pentru, ca și pe-al celor care au votat contra. Abținerile au să se uite. (Risete.) Interpellarea mea se adresează domnului ministru al treburilor din-afară, domnului Kogălniceanu, și sună astfel : adus-a, oare, Guvernul la cunoștința tuturor Puterilor ruperea legăturilor de dependență ale țării față de Poartă și independența absolută a României, în urma stării de război provocate de Turcia ? Cer Guvernului să-și precizeze atitudinea, fiindcă pentru noi aceasta e o chestiune vitală. Viața și robia nu pot sta-mpreună.

(Deputatul se retrage în banca sa, în ropotul nesfîrșit de aplauze ale întregii asistențe, inclusiv Poienaru. Președintele face eforturi să păstreze liniște.)

**C. A. ROSETTI :** Domnul ministru de externe dorește a răspunde acestei interpelări ?

(Toate privirile se îndreaptă spre Kogălniceanu. Se așterne o tăcere absolută, în care pașii săi răsună pe parchet, urcînd la tribună.)

**KOGĂLNICEANU :** Domnilor, situația internațională a României a evoluat mult mai bine, fără a fi decisiv schimbată. Sînt întrebare dacă o Românie independentă de obligațiile samavolnice impuse din exterior poate fi azi realizată prin noi înșine, așa cum geografia noastră a făcut Unirea, punînd Europa în fața faptului împlinit ? (Proiectorul panoramează în sală, urmărind reacția sufletească a fiecărui grup din asistență : nelinește, hotărîre, frică, elan. Este un moment istoric, decisiv.) Mai întîi de toate, domnilor, să ne facem întrebarea : ce am fost înainte de declararea răzbelului ? Fost-am noi independenți către Turcia ? Fost-am noi provincie turcească ? Fost-am noi vasali ai Turciei ? Avut-am noi pe Sultanul ca suzeran ? Străinii au zis aceasta ; noi nu am zis-o niciodată. Noi nu am fost vasali. Sultanul nu a fost suzeranul nostru ! (Pe chipurile celor din sală se citește interesul crescînd. Aplauze.) Însă era

ceva. Erau niște legături *sui-generis*, niște legături care erau slabe, cînd românii erau tari, niște legături care erau tari, cînd românii erau slabi. Noi n-am dorit acest război cu turcii. Noi cerem de douăzeci de ani Turciei să intre în înțelegere cu noi, spre a preface acele legături *sui-generis* — care nu mai sînt ale secolului actual și care, dacă nu mai erau de folos pentru noi, nu mai erau de folos nici pentru Turcia — în relații normale și civilizate, de la egal la egal. *(În publicul de sus remarcăm pe cei doi negustori, care-și dau coate și vor să spună ceva, dar zețarul le face semn să tacă.)* Noi trebuie să dovedim că, dacă voim să fim națiune liberă și independentă, nu este pentru ea să nelineștim pe vecinii noștri, nu este pentru ea să fim un prilej de îngrijiri pentru dinșii; din contra, și încă mai mult decît pînă acum, să arătăm că sîntem o națiune hotărîtă să ne ocupăm de dezvoltarea ei, de dezvoltarea bunești-morale și materiale, iar nicidecum ca să îngrijim, ca să nelineștim pe cineva. Noi voim să fim bine cu toate Puterile, și cu Rusia, și cu Austria, și chiar cu Turcia; și cu Turcia vom face legături nouă... iar nu să rămînem în acele legături ca pînă astăzi, care nu mai au rațiunea lor de a fi.

*(Reacția celor ce ascultă e mai curînd ostilă, la această parte a discursului.)*

**PRIMUL NEGUSTOR:** Ce-o scaldă, domnule? Joacă la toate horele, cu muscalii și cu turcii?

**AL DOILEA NEGUSTOR:** Kogălniceanu? Nu-l cunoști. Taci, și-ascultă!

**KOGĂLNICEANU (la tribună):** Așadar, domnilor deputați, nu am nici cea mai mică îndoială și frică de a declara în fața reprezentanților națiunii că noi sîntem o națiune liberă și independentă. Noi trebuie să dovedim că sîntem o națiune vie, trebuie să dovedim că avem conștiința misiunii noastre, trebuie să dovedim că sîntem în stare să facem și noi sacrificii, pentru ca să păstrăm această țară și drepturile ei, pentru copiii noștri, și această misiune, în momentul de față, este încredințată fraților și fiilor noștri, care mor la hotare. Mă rezum, domnilor: voim să fim independenți, pentru că voim să trăim cu viața noastră proprie! *(Urale.)* ...Iar pentru a concretiza, vă fac cunoscut că Guvernul român anulează tributul de un milion lei aur către Turcia și-l pune la dispoziția Ministerului de Război, pentru apărarea patriei. Trăiască România liberă, unită și independentă!

*(Urale nesfîrșite întîmpină proclamarea Independenței de Stat a României. Mulțimea, care asistase de afară, umple treptat scena.*

*Zeci de studenți și elevi de școală militară, împreună cu negustorii și muncitorii bucureșteni, arborează drapele tricolore și manifestează cu torțe, cîntînd „Deșteaptă-te, române”. Printre manifestanți apar și grupuri compacte, purtînd pancarte care-i identifică: „Asociația generală a lucrătorilor din România”, în frunte cu zețarul și cu tipograful socialist, sau „Societatea centrală de binefacere”, a revoluționarilor bulgari, precum și „Societatea studenților mediciniști din București”, în care o remarcăm și pe Ana, alături de doctorul Cernat.)*

**ANA:** Știți că domnul Poienaru s-a înrolat în armată?... Dumneavoastră, domnule dootor, ce faceți?...  
**GERNAT (se hotărăște brusc):** La Crucea Roșie... am niște prieteni acolo.

**ANA:** Nu asta. Vă întrebam, ce faceți diseară?  
**CERNAT:** A, spitalul, gazeta... nimic deosebit.

**ANA (îi oferă brațul):** Atunci, vă invit la Balul Oștirii.

*(Ies cu toții, amestecați în mulțimea entuziasată.)*

★

*(În timp ce scena se golește de manifestanți, care ies prin fața cortinei sau printre glisante ce dau impresia trecerii lor pe ulițele Capitalei, întregul spațiu scenic se redistribuie pentru Balul Oștirii. De data aceasta, spațiul se împarte, simbolic, în trei planuri, la același nivel, pe care luminile le vor evidenția pe rînd, după necesitate. Propun un fundal, cu două jilțuri, în jurul cărora are loc balul propriu-zis, dansul etc.. o aripă dreaptă, unde se fac și se desfac scurte întîlniri și conversații politice, și o aripă stîngă, unde se presupune că este bufetul. Centrul scenei și al atenției publicului e variabil, conform concepției regizorale a spectacolului.)*

*Balul de la Casa Oștirii este evenimentul anului, dedicat aniversării urcării pe tron a Prințului Carol. Spațiul destinat balului e compus din cele trei încăperi deschise. Una e sala de dans, cu o nișă somptuoasă, în fund, unde sînt instalate cele două fotolii de onoare, pentru perechea princiară. Cealaltă sală e destinată bufetului, care e servit în picioare, la măsute pentru cîte o duzină de persoane, pline de bunătați. Chelnerii aduc mereu șampanie și răcoritoare, ca la balurile vieneze. Muzica cîntă din balconul ei, sub conducerea dirijorului, atent la porunca maestrului de ceremonii din sala de dans. Pe marginea sălii acesteia, în care perechile aluneacă grațios sau conversează în timpul pauzelor, se află șirul de fotolii și sofale rezervate persoanelor mai în vîrstă sau fetelor care „fac tapiserie”, în așteptarea cavalerilor.*

Un proiecteur va urmări, deci, aceste trei locuri ale acțiunii, în care grupurile se adună și se risipesc, după necesitățile regiei. Alte-tele-Lor Principesa Elisabeta și Prințul Carol ocupă locurile indicate mai înainte, avînd în preajmă suita și, respectiv, doamnele de onoare. Între cele două doamne de onoare o remarcăm pe Elena Poienaru, cu care Principesa schimbă, la răstimpuri, cîteva cuvinte, pesemne, primind informații despre vreuna dintre persoanele de pe parchetul de dans. Cealaltă doamnă, mai în vîrstă, e prințesa Aglaia Ghica. În jurul Domnitorului remarcăm pe colonelul Cerechez și pe generalul Dr. Davilla, avînd în imediata apropiere pe I. Brătianu, C. A. Rosetti și M. Kogălniceanu. În jurul grupului acestuia se învîrtesc agenții diplomatici, consulul Franței, consulul austriac și baronul Stuart, consulul Rusiei. Acesta din urmă e înconjurat de cîteva ofițeri superiori ruși, printre care cneazul Sergiu de Leuchtemberg-Beauharnais, tînăr general de cazaci din garda țarului.

