

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

CARAGIALE—130

articole de

- Constantin RADU-MARIA
- Ion CAZABAN
- Dan IITIANU
- Ionuț NICULESCU

HENRI WALD

*Ipostazele
dialogului*



*Scenă din
„Ifigenia”
de Mitrea Elade
la Teatrul Național*



„Ceasornicarul Revoluției”

sau

„Beaumarchais la Saint-Lazare”

comedie de

MIHAI RĂDULESCU

Un interviu cu

ARNOLD WESKER

realizat de
PAUL TUTUNGIU

Revistă lunară editată
de Consiliul Culturii și
Educației Socialiste și
de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă
România

Redactor-șef

RADU POPESCU

Redactori-șefi adjuncți

FLORIN TORNEA

THEODOR MĂNESCU

Foto : Ilcana Muncaciu

* * * Teatrul națiunea p. 1

IDEI LA RAMPĂ

HENRI WALD Ipostazele dialogului p. 3

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

C. ISAC Certitudinea valorii p. 6

130 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI I. L. CARAGIALE

CONSTANTIN RADU-MARIA Note pentru portretul
moral al lui Mitică p. 8

ION CAZABAN Insemnări pentru istorie a spec-
tacolului caragialean p. 12

I. N. Expoziție omagială p. 15

FOTOTECA „TEATRUL” prezintă din specta-
cole caragialeene p. 16

DAN JITIANU Ochiul lui Caragiale p. 20

IONUȚ NICULESCU Izvoarele unui episod biografic
Numirea la Direcția Teatrului Național p. 24

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU Un reportaj p.



MIRCEA RAREȘ Cenaclul dramaturgilor (11) p. 28
Telex-„Teatrul” p. 29, 39, 50, 51

PAUL TUTUNGIU Dinu Săraru la 50 de ani p. 30

STAN VLAD : De vorbă cu prof. Ioan Ilișiu, despre
repertoriul adresat formațiilor teatrale de amatori p. 31

IONUȚ NICULESCU Vlaicu Vodă, 80 p. 32

STAN VLAD : Premieră absolută la Teatrul muncii-
toresc „Marcel Anghelescu” p. 33

CRONICA DRAMATICĂ — semnează RADU ALBA-
LA, VALERIA DUCEA, MIRCEA GHITULESCU,
VIRGIL MUNTEANU, CONSTANTIN RADU-
MARIA, ILIE RUSU, FLORIN TORNEA, PAUL
TUTUNGIU, LUMINIȚA VARTOLOMEI p. 34

VIITORUL ROL

MARIA MARIN Ildy Codrescu Dem. Rădulescu p. 50



IOANA CRĂCIUN Simbolism animalier la Albee
și Dürrenmatt p. 52

MIHAI GÎRNIȚĂ Parteneri Poezia și Muzica p. 55

ALEXANDRU SINCU „Scrieri estetice” de Friedrich
Schiller p.

PETRE BRAȘOVEANU Teatrul lui Henry de
Montherlant p. 57

„CEASORNICARUL REVOLUȚIEI”

sau

„BEAUMARCHAIS LA SAINT-LAZARE”

comedie de

MIHAI RĂDULESCU

p. 50

Teatrul și națiunea

Între teatrul românesc și națiunea română există, consolidată în timp, o nedezmințită comuniune. Istoria ne învață că teatrul cult românesc s-a născut la flacăra marilor elanuri revoluționare ale pașoptiștilor, fiind o expresie a voinței de afirmare a poporului ca națiune. Zorii statului român național și independent au coincis și cu începuturile teatrului național.

Dobîndirea conștiinței naționale a însemnat și acel militantism fierbinte, definit în voința cărturarilor Văcărești, Gheorghe Asachi, Eliade Rădulescu de a cultiva o limbă literară românească prin teatru.

Cînd Iancu Văcărescu scria, aidoma unui edict, „v-am dat teatru, vi-l păziți”, rostea de fapt adevărul, verificat astăzi, că teatrul rămîne unul dintre stîlpii cei mai puternici ai națiunii, fiind o voce a ei, fidelă, glas vestitor al idealurilor etice, estetice și sociale, paznic al spiritualității naționale.

A scrie în limba română și a urca pe scenă personaje care vin, nu numai în numele unor idei, ci în numele vieții în primul rînd, să proclame adevărurile și permanența unui popor, înseamnă a vibra la unison cu națiunea, a fi inimă în inima națiunii.

Nu este o întîmplare (întîmplările sînt atît de rare în istorie !) că mari ctitori ai națiunii române au fost și ctitori ai teatrului românesc. Alecsandri și Kogălniceanu au devenit simboluri ale culturii românești, păstrîndu-și nealterată identitatea de revoluționari, care au visat și au înfăptuit afirmarea în lume a statului independent România.

„Lăcașul de muze” pe care Iancu Văcărescu ne îndemna să-l păzim, adică să-l ocrotim ca pe o tribună a aspirațiilor naționale, și-a desăvîrșit ființa de la deceniu la deceniu, devenind acel templu al liberei cugetări, în care lupta între bine și rău, între frumos și urît, între adevăr și minciună, era — de atîtea ori — reflexul esențializat al adevărului din stradă.

Momentul Caragiale — care este un moment universal al teatrului românesc — a însemnat și un decisiv efort de identificare în expresie dramaturgică a spiritualității noastre în perpetuă devenire.

Legat indisolubil de viața națiunii, teatrul nostru a cunoscut mândre, culmi și depresiuni, în funcție de zilele însoțite sau întunecate ale poporului român.

Cultivînd limba și ideile unui neam care a dat culturii universale acea bijuterie spirituală care este Miorița, teatrul românesc și-a asumat, cu o exemplară mîndrie, datoria de a păși alături de popor, dăruindu-se poporului.

Dramaturgia inspirată din crezul revoluționar al maselor populare a găsit întotdeauna porți larg deschise pe scenele Naționalelor din Iași și București, ale tuturor instituțiilor teatrale din țară. Marea Unire din 1918 a dus, după numai un an, și la înființarea Teatrului Național din Cluj.

Și nu numai atît exprimînd sufletul națiunii, teatrul a dat acestei națiuni mari actori, dăruiri cu harul de a înfățișa, în strălucirea lor neștirbită, frumusețile de cuget și simțire ale locuitorilor de un singur grai, de dincoace și de dincolo de Carpați. Teatrul românesc este acela care i-a îndemnat pe cei mai de seamă scriitori români să abordeze teritoriul dramaturgiei, și, totodată, teme ale istoriei românești.

Răscrucea de după cel de-al doilea război mondial, cînd poporul nostru a ales drumul socialismului și comunismului, a însemnat și pentru teatru, și pentru însuflețitorii lui, un energetic act de opțiune.

Astăzi, tradiția glorioasă a primelor teatre naționale este continuată și amplificată la București și Iași, la Cluj-Napoca și Craiova, la Tîrgu Mureș și Timișoara, de fapt în toate localitățile în care urcă pe scenă actorii limbii române, profesioniști și amatori, căci tot teatrul vorbit în această limbă aspiră să fie, și chiar este, un singur teatru — acela al națiunii române, în mersul ei spre comunism. Alături de acesta, teatrele naționalităților conlocuitoare, promovînd propria lor cultură, se alătură mării familii spirituale a României socialiste.

Oamenii de teatru răspund, astfel, prin fapte de artă cu profund efect educativ, grijii statornice pe care partidul comunistilor și statul socialist le-au acordat și le acordă îmbunătățirii continue a condițiilor lor de muncă și de creație. O dovadă elocventă a acestei atenții este și alocarea unor importante fonduri pentru construirea Naționalelor din București, Craiova, Tîrgu Mureș, pentru refacerea aceluia din Iași și Timișoara, pentru reamenajarea, în unele cazuri potrivit arhitecturii inițiale, a teatrelor din Pitești, Brăila, Brașov, Botoșani, Birlad, Piatra Neamț și a multor altora. Rămîne în istorie, strîns legat și de aceste realizări, numele tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, care, prin faptă și gînd, este, cu adevărat, ctitorul culturii românești moderne.

Teatrul românesc se află, spre gloria lui, contopit cu sufletul națiunii, reprezentînd un adevărat izvor de idei și sentimente revoluționare, pentru noul timp, al celor care au ridicat munca la rang de noblețe.

„T”

HENRI
WALD

Ipostazele dialogului

Există o deosebire considerabilă nu numai între dialogul din viață și cel din artă, dar și între dialogul din literatură, din teatru și din film. Scriindu-și faimoasele sale dialoguri, Platon face trecerea de la înțelepciunea orală a lui Socrate la filozofia scrisă a lui Aristotel. Filozofia și știința încep, cu adevărat, abia din clipa în care scrierea alfabetică a permis conceptelor să se diferențieze de metaforele în care și prin care s-au format. Cultura orală nu îngăduie gândirii să atingă extrema generalitate a categoriilor filozofice. Numai literale, prin caracterul lor arbitrar, convențional, nemimetic, menite să dăinuie atât în absența scriitorilor, cât și în absența cititorilor, pot să elibereze gândirea din strînsarea prezentului și realului, stimulîndu-i capacitatea de abstractizare și de generalizare pînă la făurirea principiilor filozofice. Prin transcriere, pierderea vitalității și inventivității dialogului oral este compensată de înălțarea gândirii pe trepte superioare de conceptualizare. Eliberat de sub impactul momentului, dialogul scris poate fi lucrat cu grijă, pentru a spune cît mai mult posibil. Pe de altă parte, pentru a le feri de uscare, ideile trebuie mereu repuse în dezbatere, evident, de la nivelul la care a izbutit să le suie scrierea alfabetică.

Vorbirea deplină este convorbire. Comunicarea *unui*, către ceilalți, este mai mult discurs decît vorbire. Prin vorbire, oamenii comunică unii cu alții. Mai presus de toate, vorbirea este dialog, convorbire, în care interlocutorii își pot schimba oricînd locurile: ascultătorul devenind vorbitor, și vorbitorul, ascultător. Prin însăși esența lui, dialogul este democratic; numai monologul poate fi autocratic. „Însă pentru a dialoga trebuie să se accepte celălalt ca persoană, în același timp asemănătoare ca om și deosebită ca individ. Nu există dialog în identitate, nu există dialog în disprețul rasist sau paternalist”¹. Numai ființele capabile de

dialog sînt în stare să facă istorie și să ajungă la cel mai valoros produs al istoriei: individualitatea, personalitatea, geniul. Dincoace de vorbire, în natură, comunicarea e doar propagare, dincolo de vorbire, în cultură, comunicarea poate ajunge artă.

Animalele nu *răspund* la semnalele emise de unul dintr-ai lor, ci *reacționează* doar, apropiindu-se sau îndepărtîndu-se. Ele nu pot nici să confirme, nici să infirme, și nici să întrebze. Necuvîntătoarele nu dialoghează. Cu atît mai puțin, pot ele să inoveze. Prin semnale, animalele se adaptează la mediu, dar nu-l pot transforma. Fiind senzoriale, nemijlocite și nearticulate, semnalele sînt anistorice și nu îngăduie invenția. Probabil că acum 50.000 de ani cîinii lătrau la fel ca azi, deoarece niciodată n-au izbutit să treacă de la „ham, ham” la „mah, mah” sau „amh, amh”... Fiind nearticulate, semnalele nu pot fi nici dezarticulate, nici altfel articulate, ca sunetele vorbirii. În natură, informația se propagă nemijlocit, de la cauză la efect; numai vorbirea poate transforma cauzele în mijloace, și efectele, în scopuri. Numai așa comunicarea poate deveni dialog, antropoidul poate ajunge om, adaptarea se poate împleti cu munca, și natura poate fi completată cu cultură. Granița dintre animalitate și umanitate este marcată de dialog. Nici animalele dresate să folosească limbajul surdo-mușilor nu simt nevoia să „converseze” între ele. Cimpanzeul, de pildă, răspunde dresorului, dar „se arată mult mai puțin înzestrat în folosirea spontană a limbajului învățat pentru a comunica cu congenerii care au învățat și ei același limbaj”². Teoreticieni grăbiți să estompeze distincția dintre om și celelalte ființe neglijează contribuția decisivă a dresorului. Oamenii n-au avut dresor. Au fost nevoiți să-și inventeze singuri limbajul. „Altfel spus, ceea ce e natural și spontan la om, nu apare spontan la animal, și

¹ Paul Chauchard, *Le cerveau humain organe du langage*, în „*Le langage*”, Paris, Seuil, 1966, p. 335.

² Jacques Mehler, *La perception du langage chez le nourisson*, în „*La recherche*”, avrîl 1978, p. 325.

ceea ce poate fi învățat nu este decît un substitut sărăcit al limbajului”³.

Dînd oamenilor posibilitatea de a nega, întreba și afirma o altă părere, dialogul sporește distanța dintre subiect și obiect, dintre abstract și concret, dintre prezență și absență, și îngăduie, astfel, vorbirii să devină din ce în ce mai mediată, mai intelectuală, mai creatoare de idei noi. Prin dialog, oamenii trec de la „noi și restul”, la „eu, tu, el”. Fără dialog, fără tensiunea rodnică dintre întrebări și răspunsuri, vorbirea n-ar fi ajuns la „dubla articulație” — sintagmele în moneme și monemele în foneme — și, prin urmare, nici la productivitatea intelectuală a comutației. Formarea noilor idei nu e posibilă fără puțința vorbitorilor de a combina fonemele în nenumărate feluri. Cu 28 de foneme pot fi produse nenumărate idei. Forța care dinamizează dezvoltarea vorbirii și a gândirii este dialogul. Monologul este secund, este un dialog amînat. „Orice enunțare monolog, chiar dacă este vorba de o inscripție pe un monument, constituie un element inalienabil al comunicării verbale. Orice enunțare, chiar sub forma scrisă, incremenită, este un răspuns la ceva și este construită ca atare. Ea nu este decît o verigă în lanțul actelor de vorbire”⁴. Cei care ne ascultă sau ne citesc nu tac, ci vorbesc fără să rostească. Altfel, nu ne-ar pricepe. „Înțelegerea este o formă de *dialog*; ea este față de enunțare ceea ce replica este față de replică într-un dialog. A pricepe înseamnă a opune vorbirii locutorului o *contravorbire*”⁵.

Dar, în vreme ce dialogul în viață este euristic, cel din artă este expresiv. Artă nu este însăși viața, ci expresia unei anumite atitudini față de ea. În viață, dialogul este tatonant, în artă, el este concentrat, condensat, conturat. Dialogul cotidian este accidental, cel artistic este esențializat. Prin transfigurare artistică, semnificantul prim al dialogului spontan devine semnificantul secund al dialogului artistic. În viață, dialogul exprimă părerile interlocutorilor, în artă, el exprimă concepția despre lume a autorilor. Dialogul obișnuit stîrnește emoții empirice, cel artistic provoacă emoții estetice. De aceea, spectatorii avizați nu sînt tentați să intre în vorbă, ca în cazul dialogurilor curente. Orice operă de artă este un semnificant secund care exprimă dezvoltat conotațiile unor semnificații verbale ale căror denotații aparțin limbajului. Denotația unei imagini aparține cuvintelor care ne spun despre ce e vorba. Imaginea este expresia desfășurată a

conotațiilor, prin transfigurarea reprezentărilor de la temelia semnificațiilor verbale. „Dacă operele de artă semnifică ceva, au un anumit sens, nu este pentru că sînt un soi de prelungire a gesticulației corporale, ci numai pentru că sînt deja traduse în limbaj verbal”⁶.