Personajele noastre se dirijează cam pretutindeni, în cele trei săli.

Matei, în uniformă nouă de maior, vorbește cu generalul dr. Davilla; Mihai, în frumoasa lui uniformă de ofițer adjutant, vorbește cu Brătianu. C. A. Rosetti preferă conversația cu prințesa Ghica, o prietenă din tinerețe. Kogălniceanu discută cu consulul austriac, de față cu ceilalți diplomați, dar acest grup se risipește destul de repede, pe conversații bilaterale. Consulul britanic lipsește, avînd o „indispoziție diplomatică”, date fiind relațiile anglo-turce, de interes reciproc.)

**CONSULUL AUSTRIAC:** Domnule ministru, sîntem informați că unii ofițeri români din Transilvania s-au înscris voluntar în armata dumneavoastră. Guvernul nostru, contele Andrassy, protestează...

**KOGĂLNICEANU:** Noi n-am recunoscut niciodată alipirea Transilvaniei la Ungaria; iar românii din armata austriacă, procedînd astfel, nu fac decît să confirme alianțele domnului Andrassy. Alianța celor trei imperii, nu?

(Grupul diplomatic este interesat și de atitudinea conservatorilor români — retrași, ostentativ, la bufet — spre care se și dirijează, atunci cînd Kogălniceanu îl părăsește, spre a se alătura lui C. A. Rosetti.

Sala de dans e un buchet de splendide toalete de seară, după toate modele Apusului, fracuri și uniforme de ceremonie cu decorații. Perechile valsează în sunetele ultimei creații românești, „Valurile Dunării”, de căpitanul Ivanovici.

Printre perechile de dansatori, o remarcăm pe Mary, cu soful ei, căpitanul Dudescu, și pe Vicky, cu Amza Rizescu.)

**AMZA:** Alexa n-a venit?

**VICKY:** A rămas la moșie.

**AMZA:** S-a supărat ca văcarul pe sat... dar o admir, domnule.

(Îndată după aceea, convins că și-a făcut datoria față de etichetă, Amza se retrage la bufet, în grupul conservator, lăsîndu-și soția să facă „tapiserie”.

Dr. Cernat stă de vorbă, undeva, cu Ana. Conversația lor e întreruptă de apariția unui tînăr ofițer, care o invită pe Ana la dans. Ea ezită, dar, la încuviințarea doctorului, se avîntă, grațios, pe parchetul de dans. Ofițerul este Valter Mărăcineanu, pe care-l remarcase la berăria studenților. Cernat se duce la bufet. Figura centrală, cea mai seducătoare, a balului e prințesa Natalia Ipsilanti, care dansează cu maiorul Șonțu. Ea, însă, îl caută din ochi pe Mihai.)

**BRĂTIANU** (către Mihai): Îți stă bine uniformă. Știi că semeni cu căpitanul, tatăl dumitale?

**MIHAI:** Vă mulțumesc.

**BRĂTIANU:** Ce-a spus Alexa?

**MIHAI** (ezită, zîmbind): Mi-a dat consimțămîntul... în cele din urmă.

**BRĂTIANU:** Îmi pare bine...

**MIHAI:** Sînt indiscret dacă vă întreb cînd e plecarea?

**BRĂTIANU:** Mîine-dimineață! ...Măria-Sa a ținut să onoreze ultimul Bal al Oștirii!

(Privirile lor se îndreaptă spre Domnitor, ce stă de vorbă cu Cerechez și căruia îi dă ultimele instrucțiuni. Mihai a văzut-o pe Ana în bal și se îndreaptă spre ea.)

**CERCHEZ:** Noile regimente de dorobanți și artilerie au ocupat pozițiile stabilite la Dunăre.

**PRINȚUL CAROL:** Veți evita orice joncțiune cu trupele aliate, pînă cînd nu mi se va cere acest sprijin în mod expres. Unde ați ales Cartierul general?

**CERCHEZ:** Lîngă Băilești, la Poiana, Măria-Ta, la conacul familiei Poienaru. (Prințul zîmbește cu simpatie către doamna de onoare a Principesei.) Proprietarul a și plecat acolo, pentru cele de trebuință.

(În acest moment, doamna Aglaia Ghica îi prezintă Principesei o pereche de tineri. Fata face „marea reverență”.)

**AGLAIA GHICA** (o prezintă): Este domnișoara Alecsandri, fiica marelui nostru poet.

**PRINCIPIESA ELISABETA:** Semeni întocmai cu imaginea muzei sale. Ce face bardul de la Mîrcești?

**FATA:** Nimică. Serie.

**PRINCIPIESA ELISABETA:** Îi dorim multă sănătate...

(Aglaia Ghica îi face semn fetei că prezentarea s-a terminat. Ea se înclină încă o dată

și se retrage, urmată de cavalerul ei. Privirea Doamnei se oprește asupra unei perechi apropiate de dansatori, urmărind privirea tandră și atentă a Elenei Poienaru.)

ELENA (o surprinde și explică): E sora mea, Ana Goleșcu. (Principesa suride, apoi o privește iarăși, întrebător.) Cu domnul Mihai Cernătescu.

(La gestul discret, dar imperativ, pe care Elena îl adresează surorii sale, aceasta-i șoptește ceva lui Mihai, care se oprește din dans și o conduce la Principesă, rămânând la o distanță respectuoasă. În timp ce Ana e prezentată de sora ei, cu același protocol de-adineaori, lângă Mihai se oprește, cu un pahar de șampanie în mână, Natalia.)

MIHAI: Souză-mă, nu te-am observat.

NATALIA: Așa începe, dragul meu... (Gustă din pahar și pe urmă i-l oferă lui.) Nu ți-e sete?...

(Gestul Nataliei, nițel amestecat, este, evident, provocator și nu scapă privirilor doamnelor de pe canapele, care și încep să susțoească cu Vicky. Mihai e jenat.)

VICKY: Văduva veselă!...

MIHAI: Natty!...

(Trece un chelner cu tava și el vrea să-i dea paharul; dar Natalia i-l ia înapoi.)

NATALIA (il bea pînă la fund): Voyons! Un lucru început trebuie dus pînă la sfîrșit!... O iubești? (Mihai nu a înțeles întrebarea, dar a văzut că e vorba de Ana, care revine, după prezentare, către dînsul. Natalia îi ia brațul lui Mihai și-l predă Anei, cu un zîmbet insinuant, care vrea să fie triumfător, dar e trist.) Made-moiselle, je vous le rends sain et sauf!

MIHAI (face, și mai jenat, prezentările): Prințesa Ipsilanti, domnișoara Ana Goleșcu... (Cu un zîmbet cam stupid.) E primul său bal...

NATALIA (cu intenție): A, da? Vă felicit, domnișoară. Pentru debut, nu puteați face o alegere mai bună... (Ca să atenueze această remarcă nedelicată, Mihai ia brațul Anei și Natalia rămîne o clipă singură, cu paharul gol în mână. Atunci, un bărbat se apropie și i-l ia, depunîndu-l pe o consolă. E cneazul rus, care-i urmărise cu admirație mișcările.) L'armée russe est déjà passée à l'attaque, mon prince?... (L-a recunoscut.) Avec le beau Serge!...

CNEAZUL (idem): Natașa!...

(El îi oferă brațul, pe care Natalia îl ia, seducătoare, și pleacă împreună, rîzînd, spre bufet, în timp ce Mihai o invită pe Ana la vals.)

ANA: Ea e „văduva veselă”? Pare foarte nefericită...

MIHAI (ironic-gelos): Avec le beau Serge? E nepotul Țarului!

(La bufet, baronul Stuart se află în centrul atenției generale. E foarte bine dispus și a împrumutat un aer condescendent cu colegii săi. Doi români, foști miniștri în guvernul precedent, cărora li se alătură Amza Rîzescu și deputatul Fleva, îi țin hangul sau îl provoacă la declarații. De la o altă masă, se apropie doctorul Cernat și consulul Franței.)

Se consună, cu eleganță, dar copios, felurite băuturi, începînd cu vodka și sfîrșind cu șampania franțuzească.)

FLEVA (către Stuart): Interpretați acest război ca un război religios, creștino-musulman? Un război sfînt?

BARONUL STUART: Este un război sfînt. Pentru eliberarea popoarelor creștine.

CERNAT: Convenția ruso-austriacă de la Budapesta nu mai e un secret pentru nimeni. În schimbul neutralității lui Franz Iosef, ați consimțit ca trupele creștine austro-ungare să „elibereze” — adică să ocupe — Bosnia și Herțegovina, le fel de creștine...

BARONUL STUART (agasan): Alianța celor trei împărați este o garanție de izbîndă.