Spectacolul, ca imagine în mișcare, rezultă din prelucrarea reprezentărilor emoționante pe care vorbirea le-a transformat în denotații și conotații semnificațiilor verbale. La om, orice expresie non-verbală este de fapt paraverbală, deoarece exprimă, în dimensiunile spațiului, unidimensionalitatea temporală a vorbirii.

În teatru și în film, dialogul, prin rostire, mimică și gesturi, exprimă în mai multe dimensiuni conotația unidimensionalizată în semnificațiile verbale înscrise în textul dramatic și în scenariul cinematografic. În artele spectacolului, dialogul se și vede. Spectatorii îl urmăresc în liniște — nu în tăcere —, mai mult cu ochii decît cu urechile. În timp ce în viață dialogul este *orizontal*, se desfășoară *între* locutori, dialogul de pe scenă și de pe ecran este oarecum *vertical*, vine *de sus în jos*, deoarece se adresează spectatorilor din sală. În teatru și în film, dialogul din viață, spontan și deschis, devine organizat și încheiat; primul este irepetabil, celălalt este iterativ.

Există însă o deosebire esențială între dialogul teatral și cel cinematografic: primul își subordonează spectacolul, al doilea se subordonează imaginilor în mișcare. Dialogul de pe scenă e *centripet*, fiindcă spectacolul este menit să-i sporească expresivitatea; dialogul de pe ecran este *centrifug*, deoarece ceea ce se vede se poate dispensa cu totul de el. În film, expresivitatea dialogului se află mai mult în mimică și gesturi decît în calitățile sonore și intelectuale ale rostirii. Cu cît o dramă este mai aproape de esența teatrului, cu atît este ea mai puțin ecranizabilă. N-ar ieși un film chiar cinematografic din *Ordinatorul* lui Paul Everac, din *Fereastra* lui Iosif Naghiu, sau din *Mansarda* lui Radu F. Alexandru. Și nici din *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu... Dialogul cinematografic este, sau cel puțin trebuie să fie, mai mult fotogenic decît fonogenic. De aceea, uneori, se vede un actor, dar se aude altul, deși divorțul dintre mimică și sunetele rostirii este totdeauna supărător.

Contrastul dintre dialogul teatral și cel filmic rezidă în deosebirea dintre semi-oza unuia și a celuilalt. În teatru, dialogul aduce absentul — trecutul, viitorul, o altă lume — în prezent; în film, dialogul transportă prezentul în absent.

³ Ibid.

⁴ *Mikhail Bakhtine. Le marxisme et la philosophie du langage, Paris, Ed. de Minuit, 1977, p. 105.*

⁵ Ibid., p. 146.

⁶ *Inhui Park, Merleau-Ponty et la phénoménologie du sens, în „Revue de métaphysique et de morale”, nr. 3, 1979, p. 365.*

Cu cît pătrunzi mai adînc în absent, dialogul slăbește, se rărește, se stinge. În „transcendent” nu se poate intra decît învîluit în „tăceri rituale”. Mobilitatea camerei și libertatea montajului permit filmului să fie, pentru treji, ceea ce este visul pentru adormiți: călătorie într-un trecut regretat, într-un viitor sperat sau într-o altă lume, mai dorită. Într-un cuvînt, o compensație. Oamenii au nevoie, pentru echilibrul lor sufletesc, nu numai de gîndire, ci și de visare. Dar în vis nu se prea vorbește. Nici în visare. Numai filmele teatrale conțin dialoguri mai întinse. Dialogul teatral îndeamnă la luciditate critică față de această lume, cel filmic participă la fascinația pe care o exercită asupra noastră o altă lume. Un film despre prezent nu poate fi decît ori critic, și atunci e teatral, ori apologetic, și atunci prezintă un viitor dorit drept prezent trăit. În teatru, dialogul asigură echilibrul dintre gîndire și simțire, în film, stimulează simțirea și visarea. Să nu se uite că, spre deosebire de teatru, filmul poate fi și mut. Filmul tinde spre o sinteză între plastică și muzică. Prin lipsa volumului și mișcarea imaginilor, filmul este o artă spațiotemporală, sonoră, dar nu neapărat vorbitoare, deși depinde de vorbire. Un film este cu atît mai cinematografic, cu cît se vorbește mai puțin în el. Dar chiar cînd dialogul este necesar, trebuie să se vorbească firesc, ținîndu-se însă seama că „firescul” lumii din trecut, din viitor, sau din altă parte, pe care ne-o înfățișează filmul nu este neapărat firescul nostru. Este o modalitate a comicalului dramatic de a pune în gura unui personaj istoric cuvinte frecvente în zilele noastre. Deosebit de supărătoare sînt momentele în care actorii conversează, în film, în stilul scriptic al discursului, și nu în stilul oral al convorbirii. Prea adesea, în filmele românești, dialogul seamănă mai mult cu niște texte rostite alternativ decît cu o convorbire spontană. La prima vedere, filmul pare să fie, față de teatru, ceea ce scrierea este față de vorbire o transcripție conservatoare. Părerea a fost întărită o vreme de filmările reprezentațiilor teatrale. Este adevărat că filmul poate să stea în filmotecă atît în absența realizatorilor cît și în absența spectatorilor, așa cum scrierile pot fi păstrate în bibliotecă, atît în absența scriitorilor cît și în absența cititorilor, în vreme ce teatrul cere neapărat atît prezența actorilor, cît și prezența spectatorilor, așa cum vorbirea cere atît prezența vorbitorilor, cît și prezența ascultătorilor. Însă filmul este altceva decît teatru filmat. Dacă „teatralizarea” cuprinde o prezentare, cît mai vie și mai impresionantă, a cuvîntului, gestului și mimicii, prezentare făcută chiar de actor, prin efortul voinței sale, care modifică vocea, gestul

și mimica lui obișnuită, în schimb în cinematograf, același proces de amplificare a reliefului și expresivității poate fi realizat de aparatul mobil, cu ajutorul prim-planului, al raccourci-ului, al luminii, al microfonului apropiat și depărtat. Așadar, „cinematografizarea” este legată mai ales de cunoașterea montajului și de folosirea pricepută a principiilor lui⁷. La cinematograf, „spectatorul nu vede decît ce-i arată regizorul; nu-i rămîne nici loc, nici timp pentru chibzuire, îndoială sau critică”⁸. În opoziție cu teatrul, filmul, prin rostul lui, este acaparator, absorbant, mirific. Menirea filmului este mai mult să farmece decît să instruiască. Oamenii se duc la cinema mai mult să simtă decît să gîndească. Însă cineastul trebuie să mediteze mult, pentru ca filmul să poată emoționa spectatorii.

Din această pricină, filmul se deosebește esențial nu numai de scrierea alfabetică, ci și de cea iconografică. Nu numai că cineastul n-are la dispoziție doar 28 de litere, ca scriitorul, dar fotografiemele sînt cu totul altceva decît pictogramele. Fotografiemele sînt libere de orice fel de constrîngere. Nu există o gramatică a filmării corecte, așa cum există o gramatică a scrierii corecte. Într-un film, nu pot exista abateri de la normă, ci doar de la bunul-gust. În cinematografie, nu există o limbă comună, ci fiecare cineast vorbește „limba” lui, deoarece filmul nu este un limbaj, ci un paralingvaj, semnificantul secund al unui discurs, al unui scenariu.

În opoziție cu *pictogramele*, care sînt statice, schematice, instituționalizate, uniforme, abstractizante, generalizante, intelectualizante, *fotografiemele* sînt dinamice, complexe, libere, variabile, concretizante, individualizante și emoționante. O pictogramă se citește cu auzul, o fotografie se privește cu văzul. Însă nici o fotografie nu poate fi pricepută fără o minimă verbalizare. Un film poate fi lipsit de vorbire, cineastul, niciodată. Surdo-muții nu sînt lipsiți de capacitatea de a vorbi, ci doar de posibilitatea de a rosti. Artă nu pot crea decît ființele cuvîntătoare, singurele capabile să dialogheze, să înțeleagă o altă părere, să respecte un alt punct de vedere. „Gorila este și ea un individ; termitelile formează și ele un colectiv; însă *Eu și Tu* nu există în universul nostru decît datorită Omului; și *Eul* nu există decît în raport cu *Tu*”⁹. Dialogul între individualități mereu mai distincte este produsul suprem al istoriei. ■

⁷ V. I. Pudovkin, Despre arta filmului, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 228.

⁸ Ibid., p. 114.

⁹ Martin Buber, Le problème de l'homme, Paris, Aubier, 1962, p. 115.

Un bun prilej de a trece în revistă câteva dintre creațiile literaturii dramatice contemporane a oferit palmaresul* ediției 1981 a Festivalului „Cîntarea României” în domeniul spectacolelor teatrale. În măsura în care premiile conferite pentru spectacole reflectă valorile dramaturgiei, precum și raporturile dintre dramaturgie și arta teatrală, deținem un tablou semnificativ al temelor și preocupărilor teatrului și al polarizării stilurilor. Mai toate titlurile sînt reprezentative pentru direcțiile teatrului actual, și indică o accentuată presiune a valorilor certe, o deschidere largă, confirmată și de azeziunea publicului, care nu numai că nu ocolește, dar caută spectacolul cu piesa românească.

Astfel, acest mănunchi de titluri dă un răspuns optimist neliniștilor exprimate nu

rezervă dramaturgiei, în a sa „Histoire de la littérature française”, mai bine de 300 de pagini, dintre cele 1050 (avem în vedere ediția a XVII-a), consemnînd evoluțiile curentelor dramatice și întrepătrunderea dintre teatrul scris și cel jucat. Am evocat acest exemplu, pentru că situația de „rudă săracă” pe care o cunoaște, pe anumite perioade, sectorul dramaturgiei, în unele volume de istorie literară, este, evident, paradoxală.

Sînt, în palmaresul concursului amintit, lucrări ce pot sta, fără complexe, alături de lucrările de proză de mare anvergură, scrise în ultimii ani. Nu e o întimplare, desigur, că ele aparțin celor mai de seamă dramaturgi ai timpului nostru. În prima linie se situează Dumitru Radu Popescu; statura dramaturgului se distinge încă de la primele sale

Certitudinea valorii

o dată și nu de mult. Nemulțumirea, firească și constructivă cînd e susținută de bune intenții, avea în vedere o anume stare de stagnare a dramaturgiei, în comparație cu epocile ei de glorie. Desigur, cu pretenția de a avea „un nou Caragiale” nu putem fi decît de acord; cine nu l-ar dori, dar și cine poate ști în ce scriere, acum mai puțin băgată în seamă, își face mina un mare dramaturg? Handicapul dramaturgiei în raport cu poezia și cu proza, acela de a se putea afirma mai greu prin sine însăși, fiind oarecum dependentă de materializarea scenică („despre piese nu se poate vorbi cu competență decît dacă au fost văzute” — scria Eugen Lovinescu), e diminuat prin fericita conjunctură a existenței unor valoroși creatori de spectacole, din toate generațiile. Ceea ce propune dramaturgia, și nu numai cea distinsă la concurs, tulbură conștiințele, sensibilizate de acest complicat sfîrșit de veac. Niciodată, pe parcursul îndelungatei sale evoluții, teatrul nostru nu s-a adresat, cu o atît de acută sinceritate, conștiinței colective. Apare ciudat faptul că, în sinteze și istorii ale literaturii, chiar în cele mai recente, nu se acordă dramaturgiei locul pe care îl merită. Luat, adesea, drept model de istoric literar, Gustave Lanson

scrieri destinate scenei, cînd și-a tulburat publicul și i-a speriat pe conformiști cu *Pisica în noaptea Anului nou*. *Mormîntul căldrețului avar* este momentul de vîrf al unei sinteze care, cum bine remarcă cronicarul unui cotidian, se desfășoară fertil, cuprinzînd nuanțe extreme și sugerînd o structură de perfectă modernitate. Aparenta fărîmîtare a scrierii este un subtil joc al autorului; fragmentele au rolul unor sunete dispartate, ce sfîrșesc prin a alcătui un întreg, căruia același critic îi atribuia o valoare compozițională („D. R. Popescu este un Stockhausen al dramaturgiei noastre”). O altă greșală, pe care numai oprirea la primul strat de semnificații al piesei a putut-o provoca, este subsumarea acestora literaturii consacrate criticii așa-numitului „obsedant deceniu”. Or, timpul istoric, în dramele lui D. R. Popescu, nu decurge din opțiuni conjuncturale, ci este interlocutorul etern al omului, care are de înfruntat prejudecățile oricărei perioade. Timpul are aici o funcție simbolică, evocînd începuturile, incertitudinile și rătăcirile, ca și ororile născute din setea de putere. Într-un moment de zdruncinare a echilibrului, apar la suprafață profitori și cinici. În acest haos, dramaturgul aduce și lumea celorlalte scrieri ale sale. Eroul piesei este speranța, care nu cedează imposturilor.

* „Teatrul”, nr. 9/1981, „Laureați”.

Ca și Mormintul călărețului avar, *Car-tea lui Ioviță* e, probabil, cea mai deschisă piesă a unui dramaturg obișnuit să scrie mult și să compună riguros, într-un echilibru cartezian, întrebările care pot zgudui conștiințele liniștite. Pentru Paul Everac, sugestiile faptului-divers se înscriu, spontan, în realitatea teatrului: ele converg pentru a pune în evidență valoarea individului, în configurarea unui anumit sens al împlinirii colective. Tema relativei singurătății, pusă în termenii adeziunii la un ideal, care, chiar dacă nu se înscrie în contextul celor trecătoare, își găsește împlinirea în perspectiva istoriei, descinde din poveștile eterne care privesc soarta omului, în împrejurări ce îi sînt adverse prin acțiune, dar prietenoase prin viziune. Un vizionar este Ioviță, ca și Iov, numai că un secol pragmatic, care a stors din experiențele vremii tot ce l-a interesat și tot ce l-a folosit, a schimbat și destinul ambițiosului schivnic. Chiar și credința despre destin a eroului este alta, el fiind sigur că nu acesta îl conduce pe om, ci invers... Ideile și faptele se măsoară la egalitate, iar dacă prea mult optimism strică, pentru că dă o notă de frivolitate faptului grav, nici tragicul, conceput ca o dimensiune singulară, nu e credibil. Ioviță înlocuiește suferințele cu acțiunea temerară, tenace, uneori desperată, și e mai puțin important, pentru el, dacă învinge acum sau mai târziu, deoarece personajul nu există doar pentru a soluționa anumite probleme de moment, ci pentru a explica existența entuziasmului, în orice clipă a istoriei. În altă cheie, dar nu departe de acest adevăr, se mișcă și eroii lui Dinu Săraru (scenariu dramatic de Cătălina Buzoianu), atribuind celor pe care îi numește „niște țărani” înțelesul complex al unei categorii morale cu valoare neperisabilă. Viziunea cosmică asupra unor destine — în condițiile unor seisme politice și sociale, în piesa lui Dinu Săraru, ori ale unui cataclism nuclear, în *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu — aparține unei metode statornice a dramei noastre actuale, de a confrunța esențialul existenței cu vicisitudinile evenimentului.

Nici cînd își propune prospectarea unui spațiu mai restrîns, această dramaturgie nu se oprește înaintea unor semnificații generalizatoare. *Hoții de vulturi* urmărește relația individ — societate, pe planul dilemei morale; totuși, eroii lui D. R. Popescu sînt, și aici, proprii lor dascăli, căutînd în profunzimile conștiinței, resursele necesare schimbării. Nu le găsesc decît parțial, în pătimasa lor încleștare psihologică, eroii dramei *Un pahar cu sifon* de Paul Everac, dramă în care anumite inflexiuni amintesc de teatrul de idei

al lui Camil Petrescu și care poartă amprenta unui conflict ce aspiră la dimensiuni istorice. Discursul tinărului din *Monolog cu fața la perete* de Paul Georgescu e un contrapunct de coloratură afectivă, afirmînd neostenitul optimism, în confruntarea cu lumea de dincolo de ziduri.

Competiția ne-a amintit și de altă reușită a dramaturgiei contemporane, devenită de notorietate: creația soresciană. Conceptul dramatic, ca atare, a fost analizat, în coordonatele sale, în numeroase studii. Marin Sorescu a adus, pe paleta teatrului actual, culori vii, idei insolite, un limbaj original, ca expresie a unei gândiri profunde și echilibrate. Dramaturgia lui Marin Sorescu este, de pe acum, înscrisă în cartea valorilor spirituale românești, propunîndu-se patrimoniului culturii universale moderne. Îndatorirea de „a o face pe deplin și integral cunoscută în țara care a zămislit-o” — cum scrie Valentin Silvestru — decurge din poziția pe care o deține această operă în concretizarea unui nou concept teatral și din valoarea ei de generalizare, calități în care aflăm sinteza unor căutări fertile în teatrul acestui secol, ca și zăcămintele de frumusețe a limbii. Cu *A treia țepă*, ca și cu *Răceala*, Marin Sorescu propune o formulă a dramei istorice de factură filozofică, cu ecouri din mitologie, cu altele din folclor, un teatru care conjugă realismul, fantasticul și poeticul.

Nu am epuizat, cu aceasta, din palmaresul evocat, titlurile unor piese de o marcantă semnificație, impunînd, sperăm, o ierarhie a valorilor de continuitate și rezistență. Au revenit, cu nealterată tinerețe, *Epoletii invizibili* de Silvia Andreescu și Theodor Mănescu, clipă din dramatica frescă a alegerii drumului, în preajma lui 23 August 1944, comedia maziliană *Proștii sub clar de lună*, piese de Dumitru Solomon, Adrian Dohotaru, Mehész Gvörğy și Huszár Sándor și, nu în ultimul rînd, cea a lui Tudor Popescu. *Băiatul cu floarea*. Dacă e vorba de un nou început pe drumul dramaturgiei adresate tineretului, Tudor Popescu marchează, fără îndoială, mutația mult așteptată. Deși nu atinge, aici, nivelul propriilor sale posibilități, autorul duce pînă la capăt, cu o siguranță fermecătoare, procesul de evoluție psihologică a eroilor săi.

Premiile pentru spectacole conferite în 1981 ne-au confirmat existența unui potențial viguros în dramaturgia actuală. E o realitate semnificativă pentru teatrul acestei epoci, în care omul, înfruntînd contradicțiile, caută să dea un sens și un rost vieții sale. În armonie cu colectivitatea din care face parte.

C. ISAC

Arendași și țărani, mahalații și mahalagioaice, negustori de băcănie, chereștegi (cu consoartele lor), băieți de prăvălie, frizeri, calfe, vardiști, impiegati de subprefectură, moașe, popi, școlari, profesori, ziariști, magazineri, doctori de plasă, avocați, locotenenți, actori și actrițe, cerșetori, primari, alegători, deputați, preșidenți în diferite comitete și comiții, domnișoare, senatori, soți întreținuți, cucoane întreprinzătoare, chiriași, proprietari, pensionari, polițai, membri ai gărzii civice, telegrafisti, pompieri, binagii, prefecti, samsari, birjari, poeți, circiumari; lume colorată, de bilci, bilciul lumii perindându-se pe sub

Așadar, cine este Mitică?

Despre înfățișarea fizică, autorul ne spune că nu e „nici tânăr, nici bătrîn”, „nici frumos, nici urît”, și că „e un băiat potrivit la toate”. Ce să desprindem de aici? Că Mitică reprezintă comunul fizionomic. Care va să zică, pe fața lui nu și-a pus amprenta vreo țară morală, dar nici nu vom întâlni vreo linie nobilă, expresie a unei firi alese. „Potrivit la toate”, va să însemne că aptitudinile sale sînt multiple, dar limitate. Ceea ce îl distinge, totuși, din masa anonimă, ne spune autorul, este „spiritul lui original și inventiv”. Vom vedea, mai departe, în ce măsură vedește Mitică originalitate și

CARAGIALE

lentilele ochelarilor, care măresc și deformează comic și enorm, ale lui Nenea Iancu. „Lume, lume, e ceva de speriat, pe onoarea mea!”

Despre Caragiale s-a spus, ca și despre Balzac, că a făcut concurență stării civile. Aserțiunea poate fi probată cu înțreaga sa operă. Aici ne rezervăm un rol mult mai modest. Vom încerca, ajutați de autor, firește, să-l desprindem din mulțime pe Mitică, arătându-l în ce are el caracteristic, nu numai din cunoștința întâmplătoare pe care am făcut-o la berărie, dar și din transformările pe care i le-a adus viața și lumea în care evoluează.

Departă de noi gîndul că Mitică este un personaj cameleonic, cum la fel de departe este și acela că ar fi un caracter integru. Autorul său l-a întâlnit, deseori, în cursul vieții, și l-a surprins în diverse ipostaze, arătându-ni-l așa cum este, adică, „nici prea-prea, nici foarte-foarte”. Care va să zică, va trebui să apelăm la descripție, asemeni, să zicem, unui entomolog ce ar descrie metamorfoza fluturului de mătase, fără a pretinde — ca și entomologul, dealtfel — că vom ajunge la principiul universal, descriind, el, susnumita metamorfoză, noi, caest fenomen atît de particular care este Mitică, dar fără să desperăm că nu vom atinge o anumită treaptă a generalului. Pentru aceasta, avem girul creatorului. La ce bun să-l fi creat pe Mitică, dacă acesta nu exista, la ce bun să ne ocupăm, astăzi, de el, dacă el n-ar mai exista? Ne-am asemuit entomologului, nu paleontologului. Ultimul se ocupă de fosile!

inventivitate. Deocamdată, să reținem că „pentru fiecare ocaziune a vieții găsește un cuvînt de spirit la moment” și pentru acesta „este foarte căutat și plăcut în societate”.

Autorul îi notează personajului său

**CONSTANTIN
RADU-MARIA**

*Note
portretul
al lui*

cîteva glume, pentru a-i sublinia verva și umorul. Uneori, gratuite:

„Cîte ceasuri sînt, Mitică?”

Cîte au fost ieri pe vremea asta?”

Alteori, însă, cu o doză de răutate. Așa, dacă ți-ai cumpărat o blană: „— Bravos! blană ai; acumă junghi ți mai trebuie.” Sînt glume care îi caracterizează spiritul lipsit de profunzime, dar asociativ, desigur, într-o oarecare măsură asociativ, căci nu va depăși niciodată su-

prafața concretului. Sînt glumele unui ins superficial, cu priză de moment, legate de moment, de o situație oarecare, comună :

„Ai parale, Mitică ?

Nu umblu cu metal ; mi-e frică de trăznet“.

De obicei, nu prea are bani. Leafa lui de mic funcționar nu-i ajunge de la o lună la alta. Leafa este un regulator sufletesc, căci Mitică pendulează între optimismul cel mai robust și pesimismul cel mai sumbru, în funcție de ziua lefii. În prima săptămînă după luarea lefii, Mitică are principii conservatoare, întemeiate pe „necesitatea guvernului aflat

— 130

la putere“. După cheltuirea ultimilor sfanți, principiile sînt părăsite, ca „uzate“ și „false“, și înlocuite cu altele, în care pornirile anarhice se amestecă cu un sumbru scepticism (v. *Lache și Mache*).

Mitică e lipsit, după cum vedem, de

pentru moral MITICĂ

principii ordonatoare ale ființei sale morale, dar asta nu înseamnă că nu are atitudini. Pare paradoxal, dar e în natura personajului a fi astfel, și nu trebuie să ne sperie aceasta. Simțul comun observat pînă la capăt este paradoxal, iar Mitică e reprezentantul simțului comun. Vom porni la caracterizarea personajului nostru de la ceea ce el ne furnizează, de la atitudinile lui, care sînt, întotdeauna, „vizavi de...“, deci, nu în atingere cu ceva,

„pentru ca să zic“. Dealtfel, această natură paradoxală a lui Mitică, pare-se, e justificată, cînd el — desigur, prin gura și mîna autorului, pe care, deseori, îl surprindem identificîndu-se, în mod ironic, cu personajul său — emite teza conformistă : „Nu trebuie, domnul meu, să aibă omul judecăți extreme, fiindcă lumea trăiește din pornire, nu prin judecată“. Deci, nu s-ar putea spune că Mitică nu are o concepție de viață, bazată, înțelepțește, pe observație, și ridicată, fără efort mental, la cea mai largă generalizare. Fără efort mental, căci Mitică nutrește convingerea că trăiește într-o societate de inși asemănători, cu vicii vechi, greu de înlăturat. Desigur, această convingere nu îl împiedică să joace pe intransigentul, pe scrupulosul, pe conștiinciosul, condamnînd vehement moravuri pe care, dealtfel, le practică în mod predilect.

Fiind un om care trăiește în locuri de tranzit (stradă, berărie, cafenea), și lipsit, în genere, de bani, Mitică vehiculează o monedă mult mai puternică, fără miros și fără sunet. Cu ce se ocupă Mitică ? Cu traficul de influență. El e o verigă în „lanțul slăbiciunilor“ omenești. Ceea ce îl face să exclame : „Am și eu o slăbiciune, și eu sînt om!“ Și, „ce mare hătir“ cere ? Unui profesor, să treacă clasa pe un elev, protejatul unei întregi societăți de cucoane. „Știu că pot conta pe amicitia ta.“ Și cine „l-ar trata cu refuz“ pe Mitică, care cunoaște atîta lume, care îi este atîta de îndatorată ? „A ! irezistibilă grație, cum știi de frumos să poruncești ! Și ce bine s-a nimerit. Ionescu are și el o slăbiciune, și el e om, ține la mine și nu e în stare să mă refuze“.

Iată-l, coborînd din birjă pe o căldură moleșitoare și „explicînd“, confuz, unui fecior, să transmită stăpînului că „afacerea“ nu a reușit :

„...deoarece nu plecase încă. mătușa persoanei care s-a dus pentru ca să dea arvună tutorelui minorilor, și el nu aflase încă, deoarece nu-i spusese nepotul cucoanei, cu care era afacerea ca și terminată, dacă mai avea răbdare pînă luni seara, cînd trebuie neapărat să se întoarcă avocatul, fiindcă s-a dus cu o hotărnicie ; dar acuma, cu regret, este imposibil din mai multe puncte de vedere, care le știe dumnealui... Așa să-i spui.“ A fost remarcat absurdul de limbaj al personajului, noi însă, chiar dacă nu înțelegem nimic din ceea ce relatează, constatăm că Mitică vizitase, pentru „afacere“, o mulțime de persoane. Un adevărat tur de forță !

Mitică cunoaște atita lume, atita lume il cunoaște, din diverse straturi și cercuri sociale, încât la berărie — locul său predilect — îi e rușine să nu afecteze că ar fi bun prieten cu oficialitățile, în-deosebi cu ministeriabilii, despre care vorbește cu multă familiaritate, insinuând că ar fi consultat la formarea noului guvern.

— De unde vii ? întreb eu.

— De la Take...

Cititorul nu știe, firește, de la care Take vine amicul meu X... Eu însă știu. Amicul meu X..., care este în termeni familiari cu toată lumea, firește că nu va zice, ca mine și ca dumneata, când am veni de la acel Take, că vine de la d. Take Ionescu, ci zice pur și simplu

— De la Take.

— Ei ?...

— Nu vrea să intre în combinație... Hotărît !... Cît n-am stat de capul lui !... Nu vrea și pace !...

— !

— ...cînd intram la el, ieșea șeful...

Noi, eu și dumneata, zicem d. Petre Carp, sau d. Carp, cînd ne e mai degrabă; amicul meu X... zice și mai simplu: șeful.

— Ei ?

— Șeful era bine dispus... zice : «Mergi la Take?» zic : «Da !» zice : «Mai caută de-l convinge și tu, că pe mine m-a oboșit !» și a plecat rîzînd. Nu-l știi pe șeful ?... (Amicul X...).

Hotărît, Mitică e de un comic enorm, și, fără să afectăm (ironie) naiva admirație a autorului său, vom conchide că suferă de mitomanie. Tendința de a denatura adevărul nu îi este totuși proprie, într-o lume în care se mînte cu dezinvoltură — însă Mitică minte din dorința de a avea un ascendent moral și intelectual față de ceilalți. Pentru aceasta, el cată să apară ca fiind bine informat. Informațiile politice sînt cele care absorb interesul celor mai mulți oameni, fie ei de orice meserie, din oricare stare socială. Iată specialitatea lui Mitică ! Să nu ne mire, așadar, că el îmbrățișează cariera de ziarist. Aici se vedește puterea lui de invenție și originalitatea.

„Tăria noastră nu stătea atît în articole de fond sau în polemice, cît în informațiuni de senzație țesute cu observațiuni veninoase. Turbasem și pe public și pe politicieni, și mai ales pe confrăți, cu descoperirile celor mai intime secrete ale culiselor politice, sociale și chiar familiale”. (Reportaj).

Se cunoaște sorgintea știrilor. Autorul ne-a demascat minciuna personajului său, care, atît de inventiv și de original, își fabrica știrile politice in... Cîșmigiu ; dar, într-o lume care se vrea mințită (iubi-toare de senzațional), ziarul „n-ar plăti o para chioară cu toate articolele și foiletoanele noastre... Hai să dejunăm !”

Să ne înlocuim și noi la locul predilect al lui Mitică — berăria —, unde îl vom întâlni nu numai ca ziarist, dar și ca simplu cetățean, preocupat de interesele generale ale țării.