FLEVA: Ce-o să faceți, dacă ocupați Constantinopolul? În ipoteza victoriei, bineînțeles!

BARONUL STUART (fudul): Cancelarul Gorceakov îl va declara oraș liber, redînd Sfintei Sofia destinația de sanctuar al ortodoxiei...

CERNAT: În ipoteza înfrîngerii, ce soartă ați rezervat României?

CONSULUL FRANȚEI (intervine, ironic): Cînd domnul Bismarck i-a îndemnat pe ruși să înceapă războiul împotriva Porții, le-a recomandat să nu aibă prea multe scrupule față de România.

(Dar baronul Stuart se face că n-aude și, văzîndu-l pe cneaz cu Natalia, se îndreaptă, cu grupul său, spre dîștii, plin de atenție. Replica o dă deputatul Fleva, nițel demagogic, în timp ce grupul cneazului sparge un rînd de pahare în onoarea „Natașei”.)

FLEVA: Dumneavoastră, franțujii, nu puteți uita că Măria-Sa Kaiserul Wilhelm s-a încoronat împărat al Germaniei în sala oglinzilor de la Versailles.

AMZA (patriotard): Iar noi nu uităm că Domnitorul nostru este un Hohenzollern! Noi nu sîntem republicani, Monsieur...

CONSULUL FRANȚEI: Afară de acestea, dumneavoastră, românii, ar mai trebui să nu uitați țarismul; este cunoscută politica de dominație a altor popoare, asemănătoare cu a tuturor imperiilor.

KL.EVA : Și-acum ?

AMZA (agresiv) : Acum, avem război, domnule. Nu ne plăcea neutralitatea ! Să facă războiul cui îi place !...

CERNAT (cu o ironie reținută) : Dar dumitale ce-ți place să faci ?

AMZA : Avere, domnule, bani, cu oricine și de la oricine : nemți, englezi, austrieci. (Arătând spre grupul vesel din jurul Natalei.) Poftim, rusul bea, turcul plătește. Banul n-are patrie. (Poetic.) E ca valsul vienez !... (Ritmează refrenul.). Te-n-vir-tești, te-n-vir-tești, tra-la-la, tra-la-la, tra-la-la...

(Amza se retrage spre sala de dans, spre grupul familial unde Vicki și Mary, cu Dudescu, s-au strins în jurul lui Matei și Mihai.

În sala de bal, orchestra încetează, brusc, să cinte. La un semnal de trompetă, dansatorii se aliniază pe două șiruri, lăsând în mijloc un coridor viu, prin care vor trece suveranii, ce se retrag. Se dă onorul. Orchestra cîntă Imnul Hübisch. Balul Oștirii s-a terminat ; pentru mulți dintre cei de față, acesta va fi cel din urmă.

Apoi, brusc, se oprește orice sunet și orice mișcare, într-un stop-cadru ca o fotografie de epocă, peste care se lasă, încet, cortina.)

## PARTEA a II-a

E noapte, pe frontul de sud. Se aud vagi bubuituri de tun și trosnete răzlețe de pușcă, într-un ecou îndepărtat. Ne aflăm la Cartierul general al oștirii române, de la Poiana. Într-o parte a scenei se sting câteva focuri de tabără, în jurul cărora agitația s-a potolit. Sîntem în Zodia leului, la începutul lui august 1877. Dorobanții stau în jurul focului și coc porumb, ca acasă. Comandantul de companie, căpitanul Mărăcineanu, trece de la un pluton la altul, să le dea sfaturi, să-i încurajeze înainte de luptă. Ajuns la grupa gornistului, se oprește și gustă și el dintr-un porumb ; gornistul mai cîntă puțin și se oprește. Este Ion Ion din Cernătești, de pe moșia de zestre a fetelor, acum vîndută de Rizeșcu.

VALTER MĂRĂCINEANU : De unde știi să cînți din goarnă așa frumos, ostaș ?

ION ION : Dacă știam din cobuz, cînd mi-a dat don'majur goarna, am prins și meșteșugul ăsta...

VALTER MĂRĂCINEANU : De unde ești ?

ION ION : Eu, din Cernătești, da' flăcăii ăștia-s din Focșani, iaca, orășeni și nu știu carte.

VALTER MĂRĂCINEANU : Dar tu știi ?

ION ION : Nici eu, că nu mi-a trebuit. Știe copilul, e tipograf. Da' acum îmi tre-

buie să citesc scrisoarea și nu are cine. (Scoate scrisoarea.) De la Floarea, muierea mea.

VALTER MĂRĂCINEANU (mirat) : Ea știe carte ?

ION ION : Nici ea nu știe. La noi în sat le serie învățătorul.

VALTER MĂRĂCINEANU (o ia și-i citește) : „...scumpul meu soț, vei cunoaște că a născut soția ta un băiat în ziua de Sîn'Petru și poartă numele de Pavel și este sănătos. Se află acasă la dumneata“...

ION ION : 1-auzi, neică. (Explică.) Mi-a făcut mizeria un flăcău, că altă ne-am murit...

VALTER MĂRĂCINEANU (continuă) : ...iar cauza de nu ți-am trimis ce mi-ai spus a fost că n-am avut parale-n mână, că poamele nu se caută ; s-a căutat numai finul, și finul ni-l ia boierul de pe câmp și am reclamat la primari și nu ne-au dat nici un drept !...

ION ION : Las' că, după rezbel, le-mparte statu' pământul la țărani, care-au fost aici, cu noi, bineînțeles. Nu, don' căpităn ?

VALTER MĂRĂCINEANU : O să fie pământ pentru toți, Ioane !... Ia, mai odihniți-vă și voi, e-acu' se crapă de ziuă !

(Ceturile nopții s-au risipit. Forfota Cartierului general își reia cursul obișnuit. Se aud tropotul calilor de artilerie și pașii companiilor de dorobanți, pe fondul bubuiturilor de tun. La fața de cortină, un dorobânt voinic și mustăcios stă de sentinelă la poarta conacului Poienaru. Seamănă leit cu „Sentinela” lui Grigorescu. În curtea largă și nu prea îngrijită a conacului, e un du-te-vino de ofițeri de toate gradele, printre chesoane, trăsuri sanitare și bucătării de campanie. Doi bărbați, îmbrăcați cam ciudat pentru locul și timpul acesta, coboară spre poarta cu dorobanțul de caraulă. Unul seamănă leit cu „Portretul lui Andreescu la Barbizon” ; e un pictor cu șevaletul în spinare, ducînd, însă, o umbrelă închisă. Celălalt poartă pe umăr un enorm aparat de fotografiat cu trepied de lemn model Nicpce-Daguerre. Îl vom recunoaște pe Nicolae Grigorescu însoțit de amicul său, Carol Popp de Szathmáry. La ieșirea pe poartă, se întîlnesc cu plutonul de dorobanți, al cărui comandant îl recunoaște și, predînd căprarului Ion Ion comanda, se oprește o clipă să-i salute. Este căpitanul Valter Mărăcineanu.)

VALTER MĂRĂCINEANU : Domnul pictor Grigorescu ? Ce surpriză !...

GRIGORESCU : Ia te uită ! Ce bine-mi pare ! (Îi stringe mîna și face prezentările.) Căpitanul Valter Mărăcineanu, și domnul Carol Popp de Szathmáry, artist pictor și fotograf.

CAROL : Cred că ne-am mai văzut, la „Heidelbergul de-altădată”, cînd ați închinat pentru domnul Grigorescu !

VALTER MĂRĂCINEANU : Exact. Mi-aduc aminte, erați cu dînsul. Dar ce căutați aici ?

GRIGORESCU : Eu sînt „voluntar” pe front, ou... (arată șevaletul) armele mele. Iar amicul meu Carol trimite fotografii la gazete, despre isprăvile dumneavoastră. Căutăm subiecte.

VALTER MĂRĂCINEANU : Atunci, domnule Popp, cred că vă pot furniza ce do-

riți, dacă-mi permiteți să vă acompaniez la redută.

CAROL : Mai întreb ?

VALTER MĂRĂCINEANU (către Grigorescu) : Veniți și dumneavoastră ?

GRIGORESCU (își continuă drumul) : Nu. Eu îmi aleg singur subiectele... La vedere !

(Grigorescu se îndreaptă, agale, la deal, spre dîmbul de pe creasta căruia un roșior străjuiește atent, pe calul său, privind mișcările inamicului de pe malul opus al Dunării, netulburat de șuierul obuzelor [eventual, o proiecție a celebrului său tablou]. Către fundul scenei, e bateria de artilerie a locotenentului Moise Valerian. Precum ne vom da seama, e fratele studentului ardelean și, fiindcă seamănă, rolul va fi interpretat de același actor, ofițerul avînd, însă, inevitabila mustață austro-ungară. Bateria a fost avariată ușor de schimbul de obuze cu inamicul, dar nu cedează. Un tunar răcește și curăță feava piesei sale. A fost rănit la cap și la braț și e oblojit cum s-a putut. Însă își vede harnic de treabă, fără mîndrie, ca un fierar conștiincios la forjă. Este chiar fierarul Firan. În baterie intră un ofițer de roșiori. E maiorul Șonțu. Locotenentul ordonă onorul și raportează.)