— Ei ! ce zici ?

— Ce să zic ? răspund eu. Bine.

— Cum bine ? Asta e bine ?

— De ! zic ; știu și eu ?

— Cum, știu și eu ? Dacă dumneata, cetățean care te pretinzi...”

Împreună cu autorul, nu prea înțelegem ce vrea Mitică, dacă este pentru sau contra guvernului. În orice caz, dorește să iasă la o manifestație, dar cu oameni inteligenți. „Ia să fi mers dumneata cu mine și cu dumnealor toți (arată pe cei de la celalalte mese dimprejur)...” Pînă la urmă, aflăm că ar vrea o slujbă, dar o spune în felul său derutant, afectînd că sentimentele sale civice sînt străine de vreun interes pecuniar :

„Noi stăm ca blegii în cafenele, și-n berării, și-n cluburi, și lăsăm pe toți apelpisiții, care ard să puie iar mina pe slujbușoare, ca să-și facă de cap și să răstoarne sub felurite pretexte...” (Atmosferă încercată).

Aici se oprește și protestul lui Mitică, la o simplă vorbărie vehementă și inofensivă ; atitudinea protestatară își schimbă mobilul, după interesul de moment, și astfel, lipsită de direcție, sfirșește într-o reacție colerică la propria sa incapacitate de a acționa.

Mitică e „nevricos” — cum ar spune autorul — să citim „nervos.” De aci o neliniște, o stare de agitație ; tot și toate îl ating, nu pînă la suferință, desigur, deoarece personajul nostru e străin de non-acțiunea acceptată, de altfel, este străin de orice trăire metafizică, pe seama căreia, uneori, glumește cu ironia simțului comun : „viața este un vis, moartea o deșteptare”.

Lucrurile, evenimentele îl ating pînă la a-i crea acea stare de continuă iritare, dar — atenție ! —, incapabil de acțiune reală, Mitică îi transmite interlocutorului sarcina de a întreprinde : „Ce să te iert !... Dv. oamenii inteligenți, sințeti de vină, fiindcă stați indiferenți”.

Personal, el nu ia nici o inițiativă. O lasă în seama altora, preferînd a se păstra într-o atitudine de rezervă critică. Mitică transmite statului cele mai intime griji și îndatoriri. Așa, în problema alăptării : „[...] Auzi ! doică fără lapte !... Auzi ! doică să... Bravo ! Și statul, indiferent...” (Inițiativă).

De obicei, Mitică ocupă slujbe mărunte : de conțopist, de impiegat la vreo registratură ; de cele mai multe ori, el candidează la astfel de slujbe. Are scrisul caligrafic, ceea ce indică lipsă de personalitate. „Catindat”, deci fără slujbă, Mitică nu își pierde jovialitatea, plăce-

rea de a chefuli, dar manifestă o teamă copilărească față de întreținătorul său, unchiul Iancu, bogasierul, care, dacă ar afla cum își cheltuiește banii prin București, ar fi în stare „să-l omoare cariera de la percepție”, la care aspiră de doi ani ! (*D-ale carnavalului*).

Uneori, victimă a bugetului, e suprimat din slujbă și acceptă dominația mamei. Tarsița Popescu, știm, e o femeie voluntară și îi cam miroase gura, fapt care n-o împiedică să-i șoptească avocatului la ureche „motivele” divorțului fiului său, redus la a asista, la pregătirea propriului său proces, ca o simplă fantoșă. (*Articolul 214*). Situația de întreținut nu pare a-l afecta, câtă vreme i se asigură banii pentru aperitiv și de două-trei rinduri de vermut sau bere — face el cinste. Alteori demisionează el însuși, pretinde că din demnitate ; pentru că nu a acceptat să îndure toanele unui șef „lipsit de educație”. Pentru moment, îl aflăm consumind din „micile economii” ale nevestei, care, la orele 11 din noapte, trebuie să meargă „negreșit la o mătușică a ei”. Educat, Mitică știe să păstreze aparențele unei vieți pline de demnitate (*Mici economii*). Îl mai întâlnim și ca tânăr locotenent, frecventând dame „de familie” și provocând drame sentimentale. „A ! Lefterescu ! Mitică al dumitale... — Ba, al dumitale, obraznico ! — Ba al tău, mojico !” (*Five o'clock*). A fost crescut, dealtfel, în cultul armatei, în ce are aceeaștrălucitor : uniforma și parada. De mic, el a purtat uniforma de „roșior”.

Întimplarea face să îmbrățișeze și meseria de negustor, dar Mitică este profund nefericit :

„— Eu, nene Iancule, n-am avut noroc să dispun de părinți care să-nțeleagă de ce fel de copil dispuneau, pe onoarea mea ! Păcat că nu m-au dat să-nvăț filozofia ! Eu ieșeam filozof, să nu crezi că spun mofturi ! filozof : asta era naca-faua mea, nu negustor !” (*Tall*). Pentru compensație, s-a căsătorit cu o „intelectuală”, care organizează serate „științifice”.

Dacă are norocul să „între la parte” pe vreo sfoară de moșie cu vreun unchi, el va face „agricultură de fîn și fructe”. Îndatoritor și pretins cunoscător al lumii din Capitală, duce o petiție, semnată de mai mulți agricultori, prin care cer să se oprească votarea impozitului pe grad. Constată că sosește cam târziu... Legea se votase. „Ce-ș copil ? !” Transferat în lumea rurală, i se schimbă doar apetitul. Nu îi mai plac berea și crenvurștul ; doarește must și pastramă. Altfel, tot afabil,

cum îl cunoaștem și... de prieteni parcă s-ar fi despărțit ieri, nu de opt ani (*Cam târziu...*)

Dimensiunea timpului pare să-i lipsească. Se știe că e o caracteristică a celor lipsiți de profunzime sufletească. Chefliu, locvace, ușuratic și agitat, Mitică evoluează într-un spațiu foarte strîmt, spațiul în care el își găsește mijloacele de existență și în care își realizează vocația de colporteur de vesti, și de mistificator. Acest spațiu e centrul orașului în care Mitică își trăiește continuul său prezent. De sărbători, își mai aduce aminte, cu o undă de melancolie, de părinți, uitați departe... la Otopeni (14 km. de Capitală !) (*La Paști*).

Mitică pare să nu aibă viață de familie, e mult prea prins în lumea sa mistificată, deformată, falsificată de presa de scandal. Iată-l, urmat de un coleg și prieten, care, proaspăt logodit, mai păstrează, încă, interes pentru deliciae vieții matrimoniale.

— „Lasă, monșer, ai mai repede, că e târziu, să nu ne aștepte damele !”

Dar eroul nostru e atras în niște altercații cu privire la o decizie a Curții de casație. Părerile sînt împărțite, spiritele, aprinse :

— „Opt și jumătate, Lache ; ne-așteaptă damele, ne-am făcut de rușine ; să vezi ce supărate o să fie !

— Ia, lasă-mă, monșer ! dumneata nu vezi ce absurdități susțin dumnealor... Cum ?...” (*O lacună*). Sînt evenimente familiale mai grave, care îi reclamă prezența. De pildă, nașterea unui copil. Visitorul tată limpezește în acest răstimp situațiunea politică a țării într-o berărie : „Dumneata nu vezi cum se încurcă lucrurile în politică, care nu poți pentru ca să știi de azi pe mâine cum poate pentru ca să devie o complicațiune...” E vehement, pare foarte pătruns de interesele generale ale statului, teribil de afectat de neputința partidelor politice de a depăși criza și... foarte agramat. Tîrziu, la propunerea autorului său de a merge acasă, Mitică își mărturisește senin lășitatea, fuga de răspundere.

„Nu pot, monșer, pentru ca să stau cînd face... Mă plimb așa de colo pînă colo ; mai beau o bere, un macmahon, un șvarț, mai vorbesc cu un prieten, trece vremea ; și. cînd mă întorc... gata”. (*Situațiunea*).

Întreaga lui viață este absorbită de social, de grupul amicilor cu care, mai ales în timpul „repaosului duminical”, organizează cîte o libație la Iordache, pentru a se drege dimineața, lîngă Hale, cu cîte o schembea. În celelalte zile ale săptămîinii, dacă nu aleargă dintr-o par-

te intr-alta a orașului cu birja pentru vreo intervenție, exercitându-și, astfel, vocația de a fi cea mai importantă verigă dintre cercurile sociale ce constituie lumea de interese ale unui mare oraș, este cu siguranță la birou, unde scrie... anonime, nu chiar atât de nevinovate pe cât par, când citim în ele, dincolo de dorința lui imperioasă de a mistifica, și încercarea de a macula o reputație, de a lovi în interesele, în sentimentele unor dușmani. Uneori, aceștia se răzbună, și când e pus în disponibilitate de către ministru, din măruntă-i slujbă, Mitică nu e numai victima nevinovată a unui buget deficitar (1 aprilie).

Chefliul, jovialul, serviabilul Mitică știe să păstreze aparențele unui bonom, ale unui prieten de nădejde; dar, dacă deschizi scrisoarea prin care te recomandă, afli cu stupeoare că este plină de injurii la adresa ta (*Infamie*).

Mitică nu atacă fățiș, și, când nu apelează la anonime sau la scrisori de recomandare, pretinde că ar fi auzit de la un amic cam tot ce vrea să-ți spună sau să insinueze (*Amici*). Lașitatea și ticăloșia sînt două importante laturi de caracter ale lui Mitică.

Mitică este omul mărunt sufletește, dar cu aspirații; nașterea într-un mediu modest, dar cu pretenții, educația precară și falsă, și viața lui de mic funcționar, trăind dintr-o leaafă mică, cît să-și peticească existența, și oricînd în primejdie de a o pierde, îl fac veninos și poltron. El ne apare ca o ilustrare vie a mic-burghezului descris de Marx în *Revoluție și contrarevoluție în Germania*: „mare în lăudăroșenie și incapabil de acțiune”, și căruia volumul mic al afacerilor comerciale i-a lăsat în caracter „pecetea lipsei de putere”. Această „lipsă de putere” pecetluiește și caracterul lui Mitică, dependent, sub masca independenței, oportunist, sub masca radicalismului, dezinformați, cu pretenția informației complete, dar mai cu seamă ipocrit, și aceasta este cea mai profundă tară a lui Mitică — căci dintre toate laturile negative ale caracterului uman, ipocrizia este tocmai fireasca formă de existență a omului lipsit de putere.

De aceea, autorul său l-a închipuit, fizic, fără figură, dar cu vestmintul descris în detaliu. Fizic, atât a văzut autorul, insinuînd că locul gol, din dreptul feței, poate fi înlocuit de felurite măști.

Astfel, Nenea Iancu l-a condamnat, pentru totdeauna, la inautenticitate morală.

Însemnări pentru spectacolului

1 „Va fi poate peste cincizeci de ani, sau peste o sută de ani, un tînăr actor cu iubire și patimă pentru arta lui, un tînăr actor care, apropiindu-se de Caragiale, va voi să știe cum a fost jucat de-a lungul timpului un erou sau o comedie. El va căuta la Academie, în ziarele timpului, o mărturie, un document, un indiciu, un semn...” Articolul lui Mihail Sebastian, din care am desprins acest pasaj (*Ultima convorbire cu „banca H”, „Rampa”, 11 septembrie 1935*), dacă a dat de gîndit cronicarilor teatrali, așa cum dorise autorul, dacă a trezit curiozitatea studioasă a unor actori și regizori, nu și-a epuizat totuși consecințele: el se arată, astăzi, la fel de incitant — ba, poate, chiar într-o mai mare măsură — pentru istoricul spectacolului românesc.

2 Cu privire la reprezentarea scenică a comediilor, s-a evocat nu o dată „gravitatea”, „seriozitatea” trăirii sentimentelor, chiar „tristețea lăuntrică” din jocul „vechii generații” de interpreți, al celor formați, în mare parte, sub directa îndrumare a lui Caragiale. Există însă cronici ale epocii care nu menționează ca dominante aceste trăsături ale interpretării (ele vor fi precizate retrospectiv, în comparație cu modul de a juca al noilor distribuții interbelice). Era, totuși, impresia făcută în public de jocul „sentimental” cerut de Caragiale de la actorii săi? Pentru a indica, astfel, un fond amărui de viață omească? Sau, pentru a favoriza, prin contrast, comicul replicilor și al comportamentului scenic? Regia lui Caragiale era preocupată de organizarea întregului (de la detalii la interferența de planuri), dorind totdeauna o perfectă orchestrare, culminînd cu „tămbălău” final de act, cu grijă pus la punct, ca o descărcare activă și, poate, ca o destrămare a aparențelor, de la grav la ridicol. S-ar putea vorbi încă despre acele comedii re-

Dar tot atunci, odată cu desprinderea lor de momentul în care au apărut, personajele nu mai sînt apreciate doar ca referințe la realitatea social-politică imediată. Sub influența unor noi orientări estetice, unele dintre ele încep să capete un înțeles larg, depășind mediul uman originar sau identitatea lor socială, pentru a fi considerate / interpretate ca simboluri.

O istorie a caragialean

gizate de Caragiale între „seriozitate” și „tămbălău”...

3 Oare atunci cînd Gherea remarcă realizarea „caracterului exterior” și „locvența „semnelor exterioare” la personajele lui Caragiale, arătîndu-se nemulțumit de aprofundarea „caracterului năuntric” (*Trei comedii ale lui I. L. Caragiale*), exprimă numai o opinie de lectură sau indică, astfel, și unele particularități ale interpretării scenice? Întrucît este influențat de spectacolul Gherea, criticul care îl urmărea pe regizorul Caragiale din parantezele de text dramatic?

Tot așa, Titu Maiorescu, cînd menționează că personajele lui Caragiale nu reproduc doar „tipurile din viața noastră socială”, ci „le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor” (*Comediile d-lui Caragiale*), oare nu se referă și la elementele primordiale de interpretare realistă din acea vreme, inclusiv la regia conținută în text și respectată sub îndrumarea dramaturgului? „Semnele caracteristice”, termenul folosit de Titu Maiorescu, ar corecta chiar impresia de transpunere naturalistă pe care o dau unele cronici: în spectacol, nu era „ca în viață”, ci se aflau doar „semnele” ei convenționale.

4 După ce fusese în atenție înfățișarea exterioră a personajelor, cu tot ce evoca și spunea aceasta publicului (ajutîndu-l să pătrundă caracterul lor social — cum socotea Gherea), preocuparea interpretelor, ca și a cronicarilor, pentru viața *interioară* a rolului, se arată prin interesul pentru manifestarea scenică a factorilor fiziologici și psihologici caracterizanți.

În primele decenii ale secolului XX, psihologiei personajelor lui Caragiale i se caută determinarea istorică (piesele sînt privite drept comedii „de moravuri”).

5 Mutațiile constatate în montările caragialeene din perioada contemporană sînt „determinate alit de noii interpreți și regizori, cit și de alte concepții de artă scenică” (Valentin Silvestru, *Elemente de caragialeologie*, p. 142).