MOISE VALERIAN : Pe locuri, tunari, drepti ! ...Domnule maior, sînt locotenentul Moise Valerian, comandantul bateriei de tragere. Totul e-n ordine. Efectivul, minus un tunar la ambulanța divizionară.

ȘONȚU : Mai văd un rănit... (Către Firan.) Cum te cheamă ?

FIRAN (își pune repede mîndrul) : Să trăiți, don' maior ! Sînt tunarul Firan și... și n-am nimic. M-a pișcat oleacă puceana, cînd a fătat...

ȘONȚU (mirat) : Care pucea ?

(Firan imită, cu mîna și din gură, șrapnelul, care, cînd cade, mai întîi se-nvîrte-n loc, scormonind pămîntul și guîfînd, apoi, cînd explodează, „fată” bucăți de schijă.)

MOISE VALERIAN : Așa-i zice el la ghiulea...

ȘONȚU (ride) : Se aprobă ! (Salută.) Vă felicit pentru preciziunea tirului. Unde-ați studiat tragerile de artilerie ?

MOISE VALERIAN : În Austria ; sînt ofițer activ. Vin din Transilvania !

ȘONȚU (îi stringe mîna) : Vă admir și vă mulțumesc !... Continuați ! (Iese.)

(Bateria reia poziția de tragere, maiorul dă colțul și coboară dealul spre Cartierul general. Atunci îl observă pe Grigorescu, sub umbrela-i albă, deschisă, și cu șevaletul in-

statat, lucrând în tihnă. Maiorul aude zăcărul cunoscut și-l avertizează, dar cam tardiv, pe pictor.)

**ȘONTU :** Hei ! Vine purceaua ! Calcat !

(Explozia se produce în secunda următoare, zburindu-i umbrela pictorului, dar, din fericire, fără alte consecințe. Roșiorul își continuă cursa. Cele de mai înainte sînt simple detalii scenice, pregătitoare pentru scena care urmează. În odaia-n care s-a improvizat biroul de operațiuni al Cartierului general, pe masă, e întinsă harta caroită a regiunii, marcată cu stegulețe. Asupra ei discută ofițerii de stat-major, în frunte cu Cercez. Intră maiorul Șontu. În colțul odăii, un telegrafist lucrează la telegraful de campanie. Ofițerii adjutanți și ofițerii de ordonanță, trimiși din partea corpurilor de armată, stau aliniați, de-o parte și de alta a intrării în micul cabinet al Domnitorului, foștal birou al lui Poienaru, cu mobilierul de rigoare. Printre dinșii îl remarcăm și pe Mihai Cernătescu. Generalul Al. Cernea, ministru de război, colonelul Arion, șeful secției artilerie, genistul maior Gheorghiu Zamfir și colonelul Cercez, locuitor al comandantului Corpului I de armată, ascultă raportul maiorului Șontu, care indică pe hartă ce a văzut și ce crede.)

**ȘONTU :** Trupele inamice dintre Vidin și Lom Palanka fac manevre de repliere spre sud-est, către Plevna, sporind tirul de artilerie, probabil, ca să-și acopere mișcarea.

**GENERALUL :** E foarte ciudată această mișcare neprevăzută. Ce crezi, colonel Cercez ?

**CERCHEZ :** Sînt două ipoteze : ori rușii i-au bătut acolo, la Plevna, și turcii se retrag spre Balcani, ori atacul rusec a eșuat, și atunci Osman Pașa concentrează în grabă trupe, ca să-i azvîrle pe ruși îndărăt, peste Dunăre.

**GENERALUL :** Adică, peste noi... Ar însemna că de ce ne-a fost teamă n-am scăpat : războiul strămutat pe teritoriul nostru...

**ARION :** În această ipoteză, ce fac eu cu artileria ? Risipesc așa, în vînt, muniția ? Era vorba că reținem astfel aici rezervele turcești, ca să-i ajutăm pe ruși să bată Plevna. Acțiunea devine, în cazul ăsta, inoperantă.

**CERCHEZ :** Nu-i inoperantă, fiindcă în această situație prevenim un atac turcesc direct, contra noastră, peste Dunăre.

**GHEORGHIU :** Turcii nu vor face asta. Cunoscuterul. N-au poduri, iar flota le-am cam scufundat-o. Mai curînd putem noi debarca peste ei, la o adică... dacă rușii au intrat la ananghie.

**GENERALUL :** Marele Duce Nicolae n-a catadixit încă a considera necesar să ne comunice și nouă situația...

**ȘONTU :** Poate că, totuși, turcii se retrag.

(În acest moment a început să facă telegraful. Telegrafistul și-a pus căștile și începe să citească banda subțire de hirtie, care se desfășoară, sacadat, de pe ruloul aparatului.)

**TELEGRAFISTUL :** „F. F. URGENT. DE LA CARTIERUL GENERAL TIRNOVO AL MARELUI DUCE NICOLAE...”

**GENERALUL :** Acum vom afla dezlegarea enigmei...

(Telegraful facă în continuare ; colonelul Cercez preia ruloul de hirtie cuprinzînd telegrama.)

**CERCHEZ (citește adresa) :** „Alteței-Sale Domnului Carol, la Poiana...” trebuie să-i fie înmînată personal.

(În biroul său, Prințul Carol scrie o scrisoare. Ușa se deschide, intră Mihai, salută și anunță.)

**MIHAI :** O comunicare urgentă... Pot intra și domnii ofițeri superiori ?

**PRINȚUL CAROL (fără grabă) :** Da, desigur. (Mihai îi întinde telegrama lipită pe o coală de hirtie. Cu el au intrat Cercez și generalul, care se mișcă greu, din cauza vîrstei și a volumului său, apoi, Arion și Gheorghiu. Prințul Carol citește, tare...) „TURCIL. INGRĂMĂDIND CELE MAI MARI MASE LA PLEVNA, NE PRĂPĂDESC. ROG A FACE FUZIUNE, DEMONSTRAȚIE ȘI, DACĂ E POSIBIL, TRECEREA DUNĂRII, PE CARE TU DOREȘTI SĂ O FACI INDISPENSABILĂ PENTRU A FACILITA MIȘCĂRILE MELE. SEMNAT : NICOLAE.” (Se oprește o clipă, cugetînd, apoi ia hotărîrea așteptată.) Domnilor ofițeri, pregătiți înaltul ordin de zi pentru ofensiva armatei române. Ofițerii de ordonanță să cheme comandanții de mari unități la Cartierul general, pentru noi ordine. Colonel Cercez, preluați comanda infanteriei ; domnule Arion, continuați bombardamentele ca și mai înainte, dar pe tot frontul între Calafat și Corabia ; maior Gheorghiu, genistul dimitale și pontonierii să pregătească debarcarea peste Dunăre. Raportați de executare. Mulțumesc. (Ies toți ofițerii, afară de Mihai.) Domnule Cernătescu ! Mîne vom părăsi acest loc. Dorese să mulțumesc stăpînului casei, domnului Poienaru. (Îi face semn că poate dispune, și Mihai salută și iese.)

(Cînd iese-n cerdacul scării, Mihai o zărește pe Ana, cu care schimbă o privire, răspunzîndu-i la o întrebare mută, și se îndreaptă spre dînsa. Ana poartă uniforma sorialor de caritate. Ies, împreună, la plimbare. A trecut ziua. În acest amurg, cîntatul trist al goanei

se pot auzi geierii. Atenția spectatorului se îndreaptă acum spre celălalt colț al scenei, unde, într-o debara, în care și-a organizat colțisorul său de odihnă, proprietarul casei, Poienaru, cu vestonul militar atârnat de marginea scaunului, joacă șah, cu niște superbe piese de fildeș, cu doctorul Cernat, la lumina unui sfeșnic de argint cu trei lumânări ajunse aproape de sfârșit și cu o sticlă de Băilești dinainte, de asemenea, golită. O pendulă bate sfertul dinainte de miezul nopții. Se aude o goarnă solitară, cîntînd o doină țărănească, undeva, pe malul Dunării.)

POIENARU (generos): Vezi că intri-n șah, doctore.

(Cernat retrace.)

CERNAT: Merți. Ce ți-a spus Prințul, domnule Poienaru? Cum ți-a mulțumit?

POIENARU: Danke schön!

(Rid amîndoi.)

CERNAT: Șah! (Aceeși mișcare.) Asta a fost tot? (Mai trage din pipă.)

POIENARU: Merți. A zis că vrea să-mi dea o scrisoare pentru Prințesă. Adică, mă-nțelegi, să mă învoiască la București, s-o vad pe Elena... Păi — zic eu — d-aia veniram aici, Măria-Ta, ca să plec eu acolo? Danke schön!... Și m-a iertat. Trec și eu Dunărea, cu Șonțu, ca tot neamul. (Ceasul bate de miezul nopții.) Hai, să trăim! (Ciocnește.) E aia de 30 de ani; ultima sticlă.

CERNAT (citește eticheta): „Băilești, recolta 1848“...

POIENARU: Ultimul vestigiu al Revoluției părinților noștri, doctore! Adieu...

CERNAT: Revoluția trăiește, e permanentă...

POIENARU: Dar noi? (Îngînă refrenul unui cîntec studențesc.)

„Post jucundam juventutem

Post molestam senectutem

Nos habebit humus“...

Să bem pentru „humus“, doctore, pentru pămîntul ce ne va înghiți...

CERNAT: Pentru viață, pentru victorie!...

POIENARU: Post-mortem. Să bem ultimul strop pentru post-mortem. (Jovial.) Hai, să trăim!

CERNAT: Să trăim. (Se ridică în picioare, amîndoi, și golesc ultimul pahar, pînă la fund.)

(Așezați pe o bancă lingă un stog de fîn din curtea conacului, cu o largă vedere spre Dunăre, sub lună plină, Mihai stă de vorbă cu Ana, umăr lingă umăr.)

ANA: Mihai, e primejdie?

MIHAI: Cum e scris fiecăruia. Fiecare, cu steaua lui. (Se uită pe cer.)

ANA: A căzut o stea.

MIHAI: Nu-i a noastră. (Vrea s-o încurajeze.) A noastră e ca Luceafărul. Eternă.

ANA (se stringe lingă el): Așa crezi tu? (Simplu.) Mihai, aș vrea să-ți spun ceva.

MIHAI (înțelege): Nu cred, că am dreptul... Taci.

ANA (bănuitoare): O iubești, încă?

MIHAI (ride stinjenit): Pe cine?!

ANA (îi pune degetul pe buze): Eu cred că ea te-a iubit. (Mihai tace și o privește cum se uită la cer.) Dar eu te iubesc mai mult... La ce te gîndești?

MIHAI: La steaua mea... a noastră:

„Nu e păcat,  
Ca să se lepede  
Clipa cea repede  
Ce ni s-a dat?“...

ANA: În seara aceea, numai Elena a înțeles că eu cîntam pentru tine... (Este, brusc, îngrijorată.) Să fii prudent, Mihai! Îmi promiți?... Mă-e sufletul atît de greu...

MIHAI (o asigură, ca pe un copil): Îți promit... maman. (Rid amîndoi.)

ANA: Crezi că Alexa are să m-accepte? Ce-ar face ea, în locul meu?

MIHAI: Ar aștepta... să vadă dacă te merit, eu adevărat.

ANA: Noi n-avem timp, Mihai. Războiul a ucis timpul...

(Se aude o goarnă-n depărtare, apoi alta îi răspunde.)

MIHAI (se ridică): Se-apropie ora. (O ia pe după umeri și o sărută, calm, aproape grav.) Să mergem, Ana.

(Pe ciclorama scenei [sau pe ecran] sînt proiectate, într-un ritm de salve de tun, instantanee grafice de Grigorescu și fotografii ale lui Carol Popp de Szathmáry, primele, intrate în albumul armatei române: „Podul de la Siliștioara“ [Corabia], „Infanteria română în marș“ sau altele. În timp ce se proiectează aceste diapozitive, se aude, de undeva de departe, „Hora curcanilor“:

„Frunză verde ș-o lălea  
Trec voinicii Dunărea,  
Cîte patru alătura.  
Voinici nalți și subțirei,  
Nu trece plumbul prin ei.  
Și calcă din piatră-n piatră  
Parcă sînt făcuți d-un tată;  
Și calcă din urmă-n urmă,  
Parcă sînt făcuți de-o mumă“.

Acesteia îi răspunde, ca un ecou contrapunctic, din partea opusă, o muzică orientală și un glas cîntînd:

„Neder, neder, bacalim.  
Evet, evet, hoș ghioldum“...

Pe scenă, în timp ce banda sonoră nu se oprește, se perindă personaje diverse, cunoscută și necunoscută : Gherea, un ofițer invalid, negustori etc., pentru că ne aflăm pe podul Mogoșoaiei, în același colț de la începutul piesei, unde un vânzător de ziare anunță știrile din „marșă” sa. Este ucenicul, Ion al lui Ion, care, odată cu asta, distribuie și ziarul „Socialistul“.)

UCENICUL (voce) : Luați „Românul“, „Socialistul“, luați „România liberă“, cu fotografia trecerii Dunării ! Luați „Socialistul“, luați trecerea Dunării !..

(Trece Alexa, de mână cu fiul ei, ieșind din culise. Copilul Alexandru are ziarul în mână și-l citește, din mers, mamei sale. Are o nedumerire.)

ALEXANDRU : Mamă, ce-nseamnă „căpitan p.m.“... ?

ALEXA : Căpitan post-mortem. Unde-ai văzut asta ?

ALEXANDRU : Aici. „Morți pentru Patrie“. E o listă-ntreagă. Căpitan p.m. Poienaru Nicolae ; locotenent Lemnea...

(Alexa smulge ziarul din mâinile copilului și citește dintr-o suflare lista, cu spaimă-n suflet. Apoi, răsuflă ușurată, închinându-se discret și stringându-și copilul la piept.)

ALEXA : Nu e... Au scăpat... de data asta.

ALEXANDRU : Cine, mamă ?

ALEXA : Ai noștri. (Ies, odată cu ceilalți.)

(Ritmul muzical al secvenței precedente se stinge treptat, în timp ce partea centrală a scenei oferă acum privirii spectatorului un mare și splendid cort alb, deschis, cu coloane de lemn aurit, cu blazonul familiei imperiale ruse. E o frumoasă zi de august și vântul agită ușor lambrechinul cortului și steagurile albe cu vulturul bicefal. În centrul spațiului din cortul deschis, o masă empire rotundă, pe care se află harta operațiilor Plevnei. Ne aflăm la Marele consiliu de război aliat de la Radenița, unde se află Cartierul Marelui Duce Nicolae, comandant al armatei imperiale de operațiuni. E de față Prințul Carol, cu câțiva dintre ofițerii săi superiori și cu ofițerii superiori ruși ce vor intra de-acum sub ordinele sale. Se remarcă Cerchez și alții, inclusiv Mihai, ofițer de ordonanță. Printre ofițerii ruși, Mihai recunoaște, brusc, pe generalul cneaz Serghei. „Le beau Serge“ al Nataliei.)

CNEAZUL : Bonjour, cher collègue...

MIHAI : Bonjour, mon général...

CNEAZUL : Am zis cher collègue, deci, îmi permit să vă rog să ne spunem pe nume... (Cinic.) Sîntem „colegi“, mi s-a spus, la grațiile prințesei Ipsilanti...

MIHAI : Nu... vă..., nu te înțeleg, mon prince...

CNEAZUL : Ba da, ba da, mais passons. „Aimer est le grand point, qu'importe la maitresse ?“... Alfred de Musset.

MIHAI (jenat) : Ați... ai... mai văzut-o pe Natalia, de-atunci, de la Balul Oștirii ?...

CNEAZUL (rizind) : Pe Natașa ?... Napoleon a spus că, în amor, vitejia bărbatului se dovedește atunci cînd știe să fugă la timp !... (Rid amîndoi, tînește.) Dacă Napoleon fugea la timp și din Rusia, istoria războiului ruso-ture ar fi fost alta...

MIHAI : Cine știe ? Poate că, de era altfel, nu ne-am fi întâlnit mici noi aici, în războiul acesta... sub același steag.

CNEAZUL : Ți-ar fi părut mai bine ?

MIHAI : Nu știu. Nu cred. Nu.

CNEAZUL (sincer) : Îmi plăci... Dacă toți militarii români sînt ca tine, Mihai, mă bucur că vom lupta împreună, sub steagul creștinătății.

MIHAI : Sub steagul libertății, mon prince.

(Îi face semn că nu mai pot continua conversația.)

MARELE DUCE (către Prințul Carol) : Lieber Vetter Carol, te felicit și mă felicit că Țarul ți-a încredințat conducerea Frontului de vest. Sînt convinși că, sub comanda ta, armata aliată ruso-română va cuceri Plevna de la primul asalt. (Către ofițerii ruși, în limba rusă.) Domnilor, Majesta-te-Sa Împăratul a încredințat Prințului Carol comanda Armatei aliate de vest. Să trăiască !