Aceste determinări, cu deosebirele fi-rești, se pot observa oricînd, și în primele decenii de montare a pieselor lui Caragiale. Însăși „școala de comedie caragialeană” este produsul unor concepții care se manifestă distinct în jocul actorilor, cu aspecte și reușite artistice care se deosebesc, de la premierele în plină preocupare naturalistă a anilor '80, la spectacolele de „mască” și machiaj sau de compoziție psihologică de la începutul secolului nostru.

6 „Școala de comedie caragialeană” se impune la începutul secolului XX ca o realitate vie a teatrului românesc, constituită în timp, prin desă-vîrșirea continuă, în practica scenică, a sfaturilor de autor și regizor ale lui Caragiale. De la relevarea meritelor deosebite ale unor distribuții de străluciți comedienți, se ajunge la acest superlativ critic, la acest calificativ istoric, prin care sînt sintetizate reușite interpretative exemplare, dobîndite într-un moment de accentuată atenție pentru stil și pentru coeziunea perfectă a ansamblului (vizibilă în spectacolele lui A. Davila și Paul Gusty).

7 Respingerea farsei *D-ale carnavalului* la premieră dovedește, înainte de orice, disprețul pentru formele de spectacol popular (interesul pentru comedia dell'arte nu mai putea fi explicat, atunci, decît printr-o curiozitate personală, iar gustul pentru comicul clovnesc era considerat elementar, inferior).

Primele prețuiri ale piesei, în anii interbelici, văd în ea calitățile unei farse de „geniu”, chintesență de spirit caragialean. Reconsiderarea farsei și a „caricaturii scenice”, inițiată de Paul Zari-fopol (care evocă, în sprijin, dragostea lui Caragiale pentru „paiateria tradițională” și „formele cele mai simple ale

comunicului")", este continuată cu elan convingător de Mihail Sebastian.

8 Istoricul nu mai poate trece cu ușurință peste momentul interbelic al spectacologiei caragialeene, dacă se gîndește la cei care l-au animat regizoral — V. Enescu, Sică Alexandrescu, Maican, Camil Petrescu, V. I. Popa — sau la interpretii săi.

Pregătind, cu Giulio Tincu, decorul pentru spectacolul lui Lucian Pintilie din 1966, Liviu Ciulei descoperea cu uimire și satisfacție profesională viziunea scenografică a unei montări *D-ale carnavalului* din anii '30.

9 Se pot discerne, ca orientări interpretative definitorii în montările contemporane

— portretizarea comportamentală, edificatoare pentru poziția socială și interesele personajelor (Sică Alexandrescu);

— teatralismul ludic, de inventivitate satirică, expresiv pentru existența mimată a personajelor (Valeriu Moisescu);

— jocul analitic, de amănunt necesar pentru concretizarea „situației de viață” a personajelor și a relațiilor ce le caracterizează (Lucian Pintilie, Liviu Ciulei).

10 În lumea caragialeană intruchipată pe scenă de Sică Alexandrescu, predomină schemele de mimică adoptate ocazional, dobîndite dintr-o tradiție „culturală”, care susțin „masca” personajului, „poza socială reprezentativă” a fiecăruia. În viziunea regizorului, unele personaje apelează, pentru „înfrumusețarea” aparențelor, la gesturi cabotine și exteriorizări teatrale de inspirație romantică. Deși cuvîntul era elementul expresiv principal, arcuirile, extensiile (Cațavencu, Farfuridi), legănarea incertă, pendulările debusolate (Cetățeanul turmentat), aplecările, țopăiturile servile (Pristanda) își aveau locul important și rostul lor simbolic în satira scenică.

11 Lucian Pintilie concepe spectacolul *D-ale carnavalului* (1966), într-un moment de evoluție a artei noastre teatrale, caracterizat prin critica stilizărilor manieriste și „redescoperirea concretului”, printr-o infuzie de autenticitate, atât în interpretarea actricească, preocupată de individualitatea socială a rolurilor și determinările ei înconfundabile, cît și în ambianța plastică, utilizînd obiecte și materiale de o senzorialitate frustă sau pitorească. Întreaga acțiune scenică evocă o existență efectivă, cu mentalități, ocupații, obișnuințe, apăsături „mai mult sau mai puțin oneste”...

12 După montarea lui Pintilie *D-ale carnavalului*, cu O scrisoare pierdută în regia lui Liviu Ciulei (1972) se poate aprecia încă o dată evoluția stilistică petrecută în reprezentarea scenică a comediilor lui Caragiale: de la căutarea unei expresivități posturale (atitudini, gesturi) satirice, demascatoare, într-o ambianță evocatoare, atîngînd perfecțiunea în spectacolele lui Sică Alexandrescu, la aflarea unor acțiuni fizice caracteristice, cu multiplu subînțeles, desfășurate semnificativ într-un spațiu scenografic referențial, dar și cu valențe simbolice.

13 Pompiliu Constantinescu, apoi Radu Stanca, iar în ultimii ani Valentin Silvestru au preconizat valorificarea teatrală a comediilor, momentelor și schițelor, gîndite regizoral „ca un tot organic”, dovedind conștiința integralității universului caragialean. În viziunea „monografică” a lui Sică Alexandrescu, „actorul interpret — declara Niki Atanasiu, în 1962 — este obligat să cunoască nu numai rolul, piesa în care joacă, ci să stăpînească în întregime opera lui Caragiale”.

Dacă odinioară critica teatrală semna, agasată, asemănări între comediile lui Caragiale, astăzi, unii regizori forțează chiar, prin imaginea scenică, prelungirile, trimerile de la un text la altul, utile pentru înțelegerea deplină a unei lumi în care părțile sînt interdependente.

14 Se distinge intenția unor regizori și actori din trecut de a justifica, în oarecare măsură, anumite personaje, dîndu-le prin interpretare „complexitate” (Pristanda), o tentă simpatetică, „pozitivă” (Cetățeanul turmentat, Spiridon). Astăzi, mai atrași de ceea ce relevase odată Paul Zarifopol („în grav ori în ridicol, construcțiile lui /Caragiale/ poartă semn de fundamentală violență”), tinerii regizori compun cu consecvență imagini scenice ale unei lumi închise, perfect „monstruoase”.

15 Remarcîndu-se frecvența unor elemente și soluții scenice, se poate vorbi despre *interteatralitatea* montărilor realizate de tinerii regizori, indicînd adesea convergența criteriilor artistice și judecăților de valoare în fața textelor lui Caragiale. De exemplu, în *O noapte furtunoasă*:

— prezența ostentativă a gazetei (element răspîndit, multiplicat scenografic, utilizat în momente de joc închipuite regizoral) este semn pentru ceea ce L. Pintilie numea „delirul politic” (în spectacolele lui N. Scarlat, Alexa Visarion, Al. Dabija);

— somnolența personajelor, i.e. jucind defectarea „palațelor automate”, existența instinctuală, rapid ostenită de efortul înțelegerii politice, sau indiferența egoistă (A. Manea, A. Visarion, Al. Dabija);

— introducerea mahalalei iscoditoare, ca un fundal grotesc, cu intervenții brutale, distructive (N. Scarlat, Gh. Milețianu, Al. Dabija);

— amploarea dată „meremetiselii” din casa lui Jupin Dumitrache, având diferețe tonalități și funcții semantice (Gh. Milețianu, M. Cornișteanu, A. Visarion).

16 După *Noaptea furtunoasă* regizată de Alexa Visarion (1979), o comparație cu trecutul scenic al acestei comedii se impune. Ceea ce altădată, în stagiunile interbelice, era considerat ca subliniere intelectuală a comicului, acum se modifică radical: de astă dată, se poate vorbi de subminarea lucidă, cultă a comicului, prin contraste, tensiuni, semne de întrebare, neliniști instinctuale, deliberat introduse. Iar dacă, într-un trecut și mai îndepărtat, actorii „vechii generații” jucau „sentimental” niște personaje care nu știau cât sînt de comice, actorii de azi reprezintă comedia unor personaje care nu sînt conștiente de tragedia existenței lor.

17 Mai evident ca oricînd, regia contemporană asimilează puncte de vedere ale criticii și istoriei literare. Se pot stabili paralele îndreptățite între concepția regizorală a lui Sică Alexandrescu și comentariile lui Gherea, între aceea a lui Radu Stanca și unele idei susținute de Eugen Lovinescu sau de Pompiliu Constantinescu, între viziunea regizorilor tineri și considerațiile lui Paul Zarifopol. Critica literară, la rîndul ei, se dovedește mai informată decît în trecut asupra existenței scenice a operei lui Caragiale. Însăși perenitatea textelor dramatice este înțeleasă, altfel decît altădată, în funcție de semnificațiile și calitatea valorificării teatrale.

18 Concepțiile scenice ilustrativiste și paseiste sînt inoperante față de profunzimea continuu revelată a dramaturgiei caragialeene și de nivelul obținut în exegeza sa teatrală. În ultimele trei decenii, piesele lui Caragiale și-au demonstrat vitalitatea și forța de stimulare creatoare în succesive momente ale artei spectacolului românesc și în direcții programatice distincte.

Expoziție omagială

La Muzeul literaturii române, gazda atîtor evocatoare întîlniri culturale, a fost organizată expoziția „Caragiale, om de teatru”. După ce a fost prezentată în R. D. Germană și R. P. Polonă, expoziția înfățișează azi, la a 130-a aniversare a scriitorului, momente grăitoare pentru biografia și opera marelui Iancu.

Din fondurile muzeului, iconografia arată celebrul „trio” actoricesc al familiei — Costache, Iorgu și Iancu — încadrat documentar în epocă prin măturile privind mai ales

Teatrul Național. Iulian, Nottara, Maria Ciucurescu, Ion Brezeanu (într-un valoros tablou de Camil Ressu) au dat strălucire rolurilor caragialeene. O galerie de tipuri din comedii, semnată de Aurel Jiquidi, în notă burlescă, reconstituie un univers moral și social.

Pagini de manuscris — donația familiei — așază sub priviri ceea ce trebuia să fie, în „epoca berlineză”, comedia *Titircă, Sotirescu et comp.*, în care se reluau personaje din *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pier-*

duță, pentru a fi situate în „vremea nouă” a începutului de veac. Reținem și originalele ilustrate trimise de Caragiale, din Berlinul reclusiunii sale, cu frățescă dragoste, lui Paul Zarifopol. De la Ipăngescu al lui Iulian (1878) și pînă la creația lui Emil Botta în Ion, imagini din spectacole, afișe, programe, ediții etc., refac drumul celebrelor personaje spre public.

În „prefața” la expoziție, academicianul Șerban Cioculescu a glosat pe marginea operei, incitînd asistența prin caldul umor cu care a redesteptat vremea veche, inspiratoare a clasicelor comedii.

I.N.

FOTOTECA TEATRUL prezintă



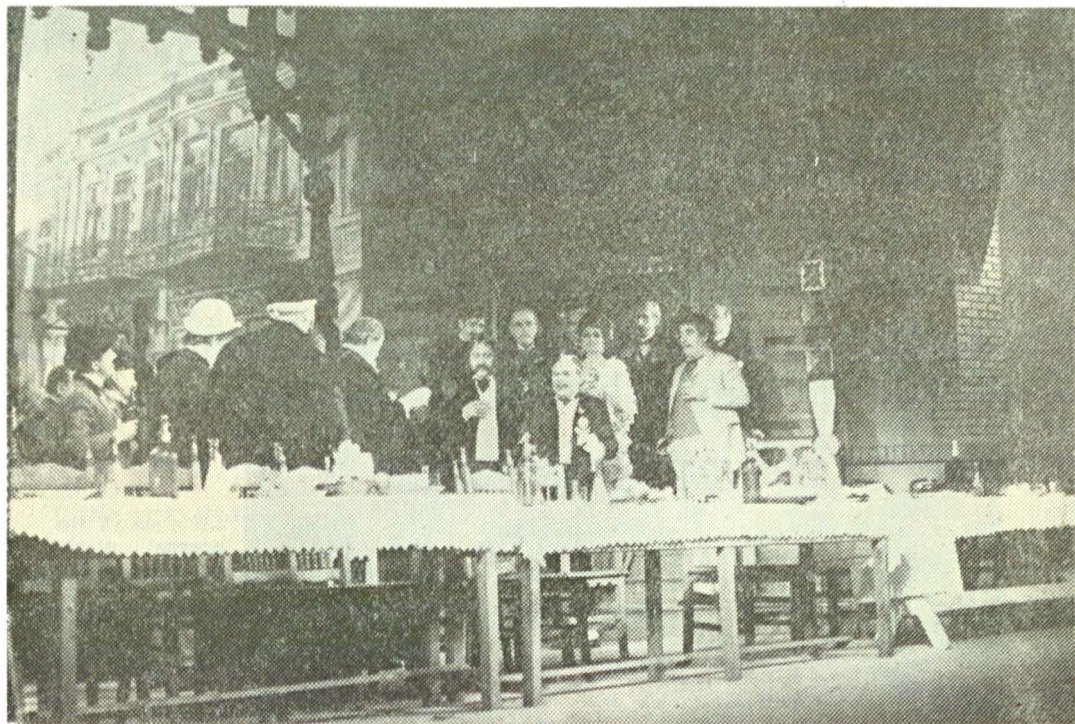
„O SCRISOARE PIERDUTĂ”...

...la Teatrul Național din București, în verslunea scenică, devenită clasică, semnată de Sică Alexandrescu...

...și într-o nouă montare, în regia lui Radu Beligan



scene din spectacole caragialeene



Celebrul moment al împăcării finale, în spectacolul creat de Liviu Clulel la Teatrul „Bulandra”



Agamiță Dandanache (Dionisie Vlăduț) și Trahanache (Marcel Finchelescu), la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași (regia, Anca Ovanez-Doroșenco)

**„O NOAPTE
FURTUNOASĂ“...**

**...în viziunea
lui Alexa Visa-
rlon, la Tea-
trul Giulești...**



**...și o scenă din
aceeași piesă,
cu Zița (Gina
Trandafirescu)
și Veta (Mar-
gareta Pogo-
nat), la Tea-
trul Municipal
din Ploiești
(regia, Romu-
lus Vulpescu)**

**„5 SCHIȚE“,
puse în scenă
de Valeriu Moi-
sescu, la Tea-
trul Mic**





...la Teatrul Național din București (Al. Giugaru, Gr. Vasillu-Birlic și Marcel Anghelescu ; regia, Sică Alexandrescu)...

„D-ALE CARNAVALULUI“...

...la Teatrul „Bulandra“ (Aurel Cioranu, Toma Caragiu, Marin Moraru ; regia, Lucian Pintilie)...



...și la Teatrul Național din Craiova (Vladimir Juravle, Emil Bozdogescu, Iancu Goanță, Petre Gheorghiu ; regia, Mircea Cornișteanu)

Ochiul lui Caragiale

Despre I. L. Caragiale, Tudor Vianu scria, în „Arta prozatorilor români” (1941) că este un scriitor „care își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decât privindu-i și ascultându-i, făcându-i să se miște și să grăiască”.

Referindu-se la schița „Amici”, în preambulul căreia Caragiale roagă pe cititor să suplinească cu imaginația proprie indicațiile de ton, de acțiune și de gamă temperamentală, Tudor Vianu afirmă „Caragiale este poet dramatic până și în cea mai sumară dintre schițele lui. Dar cum perfecțiunea unui text dramatic este

să facă inutile indicațiile închise de obicei între paranteze, prin însăși evidența constringătoare a adevărului vorbirii, Caragiale se poate lipsi, și în schița „Amici” și în oricare din paginile sale, de orice comentariu propriu asupra tonului și acțiunii”.

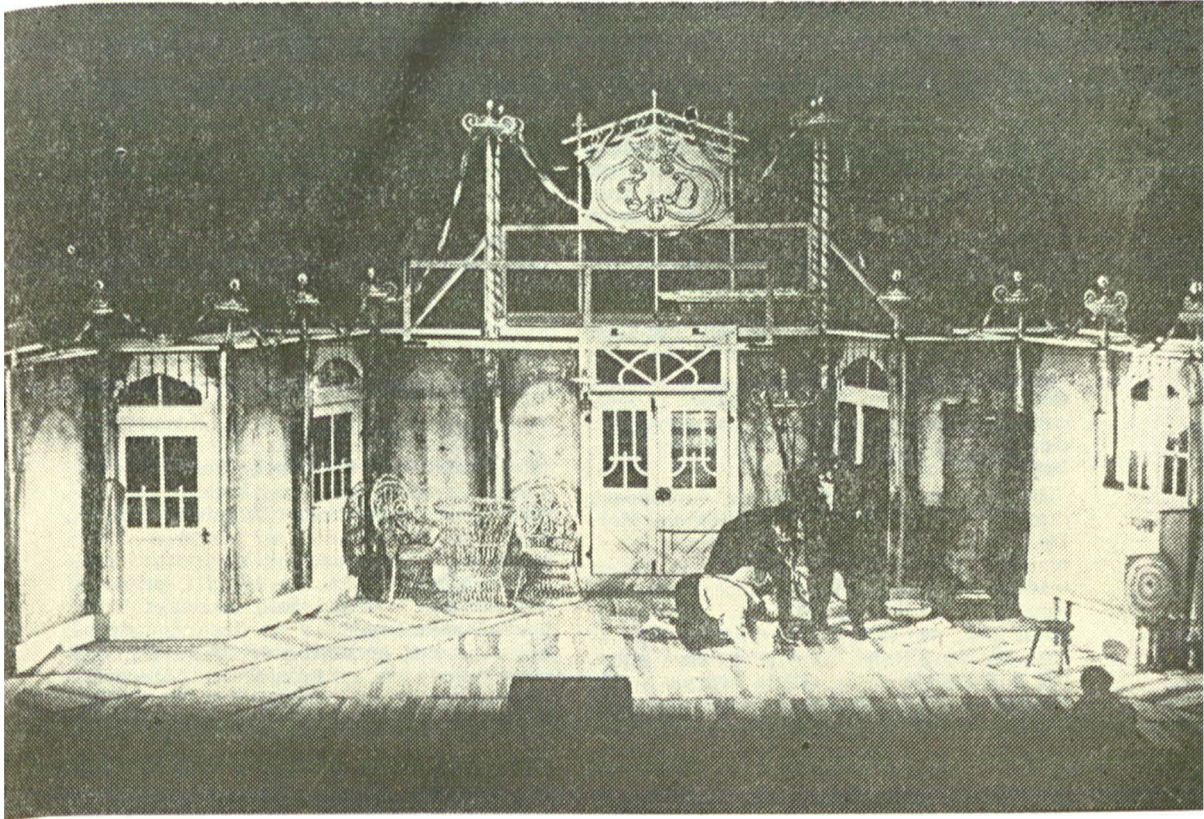
Câteva pagini mai departe: „Am spus că I. L. Caragiale nu este un descriptiv, un ochi plastic. Evocarea mediului ocupă totuși un mare loc în arta sa. Dar evocarea mediului nu este aici efectul notării unor lucruri văzute, ci a moravurilor și a vorbirii. Caragiale nu descrie nicodată interioare, rareori și cu zgîrcenie aspecte vestimentare, foarte puține din lucrurile cu care oamenii se înconjoară și pe care ei le minuiesc”.

Afirmația lui Tudor Vianu, din acest ultim citat, este valabilă, alina vreme cit nu atinge substanța dramatică a mecanismului teatral, imaginat de Caragiale în piesele sale.

Iată ce scria chiar Caragiale, în 1896, despre textul dramatic: „Teatrul are, ca și muzica, mare asemănare cu arhitectura.” Și un an mai târziu, tot în ziarul „Epoca” „Astfel, asemănare mai nemerită nu poate avea o piesă de teatru propriu-zisă decât cu planul unui monument.” Citindu-i articolele, ne frapază plasticitatea comparației dintre **plan**, ca **proiect pentru monument**, și **piesă**, ca **proiect pentru spectacol**. Făcînd o deosebire netă între literatură și teatru, Caragiale urmează consecvent acest principiu, în piesele sale; personajele vorbesc, se mișcă, în spații anume gîndite de autor ca parte a **proiectului**, intră în relații anume **proiectate** cu obiectele și vestimentația. Caragiale **proiectează** un întreg mecanism teatral, în care include spații și obiecte, muzică și costume, așa cum o și scrie: „Teatrul e o artă independentă,

„Conul Leonida față cu reacțiunea”,
în viziunea scenografică a lui Dan
Jitianu, la Teatrul „Bulandra”





Decor de Dan Jltlanu pentru „O noapte furtunoasă” la Teatrul Național din Tirgu Mureș

care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunei dreptul de egalitate pe propriul lui teren”.

Recitind comediile, apare pregnantă coerența marelui scriitor în desenarea și folosirea spațiului scenic. Parte integrantă a mecanismului teatral imaginat, schema spațială a spectacolului devine obligatorie. Așadar, afirmația lui Vianu, privitoare la „evidența constrângătoare a adevărului vorbirii” la prozatorul Caragiale, se poate extinde și asupra adevărului spațiului, obiectelor și costumelor la dramaturgul Caragiale, acestea devenind la fel de constrângătoare. Nerespectarea acestor adevăruri duce la prăbușirea edificiului dramatic.

Caracterul de pungă al odăii modeste de mahala din **Conul Leonida** față cu reacțiunea amplifică, în mod evident, starea de panică a cuplului terorizat de zgomotele din exterior și de propria lui fandacție. Senzația de „prindere în cursă” a personajelor de către monstrul reac-

țiunii se transmite dramatic publicului și prin configurația spațiului. Atât spațiul exterior cât și cel interior devin primejdioase; Efimița, „foarte emoționată, încercă încă o dată ușa, merge în vârful degetelor la dulapul de haine, îl încuie repede, ca și cum ar fi prins pe cineva în el și ascultă cu palpitație ce se petrece înăuntru; se uită apoi pe sub pațuri și prin toate colțurile...” Mobilele din cameră sunt apoi golite de „calabaiic”, baricada care blochează ușa dă camerei un aspect neașteptat, de aceea „Safta rămâne incremenită, văzînd răsturnarea odăii”. În nici una dintre comediile lui Caragiale, mobilele nu joacă atât de divers și de dramatic ca în **Conul Leonida**...

În spațiul privat al odăii, Caragiale face însă ca personajele să evoce un spațiu public, cu caracter politic: acel al „revoluției” de la 11/23 Făurar. În toată acelei revoluții, Leonida se investește republican; de aici, și culpa lui față de reacțiune („și pe mine mă știu toți reacționarii că sînt republican, că sînt pen-

tru națiune"). De aceea, Leonida, îndreptându-se scăparea tot în spațiul evocat: „Mergem la gară, pînă în dosul Cîsmigului și plecăm pînă în ziua cu trenul la Ploiești... Acolo nu mai mi-e frică, sunt între ai mei! Republicani toți, săracii!” Raportîndu-ne la spațiul evocat, odaia din **Conul Leonida...** ne apare ca un avanpost republican izolat de grosul trupelor și înconjurat de pozițiile reacțiunii adverse. Dintre un inocent spațiu privat, odaia modestă de mahala pare că se transformă într-o „citadelă republicană” de importanță strategică. Datorită transferului între evocare și concret, spațiul respectiv se încarcă de semnificație politică. Transferul se face și în sens invers, din concret către planul evocării baricada de mobile devine „revoluționară”, devine simbolul material al „luptei politice republicane”.

Etajul locuit din **O noapte furtunoasă** duce la un dispozitiv spațial **tentacular**. De o parte, ieșirea pe scări, curtea, cantonul, magazia chereșteriei și poarta cu tradiționala laviță, de cealaltă, fereastra, schelele, porțița dinspre maidan, de unde „poți ieși de vale spre Antim”. Este o casă cu două ieșiri, schemă pe care autorul o folosește și în **D'ale carnavalului** (acte I și III) și în **O scrisoare pierdută** (acte I și II). Aici, însă, urmărirea, Rică, nu cunoaște bine configurația locului, de aceea nu poate scăpa de urmăritori, ca Iordache, Nae și Didina, în **D'ale carnavalului**.

Dispozitivul acesta spațial, chiar dacă nu se vede, se simte: au loc acțiuni paralele, ce se aud în scenă, se dialoghează din casă în curte sau în stradă. Caragiale **situează** odaia deconului în complexul chereșteriei și **situează** chereșterea în București. Descrierea detaliată a traseului de la Grădina „Union” pînă acasă la Jupin Dumitrache m-a determinat, acum cîțiva ani, să refac acest drum. Surpriza a fost că, în loc de strada Catilina, am găsit strada... Seneca.

Și de data aceasta, spațiul evocat de autor este un spațiu public, și se află la celălalt capăt al traseului descris cu atîta precizie: Grădina Union. E spațiul de confruntare a „ambitului” lui Jupin Dumitrache, cînd e vorba de „onoarea lui de familist”. Spațiul public devine periculos, din acest punct de vedere, în contrast cu spațiul privat, locuința, unde onoarea este îndeaproape păzită de cel ce „consimte” la ea, adică de Chiriac. Apărarea bastionului onoarei de familist capătă și o tentă militară: Dumitrache, căpitan în garda civică, Chiriac, sergent, iar Ipingescu, ipistat. Ca să nu mai numărăm și santinelele inspectate în timpul rondului, și care nu trebuie să doarmă, pentru ca națiunea să fie deșteaptă. Această mică, dar vitează trupă, instruită

și înarmată corespunzător, reportează o victorie de răsunet: încolțirea și prinderea „bagabontului”. Ei au aplicat tactica adecvată și au cîștigat. În final, Rică înscrie pe steagul victoriei deviza care lipsea: „Familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare”.

Principiul casei cu două ieșiri din decorul frizeriei din **D'ale carnavalului** stă la baza „politicii” lui Iordache: „Aide degrabă; e minunat! (Avină o inspirație). Să poțtească să spargă ușa... Tii! Mare politică mi-a dat în cap... să poțtească să spargă!...” Și, într-adevăr, „politica” lui Iordache se dovedește eficace, mai ales că frizerii erau „abonați” permanenți la loteria ipistatului...

Spațiul public, pînă acum, doar evocat de Caragiale, apare pe scenă în actul II din **D'ale carnavalului**, sub forma balului mascat al mahalalei. „Sala deoparte a unui bufet într-un bal mascat de mahala”, cum o definește Caragiale, face ca balul propriu-zis să se zărească doar printr-o ușă. Tot așa, odăița, spațiul privat, se zărește, în actele I și III, prin ușa din dreapta. Această sală de bufet îi dă posibilitatea autorului să facă un **decupaj** de scene, aproape cinematografic, dar recurgînd la un artificiu teatral. Mecanismul confuziilor și deghizărilor din bal nu putea fi rezolvat fără folosirea „**planului**” sau a „**planului apropiat**”. Rolul acestui efect cinematografic îl joacă sala bufetului, unde Caragiale își aduce pe rînd personajele, sub pretextul că beau cîte-o bere, cîte-o Jamaică, cîte-un „Vermult”.

Spațiul evocat aici este foarte apropiat de cel de joc, pe care îl vedem, toate punctele de reper (birtul din colț, secția de poliție, spițeria, percepția, locuințele personajelor) par a fi la un pas de decor. De fapt, urmărirea îndrăjită și generală are ca loc de joc o mică mahala bucureșteană. Spațiul urmării cuprinde totul, cit ai clipt: PAMPON: „...Didina s-a dus la mătusică-sa. Merg degrabă acasă, Didina nu e; la mătusică-sa, Didina nu e. Măntorc acasă, chem slujnica, îi trag două perechi ca la poliție și pe urmă o supun la intrigatoriu. Spune că conita a plecat în costum polinez... Aici în bal este! cu el! cu Bibicul...”

Alt spațiu evocat în **D'ale carnavalului**, dar mult mai palid decît cele din alte comedii, este al Ploieștiului, oraș populat doar de „statue ale libertății”, de bogasieri și (numai) miercurea, de mangafale.

În capodopera marelui dramaturg, **O scrisoare pierdută**, în patru acte se schimbă trei decoruri. Primul decor, al actelor I și II (care de obicei se și joacă legat, cu pauză de tablou), reprezintă o anticameră în locuința prefectului,

situată probabil în curtea prefecturii; decorul actului III (care se bucură de cea mai completă descriere din toate comediiile) reprezintă spațiul întrunirii politice; iar ultimul, grădina „capului județului”, Trahanache, este spațiul manifestărilor sărbătorești de după alegeri.

Anticamera prefecturii, într-o casă tot cu două ieșiri, are, alăturate, două încăperi: în stânga, dormitorul, în dreapta, sufrageria, populate mai tot timpul de personaje care ascultă și spionează; sînt „arme politice” oarecum inofensive, pe lângă scrisorile pierdute, simetric, de Zoe și de becher („nu spun cine, persoană însemnată!”), dar arme dramatice redutabile, care creează, mai tot timpul, un „plan doi” activ și în strictă relație cu scena [de exemplu, Tipătescu, „venind din stînga turburat și dîndu-și aer silit de degajare”, dă prilejul să se constate: BRÎNZOVENESCU (aparte): „E galben!” FARFURIDI (aparte): „Ce roșu s-a făcut!”]. Anticamera este mai puțin un spațiu privat și mai mult unul oficial sau politic; aici, Pristanda primește ordinele prefecturii și ale coanei Joița, aici au loc verificarea listelor de alegători, șantajul politic, și tot aici vine Cetățeanul, să întrebe: „Cu cine votez?”

„Sala cea mare a pretoriului primăriei” este un spațiu public, și pe deasupra mai adăpostește și o întrunire politică. Cu mult mai multe uși și ieșiri, ea are trei planuri de joc: planul sedinței propriu-zise, planul separat prin estrada prezidentului, de unde Fănică și Zoe urmăresc cu emoție evenimentele, și planul lui Pristanda și al băieților lui, care se adună să fi „umfle” pe Dl. Nae. Acțiunile din cele trei planuri se suprapun și se conjugă perfect, Caragiale făcînd aici proba unei „regii” politice de înaltă clasă.