(Ofițerii răspund, într-un glas, „Să trăiască înălțimea-Sa !“ Apoi, Marele Duce îi prezintă, pe rînd, cu numele și titlurile fiecăruia. Sînt prezenți : generalul cneaz Imeritinsky, cneazul Serghei, comandantul brigăzii cazacilor din Caucaz, generalul-baron Krüdner, generalii Skobelev și Zotov, oprindu-se asupra acestuia din urmă.)

MARELE DUCE (către Prințul Carol) : Generalul Zotov a fost desemnat de noi pentru a vă servi ca șef al Statelor-majore reunite ale armatei ce cu onoare conduceți. (Îl invită la masa rotundă.) Cunoști planul nostru de atac ? Ce părere ai ?

PRINȚUL CAROL : Generalul Zotov ni l-a înfățișat ieri, la Cartierul nostru domnesc, la Poradim. I-am comunicat obiecțiunile noastre.

MARELE DUCE : Ai obiecțiuni la planul nostru ? Turcii au fost reduși la tăcere la Șipka și pe restul fronturilor !

PRINȚUL CAROL : Contraofensiva lor a fost oprită, cu prețul jertfelor eroice ale ofițerilor și ostașilor ruși și al unor pierderi materiale ce nu se mai pot recupera

curînd, din cauza distanţei prea mari dintre operaţiuni şi aprovizionare.

*(Printul Carol se uită la Zotov, iar acesta lasă capul în jos, aprobator, înfruntînd privirea muştrătoare a Marelui Duce.)*

**MARELE DUCE :** Plevna este un ghimpe de oţel în coastă întregului nostru plan strategic. E Narva, e Malakov-ul turcesc ! Trebuie luate cu asalt fără întîrziere, cu orice preţ !

**ZOTOV (se explică) :** Alteţa-Sa, comandantul Frontului de vest, are următoarele obiecţiuni : Plevna este o fortăreaţă extrem de bine situată din punctul de vedere al terenului, bine înarmată şi aprovizionată...

**MARELE DUCE (il întrerupe, adresîndu-se Printului Carol) :** Ar trebui să contezi pe bravura trupelor noastre... Avem superioritate numerică.

**PRINTUL CAROL :** Calculele preliminare mi se par neconcludente. Informaţiile noastre înclină mai curînd spre o cifră de paritate numerică. Osman Paşa este un comandant foarte capabil, care ştie să-şi economisească şi să-şi disimuleze forţele ; să se apere fără pierderi şi să lovească cu efect. Bravura trupelor nu-i de ajuns, cu un asemenea adversar... A demonstrat-o !... Şi tu mi-ai confirmat-o, telegrafic !

**MARELE DUCE (ofensat) :** Alte obiecţiuni ?

**PRINTUL CAROL :** Statul nostru major consideră că planul fortificaţiilor Plevnei, furnizat de Zotov, apare incomplet şi susceptibil de surprize pentru trupele noastre. E nevoie de operaţiuni preliminare mai serioase spre a decide tactica noastră. Înţelegi ?

**MARELE DUCE :** Tactica germană, Carol ! Operaţiuni preliminare, calcule, combinaţii precegetate !... Cînd vrei să luăm Plevna ?

**KRÜDNER :** Ordonăţi, şi Plevna va cădea !

*(Marele Duce e încîntat de acest elan al generalului rus şi-l dă exemplu Printului Carol.)*

**MARELE DUCE :** Mulţumesc, baron Krüdner ! Ia-te cu ofiţeri vă dăm !... *(Insinuant.)* Poate că nu te aştezi în calităţile ofensive ale oştirii tale ? În definitiv, românii nu s-au mai bătut în războaie din veacul trecut... Dacă te temi...

**PRINTUL CAROL (dur) :** Nu mă tem. Plevna va cădea. *(Cu încăpătînire.)* Vom face un plan adecvat situaţiei, cucerînd, pas cu pas, terenul, pînă ce vom afla şi ocupa poziţiunile atacului decisiv. Osman dispune, virtualmente, de întreaga Bulgaria vestică. Trebuie, mai întîi, izolat de baze... Va trebui să contăm şi pe voluntarii bulgari...

**MARELE DUCE :** Sînt convins că vei face totul foarte bine... Aceasta e şi credinţa

agustului mea frate, care-ţi a încredinţat comanda superioară. Sînt sigur că îi va fi nespus de plăcut ca atacul decisiv să aibă loc la 30 august, de Sfîntul Alexandru, de ziua numelui său !...

**PRINTUL CAROL (dezolat) :** Dar azi sîntem în 26 august !...

**MARELE DUCE :** Exact !... E timp destul !... *Sturm !...*

*(Pe o cortină audio-vizuală adecvată, exprimînd graba, nerăbdarea şi primejdia, scena rulantă ne transpune în căsuţa de la Poradim, unde, în vîietul artileriei ce nu mai conţineşte zi şi noapte, la lumina a două opaiţe, generalii Cercez şi Zotov, împreună cu un alt ofiţer rus [Krüdner] şi cu doi români [Arion şi Şonţu] fac planul operativ.)*

**CERCHEZ :** Divizia a III-a va ataca frontal reduta Griviţa, urmînd instrucţiunile date în ordinul de bătaie. *(Cu prietenie, către Şonţu.)* Primul intră-n foc regimentul 10. Batalionul I, al dumatile ! Noroc ! *(Îi înmînează plicul.)*

**ŞONȚU (ia ordinul şi salută) :** Pînă nu deschide ordinul la Divizie, pot şti cine mai intră cu noi odată ?

**CERCHEZ :** Batalionul I din al 8-lea de linie.

**ŞONȚU :** Valter Mărăcineanu !... Perfect ! *(Iese.)*

**ZOTOV (către Krüdner) :** Brigada dumneavoastră va ataca în acelaşi timp cu armata română, dar din partea de sud-vest, spre a-i proteja aripa stîngă de vreo încercare a rezervelor lui Osman.

**KRÜDNER (şovîind) :** Se lasă ceaţa...

**ZOTOV :** Orientaţi-vă din timp, să nu înţîrziati la Griviţa. Cavaleria generalului cneaz Serghei vă va acoperi dinspre şoseaua Plevna-Sofia şi apoi va face joncţiunea cu românii.

**ARION (informează) :** Cu brigada de călăraşi a colonelului Roznovanu, care va urma a proteja flancul drept al corpului român.

**ZOTOV :** Cam asta ar fi tot. *(Toţi ofiţerii au ieşit, cu excepţia lui Zotov şi Cercez. Mihai intră, salută şi aşteaptă ceva : ora II a generalilor. Zotov îi înmînează raportul.)* Atacul, mâine, la orele 15 !... Pînă atunci, ciută numai artileria, din 390 de guri de foc...

*(Tunurile bubuie, într-adevăr, neconţinut, asurzitor.)*

**CERCHEZ :** Ce spune Măria-Sa ?

**MIHAI (citează) :** A spus : „Asta-i muzica ce-mi place !”...

*(Scena ce urmează, prin fum şi ceaţă, va transpune plastic, în mic, marea bătălie rămasă în legendă. Propun să se desfaşoare doar pe zgomotele bătăliei şi pe imagini su-*

gestive, cu acompanyamentul textului și melodiei unei balade cîntate pe-atunci :

„Foaie verde pui de nuc,  
Am simțit un dor de ture ;  
Mă-aduc bine-aminte măi,  
Unde-a fost bătaia-nții.  
S-aud tobele bătînd  
Și goarneau răsunînd.  
Iar dincolo de pîriu  
Crește iarbă și cu grîn ;  
Nici nu-i iarbă, nici nu-i griu,  
Numai sînge pîn'la briu.  
Sîngele soldatului  
Bate pieptul calului“.

Se pot folosi și efecte cinematografice, secvențe din clasicul „Războiul de Independență“ [1912]. Pătrunzînd, după primul asalt victorios, în Valca Singelui, oamenii maiorului Șonțu intră în panică. Același lucru se întîmplă cu batalionul Mărăcineanu. Turcii sînt, deocamdată, departe și nu trag încă. Li așteaptă pe dorobanți să se apropie, singuri, ca micii la tăiere. Două rînduri de șanțuri păzesc peretele, înalt de trei metri, al Griviței 2, cu toate gurile de foc îndreptate spre atacanți. Ion Ion, într-o mină cu arma și într-alta cu goarna, privește acest loc pustiu în care au intrat ca într-o cursă de șoareci, numai cu cerul senin deasupra. Mărăcineanu se apropie de Șonțu.)

VALTER MĂRĂCINEANU : Domnule maior, ce-nseamnă asta ? Ni s-a spus că dincolo de reduta Grivița facem joncțiunea cu brigada rusă. Ce facem ?

ȘONȚU : Inseamnă că Statul-major general a fost prost informat de maiorul Labovary. Pentru că, iată, sînt două Grivițe. Krüdner o fi ajuns abia dincolo de cea-laltă. Trimite un curier să dea de știre la Comandament, și noi continuăm atacul, pînă intră-n luptă cavaleria noastră și cneazul Serghei. (Șonțu se ridică în picioare, strigînd : „Nainte !“, într-o mină cu sabia scoasă și într-alta cu revolverul, dar tot batalionul e „culcat“ la pămînt, cu armele îndreptate spre inamic. Către ostași.) Ce faceți, fraților, mă lăsați singur, să mă bat cu Osman ? (Vîră sabia-n teacă și smulge steagul din mîna tînrului stegar înfricoșat.) Gornist ! Atacul ! (Aleargă, primul, spre redută.) 'Naintee !

(Ion Ion sună atacul și tot batalionul, într-un „uraa !“ prelung, pornește-n fugă la vale. În acel moment, apărătorii tranșelor de pe muchia versantului opus încep focul asupra atacanților, secerîndu-i cu zecile. Cade Șonțu, lovit de moarte. E clipa cînd soldații săi gonesc pe vrăjmași din primele șanțuri, ca-n tabloul lui Grigorescu, „Atacul de la Smîrdan“. Mărit la proporții de simbol, tabloul lui Grigorescu acoperă întreg ecranul care ocupă fundalul scenei. Din tropotul cai-

lor se desprinde galopul unui singur, ce se oprește brusc, în partea scenei unde se presupune a se afla cavaleria rusă. Este Mihai, pe lingă care explodează, pe-alocuri, cite-un obuz. Ajunge la locul indicat, unde, într-adevăr, cneazul așteaptă, cu ochii pe ceas, în fruntea oamenilor săi. Se aude un cor căzăcesc.)

MIHAI : Domnule general, comandantul armatei ordonă să atacați imediat.

CNEAZUL : Mais, cher ami, mai am o jumătate de oră, conform planului. Ce a intervenit ?

MIHAI : Se pare că baronul Krüdner a pierdut undeva această jumătate de oră, din cauza ceții.

CNEAZUL : Entendu !... Mă bucur că vom lupta alături, dar unul dintre noi trebuie să scape, pour l'amour de l'amour. (Către ai săi, comanda de atac.) Sotnia, vperiood !

(Împreună cu Mihai, în tropotul cailor, regimentul de cavalerie al cazacilor din Caucaz pornește la atac, în linia sa tradițională, spectaculoasă, cu săbiile scoase și cu strigătul ei de luptă : „Taiee !“...)

La dreapta, sub un șopron acoperit cu stuț, se-nține un șir de paturi de campanie al ambulanței divizionare. Prea puține au rămas goale. Ambulanța e servită de doi sanitari, de o soră-șefă și de un singur medic chirurg, care fac ce pot. A sosit căruța sanitară și răniții sînt cărați pe targă. Doctorul Cernat îi ia în primire, pentru primul ajutor, și-i predă sanitarilor, indicîndu-i.)

CERNAT : Aceia, la paturi. Acesta, la cort. Întîi el, bineșor !... (Rănitul grav e purtat la cortul care ține loc de sală de operații. Sora de caritate, cu crucea roșie pe bîsmă-luța albă, pregătește cele necesare. Este Ana. Se vede că lucrează mai de mult, fiindcă vorbesc simplu și scurt, ca niște colegi de meserie. Cernat se spală pe mîini. Operează cu mînuși. Rănitul e pus pe masa de operație.) Antisepticul !... Eterul !...

ANA : Iarăși amputație ?

CERNAT : În condițiile în care lucrăm... altfel nu vom putea evita gangrena.

(În timp ce pregătesc rănitul, iar sanitarul îi leagă mîinile și picioarele de masă, acesta trage cu ochiul la mînușile doctorului.)

SANITARUL : La ce puneți mînușile ? Nu vă-nurecă la lucru ?...

ANA (zîmbește) : Așa e moda acum la Paris !... Gata ? (Către Cernat.) Cred că puteți începe.

(Ana îi pune rănitului tamponul cu eter.)

CERNAT : Războiul e absurd... toate războaiele sint absurde. (Către ostaş.) De unde eşti, tunarule ?

TUNARUL : Din bateria lu' don'tenent Moise...

CERNAT : De unde eşti, de fel ?

TUNARUL (adormind) : De la Vaslui... O să mor, don'doctor ?

CERNAT (blind) : O să fie bine...

(Slăbit peste măsură de rănilor primite, Mihai e adus în spărire de un roşior român, care îl predă sanitarului. Acesta îl întinde pe o targă, cu ajutorul roşiorului. Atunci, Mihai deschide ochii şi-l recunoaşte.)

MIHAI : Lefter ! Ce faci tu aici ?

LEFTER : Nimic. La Griviţa, cu-ai noştri !... (Către sanitar.) Aveţi grijă de dînsul !

SANITARUL : Cine e ?

LEFTER : Don' locotenent Cernătescu, un consătean de-al meu... E un erou.

(Mihai a leşinat. Sanitarul o vede pe sora-sesă şi o strigă, spunîndu-i ceva. Lefter se-avîntă din nou în luptă, cu sabia scoasă. Ana a venit şi aproape că s-a prăbuşit asupra trupului înşingărat al rănitului. Pe vale. Lefter îşi continuă acţiunea de urmărire a grupului de călăreţi turci în retragere. Regizorul e rugat să ştie că scena este aidoma aceleia imortalizată de Grigorescu în pinza „Spionul” şi să folosească proiecţia ca atare. Se repetă scena rănitului adus în cort pentru operaţie, dar acesta e, acum, Mihai. Ana, îngrozită la ideea mutilării lui, cînd dr. Cernat se pregăteşte să amputeze piciorul lui Mihai, îl apără din toată fiinţa ei.)

ANA : Mă opun. Nu-l poţi mutila pe Mihai. Trebuie să încercăm altceva, totul, orice.

CERNAT (dezolat) : Nu are nici măcar o şansă dintr-o mie. Oh, nu ştiu. Dacă-ş fi într-un spital civilizat... Nu înţelegi, Ana, că, în condiţiile date, nu-ţi poţi lua această teribilă răspundere ? E-n joc viaţa lui Mihai... Eşti medic, Ana !...

ANA (aproape strigînd) : Nu-nţelegi că Mihai nu ar putea supravieţui ideii de a rămîne un mutilat pe viaţă, un compătimit, o epavă ?... Îl cunosc ! (Plîngînd.) Îl iubesc !

CERNAT (cedează) : Fie voia ta. Pregăteşte-l pentru evacuare. (Scoate mânuşile şi iese.) Telegrafiez imediat generalului Davilla să ataşeze un vagon sanitar la trenul de muniţii.

(Ana îl pansează şi-l mîngîie, în acelaşi timp, pe Mihai, încă sub narcoză. El o zăreşte ca prin vis.)

ANA : Mihai, dragul meu. Nu te mişca. Ai pierdut mult sînge. Ai să scapi. Ai să pleci.

MIHAI : Ana... N-am vrut... Nu vreau... (Din ochii lui picură o lacrimă.) Nu e păcat ?... Le beau Serge a murit... şi el... Nu e păcat, ca să se lepede, clipa, clipa ?...

(Mihai recade-n leşin şi imaginea Anei devine confuză. Aşa cum e, îmbrăcată în alb, i se pare că pluteşte, undeva, între cer şi pămînt, valsînd în rochie de mireasă, în timp ce imagini din filmul de război se-nvîlburează pe ecranul lat al scenei, în alb-negru şi roşu de sînge.

Balada ostăşească de la 1877 izbucneşte pe asaltul Griviţei din film :

„Frunză verde crinişor  
Fost-ai, bade, roşior ?  
Frunză verde toporaş  
Fost-ai, bade, călăraş ?  
Lelele, fost-am căciular,  
Cu căciulă mocănească  
Cu glonţu-n puşcă domnească...  
Frunză verde şi-o lalea  
Ş-am trecut şi Dunărea,  
Ne-o sunat şi trîmbiţa  
Pe cîmpul din Griviţa.  
Cînd trîmbiţa răsuna  
Osman Paşa tremura !  
Cînd sunat-a doua oară  
Osman Paşa stă să moară !  
Bate puşca, tunul bate,  
Bate Plevna de departe,  
Şi-ţi mai spun, lele, o poveste :  
Că Plevna, azi, nu mai este !”