Actul IV este singurul spațiu exterior al comediei marelui autor. El e investit cu funcție politică, prin aceea că aparține lui Trahanache, și prin faptul că aici are loc manifestația închinată victoriei în alegeri a lui Agamiță Dandache. Planul din fund, strada, creează o relație spațială ce în final se încununază cu fundalul sonor — marșul și unalele care cresc treptat, pe parcursul scenelor 12 și 13.

Spațiul concret al *Scrisorii...* este un spațiu cu caracter politic, iar cel evocat de personaje este un spațiu al contextului politic, context ierarhizat pe trei planuri: contextul local (din care fac parte locuințele politicienilor, prefectura, telegrafu, redacția ziarului, sediul societății etc.), contextul național (cu sediul bucureștean al partidului, redacția „Războiului”, ministerele) și contextul european (internațional — din care

fac parte Anglia, Franța, Crimeea, „pînă și chiar Austria”). Cele trei planuri se confruntă, generează controverse, iar pentru Europa, personajele se și încalieră (în actul III).

Proiectul dramatic al lui Caragiale cuprinde, după cum se vede, spații concrete și spații spirituale, unele doar evocate, dar cu reverberații și interferențe, și care se constituie drept părți componente ale substanței spectacolului.

Obiectele fac parte și ele din acest proiect. Caragiale a mizat pe efectul dramatic al relației dintre Veta și mondlul lui Chiriac, pe care coase galoane și oftături; pe spanga atînată lângă pușcă, în *Noaptea furtunoasă*, și cu care de-abia în scena a 9-a Chiriac execută simulacrul de sinucidere; pe sticla de lampă încă fierbinte din *D'ale carnavalului*... Exemplul monumental al relației cu obiectul mi se pare însă a fi tot în *D'ale carnavalului*, cînd Nae Girimea, în loc să potolească femeile dezlănțuite, strigă: „Nu dați la oglinzi că sînt cu chirie!”.

Proiectul dramatic cuprinde și costume sau detalii ale acestora. Cînd sînt descrise anume de autor, ele joacă un rol de seamă. Așa este costumele lui Rică, „cu sticlele în ochi, cu giubenu în cap și cu basmaua iacăș-scousă”, de-l recunoaște jupîn Dumitrache de la distanță, prin fereastra de la etaj. Să nu mai vorbim de rolul costumelor din carnaval și al schimbării lor, cu diverse consecințe; spaima catindatului („Cum să dau ochii cu nenea Iancu așa turc? Mă ia la Ploiești, îmi scrobeste cariera de la percepție”) sau perdaful cu „cerneală violentă” sînt astfel de consecințe. Desigur, Caragiale a „văzut” pălăria D-lui Nae, ascunzătoare a scrisorii pierdute, pe capul turmentat al Cetățeanului, cu ochii lui Cațavencu, și a construit o scenă întreagă (scena 8, actul IV), ce se sprijină pe relația Cațavencu-pălărie; ba, mai mult, în epoca me-loamelor negre, autorul precizează culoarea pălăriei, ca fiind... albă. Evident, nu putea fi, decît o pălărie extravagantă, altfel proprietarul n-o putea recunoaște și tot mecanismul n-ar mai fi funcționat.

Indicațiile de decor, recuzită și costum din comediiile lui Caragiale nu sînt pitorești; ele nu descriu, decît rareori, forme, culori, materiale. Ele sînt însă, fără excepție, indispensabile acțiunii dramatice, creează atmosferă, prin relațiile ce se stabilesc între personaje și obiecte, spații, costume. Caragiale nu descrie, situează. Poate că nu este un „ochi plastic”, cum scrie Vianu, dar este un genial proiectant de spectacole, și pentru asta trebuie să fi avut „ochi de dramaturg”. ■

Izvoarele
unui
episod
biografic

Numirea la direcția Teatrului Național

În primăvara anului 1888, după înfierbîntate campanii de club și de presă, după patetice interpelări în Cameră, „viziratul” de 12 ani al bătrînului liberal Ion Brătianu ia sfîrșit, în zgomotoasele pregătiri pentru guvernare ale opoziției conservatoare. Dar, calcule politice ale monarhului decid ca președinția de consiliu și portofoliile ministeriale să fie date aripilor junimiste („radicalii” conservatori) și nu impozanților latifundiați. Cabinetul lui Teodor Rosetti, efemer și zguduît de probleme sociale insolubile, cuprinde, la Culte și Instrucțiune publică, o personalitate: Titu Maiorescu (cf. T. Maiorescu — *Istoria contemporană a României*, 1866—1900, Buc., 1925). *Cronica vremii* (cf. mai ales C. Bacalbașa — *Bucureștii de altădată*, vol. II, Buc., 1928) înfățișează convulsiile inerente la instalarea unui nou guvern, presiunile de tot felul pentru așezarea în slujbe, pentru acordarea de concesiuni, de înlesniri, intervențiile, după ani de așteptare în opoziție.

Lipsit de personalitate, cabinetul Teodor Rosetti n-ar fi reținut atenția posterității (numile de guvernare se consumă în aprige și inutile acuze parlamentare), dacă biografia unui clasic al culturii noastre, I. L. Caragiale, nu și-ar fi adăugat, atunci, un frământat episod.

I. L. Caragiale, rentier, cum își zicea, cu o crîncenă ironie, după mărunte slujbe în administrație — acceptate, poate, de dragul de a-și confunda starea socială, cu aceea a personajelor sale — făcea, în această primăvară a lui 1888, politică subtilă, cu nemuritorul Mitică, la berăriile Cooperativa, Gambrinus, Cosman, Cantilli... Adică, nu făcea nimic. În unele seri, își punea redingota, pentru a depune respectuoase omagii în casa Maiorescu, din strada Mercur (pe

locul de azi al magazinului bucureștean „Eva”), în care devenise familiar la întrevederi amicale, la mese intime, la primiriile amfitrioniei, trecînd drept un conviv spiritual, deși cam excentric. Era deplin afirmat ca scriitor; conflictul cu Ion Ghica, după premiera *Noptii furtunoase*, fusese uitat, Carmen-Sylva stinsese, prin grațiozități regale de efect, murmurul snobilor la premiera *Scrisorii pierdute*. Academia votase un premiu pentru farsa *D’ale carnavalului* (a cărei premieră s-a transformat în catastrofă), încît Nenea Iancu se vedea în postura hazoasă, dar generatoare de profundă indispoziție, de a parodia public o stare de mulțumire străină sufletului său ales. Intrat în viața publică prin cușca suflorului, (cum arăta, veninos, peste multe decenii, un prieten infidel — C. Bacalbașa, op. cit., vol. IV), el își dorea o întemeiere solidă a prestigiului literar, printr-un rost armonizat cu succesele sale dramaturgice. Caragiale — zeci de memorialiști o confirmă — nu era un vanitos, ci un om al echilibrului, al armoniei; dacă piesele sale îl impuseseră, alături de Alecsandri, ca dramaturg, grija zilei de mîine trebuia înălțată printr-o carieră pe măsură. Fostul funcționar la Regia monopolurilor statului, avînd conștiința genialității sale, dorea Direcția Teatrului Național, văzînd în această funcție nu o sinecură, ci o posibilitate de a-și împlini amplele sale planuri teatrale. Dacă avea asigurate tihna și sprijinul firești, Caragiale își propunea să realizeze, în fruntea primei scene — cum pătrunzător observă istoricul de teatru Florin Tornea — „reorganizarea administrativă a teatrului; apoi reorganizarea lui morală, disciplinarea vîlții și muncii în teatru; apoi reorganizarea artistică — inițierea unei serioase și statornice munci pregătitoare a

spectacolelor — strictele în repetiții, prezența activă și creatoare a directorului de scenă și, alături de acesta, a directorului de teatru; stimularea profesională a actorilor, promovarea talentelor reale, descoperirea și educarea de noi cadre, în sfârșit, ca o culminare firească, reorganizarea repertoriului pentru a deveni vrednic de prima scenă". (**Caragiale, director la Teatrul Național** — comunicare științifică, consultată în manuscris).

Ruleta politică îi oferea șansa. Titu Maiorescu, de care îl lega o respectuoasă, dar cumpătată amicitie, putea decide, ca ministru, asupra soartei sale. De aci încolo, intrăm, însă, într-un derutant labirint documentar, pe măsura omului contradictoriu care a fost Caragiale. E aproape imposibil de separat adevărul de anecdotă, în pofida autorității celor care au „depus” în cauză. Cum a fost numit I. L. Caragiale director al Teatrului Național, cum s-a impus, pentru un post rezervat, printr-o tradiție ce cucerea teren, aristocrației?

Șerban Cioculescu a fixat datele chestiunii (**Viața lui I. L. Caragiale**, Ed. Fundațiilor, 1940, idem 1969, 1973, 1977); la fel, Ioan Massoff, în **Teatrul românesc. Privire istorică**, vol. III, E.P.L., 1969. O privire amănunțită asupra întregului material documentar referitor la acest episod biografic, poate fi însă, azi, interesantă.

După mai multe ezitări, dictate de fireasca pudoare a unui om de caracter, ce nu voia să fie confundat cu un sollicitant abil, Caragiale așterne, cu frumoasă-i caligrafie, câteva rânduri către protocolarul prieten, semnate „Vechiul dv. cunoscut, „cincul” I. L. Caragiale”: „Favoarea de a obține de la d-voastră câteva minute de audiență particulară o doresc așa de mult, încât nu m-aș pot să nu îndrăznesc a vi-o cere”. (I. L. Caragiale — Opere VII. **Correspondență**. Ed. Fundațiilor, 1942). Până la acest text olograf, cedat târziu de fiica lui Maiorescu, circula, în tipăriturile cunoscutului falsificator de documente Octav Minar, și de aici în numeroase studii, o prelinșă scrisoare a dramaturgului către același Maiorescu, redactată în termeni imposibili. (cf. B. Iordan, Lucian Predescu. **Caragiale**, Ed. Cugetarea, 1939). Abia în 1940, Șerban Cioculescu a restabilit adevărul.

„Insemnările zilnice” maioreșciene nu rețin nimic din cele discutate la 8 aprilie 1888; probabil, surpriza bine jucată a gazdei la aflarea cererii a iușit dintr-unul, căci Ion Luca nu putea fi prin în capcane verbale. În lipsa mănturilor, Camil Petrescu, într-o vibrantă pagină de teatru — **Caragiale în vremea lui**

E.S.P.L.A., 1957 — reconstituie imagină scena.

Dacă scriitorul n-a trântit ușa la plecare, sigur că o frază bine simțită a încheiat vizita, care-l lăsa pradă celei mai vii emoții. Chestiunea rămânea deschisă, până cînd olimpiantul ministru avea să-și consulte cugetul și ceroul de intimi (postul cerut avea și o bună reputație în societate!). În cazul unui refuz, temeiul trebuia să fie solid, căci el ar fi venit din partea mentorului literar, care crease în jurul operei un curent de simpatie și de înțelegere, de care numai Eminescu se bucurase. La rîndu-i, Caragiale a comentat aprins, cu prietenii, delicata situație. Nicolae Petrașcu, chestionat de ministru, se dovedește a fi prevenit: „Într-o seară, la masă — eram numai noi cu d-na Maiorescu — el întreabă rar și cîntînd silabele „Ei, pe cine numim director la Teatrul Național? Duiliu (Zamfirescu — n.n.) ar fi fost bun, dar el ne lipsește”. „Pe Caragiale” — răspunse eu. De regulă, cînd Maiorescu punea astfel de întrebări, era mai mult ca să audă și alte păreri, căci adesea el o avea pe a lui. „Caragiale?”, reluă el, „director de scenă da, dar administrator al teatrului, cu socoteli, cu cifre... nu-l văd”. (Nicolae Petrașcu — **Biografia mea**, în I. E. Trouțiu, **Studii și documente literare**, vol. VI, Buc. 1938). Iacob Negruzzi, redactorul **Convorbirilor literare** și coautor cu Caragiale la libretul operei **Hatmanul Baltag**, ascunde, în veșmîntul gîndului elegant exprimat, o perfidă ripostă la fulminantele ironii caragialeene, cărora nu le putea ține piept „eu îmi dădui părerea că ar fi mai bine să i se găsească o altă funcțiune mai potrivită caracterului său. Prea era grea o administrație atît de vastă și de complicată pentru o natură mai predispusă la lucrări de imaginație decît la o muncă istovitoare de seacă administrație și la conducerea acelei „gens irritabilis”, acelei clase de oameni susceptibili și nervoși, cum sînt artiștii și artiștele dramatice” (I. Negruzzi — **Caragiale**, în „Convorbiri literare”, nr. 6, 1912). Rîgidul Duiliu Zamfirescu — persiflat de Caragiale pentru aerele sale nobiliare — preținde, peste zece ani, într-o scrisoare către esteticianul Mihail Dragomirescu, că, atunci cînd i s-a cerut opinia, ar fi fost animat de simțul valorii, în ciuda resentimentelor: „...am insistat atîta pe lîngă d-l Maiorescu să-l numească Director General al teatrelor, adică, sînt bine îndreptățit că oriunde va fi pus, îl ne fera pas long feu; cu toate astea, trebuie pus”. (Al. Săndulescu — **Duiliu Zamfirescu, scrisori inedite**, E.A., 1967.) O consternantă versiune a

numirii o dă profesorul I. Suchianu în urma unui reușit spectacol alegoric regizat de Caragiale la Sinaia, regina-poetă s-ar fi arătat mirată că dramaturgul care-i citise la palat **O scrisoare pierdută** nu este și director al Teatrului Național. Caragiale ar fi răspuns, cu falsă umilință, că nu-l vrea Maiorescu (?). „Am să te numesc atunci eu, căci pe mine nu cred să mă refuze domnul Maiorescu” — ar fi sunat augustul verdict. (I. Suchianu — **Diverse însemnări și amintiri**, Buc., 1933.)

Cel mai mult teren a cîștigat, pentru biografii, versiunea lui D. Teleor. Nelipsit, ami în șir, de lângă halba genialului confrate, el a trecut posterității, într-un dialog de fantezie, un amănunt de culise, aflat poate chiar de la cel în cauză. Maiorescu, vrînd să pună capăt afacerii, s-ar fi consultat cu Petre Carp: „Pe cine zici tu, Petrarhe?” „Dacă vrei să faci una boacăna, te-ai povățui să-l numești pe Caragiale!” (apud Șerban Cioculescu, op. cit.)