Scena turnantă, cu trei decoruri, se va roti, acum, în sens invers. Primul decor : ne aflăm, imediat după victorie, în sala de expoziţii din Pasajul Român, de fapt, la o „retrospectivă Grigorescu”, dedicată războiului terminat, către sfîrşitul vernisajului, fiindcă au rămas numai puţini vizitatori. Pe pereţii albi, atîrnă lucrările evocate, ca un impresionant jurnal de campanie ; dar şi alte tablouri, de pildă, „Portrait de jeune fille”, de la începutul piesei noastre, şi „Sentinela”, şi „Roşiorul”, şi „Alarma”, şi „Spionul”, ca şi toate celelalte, culminînd cu „Atacul de la Smîrdan”, care acoperă fundalul scenei.

Pe duşumeaua albă, lăcuită, o vedem, din spate, pe Alexa, îmbrăcată încă în negru, însoţită de fiul ei, Alexandru.

Ei se opresc, astfel, văzuţi din spate, la tablourile care vor reaminti spectatorului, printr-un artificioz scenografie, etapele parcurse de eroii piesei. Apoi, apare, din sens opus, Natalia Ipsilanti, elegantă şi încă frumoasă, care se desparte de un domn distins, în vîrstă, consulul Franţei, spre a o saluta pe Alexa. Atunci o vedem pe Alexa din faţă, alături de fiul ei, proiectaţi pe „Atacul de la Smîrdan”, aproape ca la fotograf. Cele două femei îşi dau mîna, cu un zîmbet abia schiţat. Din conversaţia lor scurtă reţinem numai trei replici.)

ALEXA : Tu ai secretul frumuseţii eterne...

**NATALIA** (înțelege și se explică, ca pentru o dublă consolare): Secretul unei îmbătrîniri frumoase nu-i altceva decât încheierea unui pact onorabil cu singurătatea... (Acum o informează, simplu, grăbită să se întoarcă lângă domnul acela.) Plec la Paris... Voi, ce faceți ?

(Alexa își ia copilul pe după umeri, iar Alexandru se uită în sus, la ea, răspunzându-i cu aceeași afecțiune infinită.)

**ALEXA** : Aici, în eternitate.

(Mama și fiul au rămas acolo, singuri, cu tabloul care sugerează eroismul și permanența luptelor poporului român pentru independență, și stop-cadrul final va marca sensul acestui sfârșit, care este un alt început. Pentru că scena turnantă ne readuce, au ra-

lenti, alte două aspecte, mute și imobile ca o poză de fotograf de-altădată : Floarea, la țară, cu pruncul cel nou în brațe, dinaintea bordeiului ei, sub o pală de vînt, o sărmană văduvă de război, pe același fundal, al „Asaltului de la Smîrdan“, asaltul-simbol, în care au murit bărbații acelor văduve ; urmează, apoi, în tipografie, în tăcănitul mașinilor, dr. Cernat, cu Ana și cu ucenicul, pe același fundal, drapat însă cu un steag roșu ; în sfârșit, ultimul stop-cadru, ce revine la cel dinții ; dar Alexa iese din acel cadru și părăsește expoziția singură, cu pași rari, sonori, în tăcerea absolută a finalului, părăsind și scena. Se aprinde lumina în sală.

După un moment, ca de reculegere, o urmează, în monom, cele cinci personaje din instantaneele precedente ; apoi, într-un ritm alert, restul interpreților piesei, defilînd, la rampă, în aplauzele sfîrșitului de spectacol.)

Cadru din filmul „Războiul de Independență“, realizat în 1912



# ANTRACT

## Vorbe, vorbe, vorbe...

de Leonida Teodorescu

Un scriitor zicea că un profesor ar fi susținut cum că important nu e Shakespeare, că importante sînt părerile despre Shakespeare. Mulți naivi au ris de părerea profesorului, și au ris, trebuie s-o spun, degeaba.

Am asistat, acum vreun an de zile, la o conferință despre Shakespeare. Omul în cauză (conferențiarul, nu Shakespeare) avea un cumul de calități — era și mic și chel și doct și volubil, în același timp. Ne-a zis și de elizabetani și de puritani și de romantici. A făcut și cîteva bancuri, mă rog, a fost o atmosferă cit se poate de plăcută. Concluzia la care a ajuns omul nostru a fost zguduitoare prin simplitatea ei : ia mai lăsați-ne în pace cu Shakespeare ăsta, ce Shakespeare, care Shakespeare, ce text, care text, cine mai știe cum arăta textul ăla al lui Shakespeare ? Nimeni. Și, atunci ? Ce s-o mai luăm pe după cireș, orice am face cu textele astea (noi, ori sensibilitățile noastre, care sînt contemporane), tot aia e, tot Shakespeare e. Iar concluzia asta simplă și, după cum am avut onoarea să spun, zguduitoare, a generat o altă concluzie, și mai simplă, și mai zguduitoare : că fiecare dintre noi e un Shakespeare, adică. Numai să vrea. Pentru că, ce a făcut Shakespeare, ca să vorbim mai pe înțelesul tuturor ? A luat tot felul de texte, le-a mai tăiat, le-a mai completat, a făcut din personajul principal un personaj secundar, a mai băgat și vreo două cîntece, și gata. Cam asta e.

Adică, și-a exprimat în mod creator o opinie. Și, pe noi cine ne împiedică să ne exprimăm în mod creator o opinie ? Deci, tot profesorul acela a avut dreptate cînd a zis că important nu e Shakespeare, importante sînt opiniile despre Shakespeare, și pentru faptul că în primul caz omenirea stagnează, pe cînd, în cel de-al doilea, se trezește (așa, din senin) în plin progres.

Asta, în cazul cînd ne aflăm la limita de sus a probabilității, pentru că s-ar putea să ne trezim și la limita ei de jos, care limită îmi amintește de un examen de literatură universală. La examenul în cauză, un student, întrebat fiind cine a fost Petrarca, a răspuns repede și sigur că Petrarca a fost a-manta lui Dante. E tot un punct de vedere, ca să zic așa, dar cu un grad oarecum redus de probabilitate.

Și, acum, ca să mă întorc la conferențiarul ăla mic și chel, despre care s-a zis mai tirziu că e și volubil și doct, problema care se degajă e cit se poate de clară, mai ales ca urmare a interogației patetice — care text ? ce text ? Dacă problema e chiar așa de încurcată cu textele astea, că nu se mai știe care e capul și care ar fi, prin urmare, coada, atunci chestiunea n-ar trebui să fie tranșată doar în spectacol, pentru că verba, totuși, volant, și s-ar putea să nu se afle cu destulă exactitate cîți supershakespeari plutesc, roiesc și se zbat de jur împrejurul nostru. Și, în acest

a. Să se editeze de urgență orice reasezare a textelor lui W. S. (că are și un nume lung). Eroul nostru cel de toate zilele să fie pus la loc de frunte, iar cel cu inițialele W.S. să fie și el amintit acolo. De pildă, Romeo și Julieta de Mușu V. Ion și, în paranteză, adevăratul text, simfior și contemporan, după pretextul aproximativ cu același nume de W.S.

b. Să se interzică publicarea așa-ziselor piese ale lui Shakespeare, considerată fiind ca o acțiune socialmente și istoricește dăunătoare, pentru că dacă tot nu știm cum arăta cu adevărat o pretinsă piesă a lui Shakespeare, atunci ce tot umplem lumea cu gogoși umflate, cui îi folosește ? Nimănu. Pentru ca, în cazul unei variante cu adevărat contemporane a pretextului Romeo și Julieta, în care Romeo este, de fapt, iubitul doicii, iar Julieta o femeie de cincizeci și patru de ani, să nu se găsească tot felul de chițibușari care să facă scandal în numele unui pretins și inexistent, în fond, adevăr istoric.

c. Să se interzică utilizarea determinativelor piesă, tragedie și comedie pentru lucrările lui W.S.

d. La intrarea în fiecare teatru să se pună lozincă „Jos Shakespeare ! Trăiască shakespeareomanii !”

Iar cui nu-i convine, n-ar decît să citească cele 154 de sonete, că după alea nu se fac spectacole și, prin urmare, se citească așa cum se scriu.

Dar sănătate să fie, că restul vine de la sine.



Viitorul rol

MARIA MARIN : Gilda Marinescu și Constantin Dinulescu p. 64



M. ALEXANDRU : Cronica teatrului radiofonic . . . p. 66

PATETICA '77

piesă în două părți  
de

Mihnea Gheorghiu

. . . p. 68

Antract

LEONIDA WODNESCU : Vorbe, vorbe, vorbe . . . p. 96

Foto : Ileana Muncaciu.

REDAȚIA și ADMI-  
NISTRAȚIA

Str. Constantin Mille  
Nr. 5—7—9 București  
Tel. 14.35.88 și 14.35.58