Deci, ezitarea scrupuloasă a ministrului, opoziția fermă, clădită pe o prejudecată, a prietenilor influenți, sprijinul complezent al altora, intervenția suveranei, voia întîmplării, dictată de o bună dispoziție — iată tot atîtea motive de a medita la întrebarea dacă nu cumva directoratul lui Caragiale era compromis dinainte de a se fi semnat decretul regal. Curiozitatea sa enormă îl purtase prin toate mediile; din Dealul Spirii, descindea direct în marile saloane, ca apoi să-l prindă zorile într-o simigerie. Omul demuta prin reacții imprevizibile, prin cozenia strălucitoare, adaptată nivelului intelectual al oricărui interlocutor, prin duhul vorbeii cu seducătoare arome lexicale (cf. **Amintiri despre Caragiale**, Editura Minerva, 1972). Scriitorul era lesne de abordat în pagi-

na lui, omul — nu. Iritarea față de persoană, manifestată chiar de prieteni care-i prețuiau scrisul, este explicabilă. Un mare neliniștit, I. L. Caragiale trezea suspiciuni și celor mai pătrunzătoare spirite (ca Maiorescu), care sancționau reacții și trăsături de caracter, ce aveau să fie considerate apoi, în posteritate, linii definitorii ale unui magnifico purtător! Ironie a destinului literar?

Nu credem că ministrului Maiorescu i-a fost forțată mina de vreo intervenție, sau că s-a lăsat convins de vreo opinie, oricît de influentă ar fi fost. Chiar dacă se îndoaia în sinea sa, sau în cerc intim, de capacitățile gospodărești ale dramaturgului — temere infirmată de datele arhivei —, autorul **Criticilor** înțelegea că rațiuni profunde l-au îndemnat pe Caragiale să se așeze în scaunul lui Ion Ghica. Era singura „stare a teatrului” pe care genialul om al scenei n-o cumosuse. Cu riscul unui eșec (la care ministrul poate că se aștepta), a întocmit decretul de numire, convins că desăvîrșește, astfel, armonia unei biografii. Finețea spiritului maioreescian dă astfel încă o strălucită probă a ceea ce au însemnat omul și cîntunarul în viața „oimicului” Caragiale.

Cînd în seara de 1 octombrie 1888, la deschiderea stagiunii, fiul și nepotul de actori priibegi s-a arătat în loja Direcției Teatrului Național, în mare tînută, culisele au trăit sentimente contradictorii. Un alt capitol de relații se deschidea, de această dată în tonalitatea burlescă a vodevilurilor, prin care stagiunea a trebuit, fatal, să păcătuiască. În magistrala carte a academicianului Șerban Cioculescu, odiseea este înfățișată în toată furtunoasa ei desfășurare.



Un reportaj

VIRGIL MUNTEANU

— Așadar, să vorbim despre activitatea teatrului dumneavoastră. Am putea începe cu repertoriul...

— Un moment, un moment. Până să vorbim despre activitatea noastră, mai bine zis, despre activitățile noastre, aș vrea să vă mulțumesc că v-ați gândit și la noi. Deși, în ultima vreme, ne-ați cam neglijat. N-o luați ca pe o critică, departe de mine gândul, luați-o ca pe o dojană prietenească, ne-ați cam neglijat. Nu s-a scris un rând despre noi, stai să văd, de un an, un an și ceva...

— N-am prea avut despre ce.

— Ei, nici chiar așa... Am avut și noi spectacolele noastre... E drept, nu fugim după originalitate cu orice preț, n-am avut premiere pe tard, nici spectacole puse de mai știu eu cine, n-am luat premii, n-am făcut vilvă, noi sintem mai modești, noi stăm în banca noastră...

— Bine. Se primește critica. Să trecem, dacă vreți, la ale noastre.

— Să trecem, să trecem. Cu ce începem?

— Cu repertoriul. De acord?

— Așa... Să vedeți, noi am întocmit un plan de măsuri, aveți aici o copie, măsuri care să ducă în cel mai scurt timp la îmbunătățirea radicală a activității noastre. Știți, desigur, cum să nu știți, la sfârșitul stagiunii trecute am fost aspru criticați pentru... hm!... pentru unele neajunsuri în activitatea noastră, pentru unele neîmpliniri, tovarășii nu ne-au cruțat, poate au

exagerat nițel, asta e o părere personală, au dat cu noi de pământ de nu ne-am văzut. Așa că am întocmit un plan de măsuri, aveți aici copia, plan pe care am și început să-l traducem în viață.

— Să vedem.

— Am început prin a da teatrului nostru o înfățișare atrăgătoare. N-ați putut vedea, acum e iarnă, dar în jurul teatrului s-au amenajat, prin munca patriotică a colectivului, notați asta, ronduri cu flori. Ne-a ajutat și municipiul, cu bulbi de lalele...

— Mă rog. Totuși, n-ați vrea...

— Stați, că nu e gata. Prin contribuția fiecăruia, în holul teatrului am amenajat o adevărată seră. Predomină mușcatele. Avem în plan să deschidem și o expoziție de pictură naivă. Avem și printre actori cîțiva pictori naivi foarte dotați, trebuie să-i încurajăm, nu-i așa?

— Bun. Și repertoriul? dacă nu vă supără...

— Mai e pînă la repertoriu. Avînd în vedere că atmosfera din colectiv a fost aspru criticată, ne-am gândit să organizăm în fiecare luni — știți, ziua noastră liberă —, reuniuni tovarășești, cu pepsi și frucola, cu ceva prăjiturile de casă, avem printre actrițe gospodine excelente; oamenii mai dîscuță, se mai împacă, dispar barierele...

— Dar, problema principală, știți...

— Ajungem și acolo. Am întocmit o anexă la planul de măsuri, aveți aici copia, în care se prevăd numeroase întâlniri cu spectatorii, în școli, la locul de muncă. Dacă nu v-ați fi grăbit și ați fi ve-

nit peste două săptămîni, ați fi putut participa la prima noastră întîlnire de acest fel. Încă nu ne-am hotărît unde va fi, la clubul ospătarilor sau la crescătoria de păstrăvi, dar avem convingerea că vom cîștiga noi și noi prieteni ai teatrului.

— Revenind la chestiunea de bază, aș dori...

— Să nu ne pripim. Am analizat activitatea secretariatului literar. Sint cîteva sute de piese care zac necitite. Le vom lichida în cîteva săptămîni, cu sprijinul cadrelor didactice din localitate. Între timp, băieții din secretariat vor scoate primul caiet-program al teatrului, o adevărată revistă. Am-biționăm să publicăm și texte inedite, cu adevărat valoroase, recomandate de cadrele didactice.

— N-ar fi mai bine să le reprezentați?

— E prea mare riscul. Dacă vor stîrni ecou, dacă spectatorii se vor arda interesăți — și avem posibilitatea sondării opiniei lor, aveți aici copia chestionarului pe care preconizăm să-l difuzăm prin tovarășele noastre plasoare —, atunci, poate că le vom juca la studio.

— Aveți un studio?

— Iertați-mă, dar eu nu știu...

— N-avem, dar e trecut în plan. Altfel: ne-am gândit să diversificăm formele de spectacol, să pătrundem mai adînc în public. Sintem în tratative cu Dolănescu, omul ne-a promis că vine cu toată familia, vom da un mare spectacol pe stadion, va fi un triumf.

— Și, acum...

— N-ați trecut pe la atelierele noastre? Știu, n-ați avut timp. Se lucrează intens la recondiționarea recuzitei și a decorurilor, vrem să revalorificăm prin consignație costume mai vechi, tot colectivul își aduce contribuția.

— Toate bune. Dar, repertoriul?

— Repertoriul? Ce-i cu repertoriul?



Cenacul dramaturgilor

11

În lectură:

„Pumnul lui Anteu“ sau „Paradisul cimpanzeilor“ de VASILE IOSIF

Această ședință a Cenacului dramaturgilor, prima din anul 1982, ținută în ianuarie, a fost condusă, ca de obicei, de președintele cenacului, criticul Radu Popescu. Au fost comentate cele câteva părți — numite de autor clipe — ale piesei lui Vasile Iosif (dramaturg și publicist cunoscut), **Pumnul lui Anteu** sau **Paradisul cimpanzeilor**; lectura piesei (regia — Geta Vlad) a fost întrerinsă de către actorii Teatrului Giulești Ion Pavlescu, Ion Vilcu, Paul Ioachim, Sabin Făgărășanu, Mircea Dumitru, Sebastian Radovici, Constantin Mărușcar, Eugeniu Ungureanu, Mircea Constantinescu, Iarodara Nigrim, Irina Mazanitis, Rosina Cambos, Ana Trofin, Adriana Schiopu.

Dar să grăbim relatarea de la fața locului.

STELIAN VAIDRAG: Acțiunea piesei, și spun piesă în ghilimele, se petrece în Suameria, unde banii se numesc suari și unde se bea shiski. Sînt în stare să dau o mie de suari și un shiski celui care poate să povestească această piesă.

RADU ALBALA Puteti povesti **Așteptindu-l pe Godot**?

STELIAN VAIDRAG: Vin tocmai de la Galați. Am venit de ieri, să văd și un spectacol la Național. Dacă aseară am

avut, la Național, o deziluzie, acum am, aici, una și mai mare.

GEORGE RICUS: Cred că ne aflăm în fața unei utopii, **Suameria** fiind țara miliardarului care se apără de influența ideilor filantropice, umaniste, înființînd „ospiciul“ subteran. Dificultatea genului utopic este cunoscută. Pentru că utopistul este întotdeauna un filozof care, pe măsură ce dorește să creeze o societate pentru om, se îndepărtează tragic de propriul său țel, dintr-un motiv foarte simplu, și anume acela că niciodată vreo utopie nu s-a împlinit. În ce privește piesa lui Vasile Iosif, ea are două planuri: unul realist, care trezește speranțele noastre de spectatori, și unul fantastic, sau aproape, care a dezamăgit. Utopia cultivă idei strălucitoare. Aici se cultivă cenușiul, lipsa surprizei, și, ceea ce este mai trist, plictiseala. Replica de paranoic a miliardarului — „îmi umblă șoarecii prin creieri“ — se reia banal și inexpressiv.

TOMA ȘIPOTEANU Am lucrat într-o unitate de fizică nucleară. Piesa aceasta este o lucrare de mare valoare. Nu este o utopie, ci un fapt actual, de viață. E un pamflet. Ceea ce lipsește piesei este nervul dramatic.

MIHAIL DAVIDOLU : Cunoscam mai multe piese semnate de Vasile Iosif. În cea de față, lipsa nervului dramatic este reală. Personajele nu sînt credibile. Nu așa arată un magnat. A amesteca dramaturgia cu problemele fizicii atomice nu este chiar așa de ușor. Unde nu-i măsura, nu-i artă.

PROF. MARIANA PETRESCU : Am avut tot timpul impresia că asist la lectura unei traduceri dintr-o literatură fără tradiție. Or, noi avem o tradiție în dramaturgie. Într-adevăr, textul lui Vasile Iosif nu are construcție dramatică, nu captivează. Sigur, textul dorește să pledeze pentru pace. Dar această idee majoră nu a fost slujită cu argumente dramatice.

EMILIAN NESTOR : Eu pot să-l felicit pe autor în ceea ce privește intenția, mesajul. Aceste șase „clipe” înseamnă, însă, mai mult decît șase acte de spectacol.

ION MUNTEANU : Un milionar cu mustră de cimpanzeu dorește să facă o lume nouă. Cum a ajuns el milionar, îl privește. Omul ăsta vrea să facă un paradis; dar, cum? Numai prin voluntarism. Or, nu este suficient. În plus, este și nebun îi circulă șoarecii prin creier.

RADU ALBALA : Ora este prea târzie, ca să mai vorbim despre mariajul dintre mesaj și realizare. S-a spus că în text este vorba despre lupta pentru pace. Pentru mine, a fost altceva : un tînăr savant ar fi dorit să creeze o imensă „plapumă”, care să apere pămîntul de cele rele. Nu toți miliardarii sînt răi...

RADU POPESCU : Nici toți cimpanzeii nu sînt miliardari !

RADU ALBALA : Piesa are numeroase slîngăcii. Consider că este o schiță, un punct de plecare.

PAUL EVERAC : Intervin, pentru că sînt implicat prin însăși titulatura Cenaclului dramaturgilor, la care participă și secția de dramaturgie a Asociației scriitorilor. Fără îndoială, cei care au impresia că într-un cenaclu se discută capodopere, îi supraestimează importanța. Aici nu trebuie înlocuite argumentele de fond cu micile impresii m-a dezamăgit, m-a emoționat. Aici, în special, se încearcă ajutarea autorului. Vasile Iosif este autorul unor piese care au stîrnit interes în jurul anilor 1960—1962. El vine acum cu un curaj nou, și trebuie ajutat, fie arătîndu-i-se cum, fie spunîndu-i-se : „nu te mai băga, domnule, în această treabă”. După umila mea părere, de simplu auditor, povestea pe care el a narat-o este povestea unui boss american, care și-a amenajat un paradis, și care primește oferta unui tînăr de a salva pămîntul de amenințarea cataclismului atomic. Și propunerea, și mediul, și facilitatea cu care se acceptă propunerea, toate acestea sînt trăsăturile unei dramaturgii naive. Acest epitet nu trebuie să ne înpăimînte. Din nefericire, Vasile Iosif nu este la fel de naiv. El a fost bine intenționat, a vrut să aducă de toate în piesă... Autorul ar face bine să ajungă din nou cu picioarele pe pămîntul inspirației autohtone. Rîscul clișeului este mai mic, atunci cînd te inspiri dintr-un mediu bine sondat.

Mircea RAREȘ

telex-„teatrul“●telex-„teatrul“●telex-„teatrul“

La o conferință de presă, Teatrul Giulești și-a anunțat următoarele două premiere : Zădărnul de Dan Tărchilă, în regia lui Tudor Mărdăscu, avînd ca interpreți, printre alții, pe Cornel Dumitraș, Olga Bucătaru, Florin Zamfirescu, și Amadeus de Peter Shaffer, în regia lui Dinu Cernescu, interpreții rolurilor principale fiind Radu Beligan (în reprezentație), Răzvan Vasilescu și Mircea Constantinescu. ● Am citit în „Viața Românească” nr. 11/1981 o frumoasă nuvelă, Tița, scrisă de Radu Albala, om de mare erudiție, colaboratorul nostru apro-

piat. ● Cu prilejul aniversării a 130 de ani de la nașterea lui I. L. Caragiale, Teatrul „Bulandra” a reluat șirul reprezentațiilor cu O scrisoare pierdută, în regia lui Liviu Ciulei. ● Apropo de marii dramaturgi clasici : revizuită „Flacăra” din 15 ianuarie 1982 publică o dezbatere realizată de Ilie Purcariu pe tema „Pe ce texte ne creștem copiii ?” Interlocutorii (profesorul Petre Predică, scriitorul Mircea Sintimbreanu, actorul Florian Pittiș, inginerul Ștefan Pandele și elevul Marius Stănescu) deplîng absența clasicilor români de pe scenele tea-

trelor noastre. ● Am așteptat cu interes emisiunea de televiziune din 8 ianuarie 1982, care anunțase o dezbatere asupra problemelor teatrului contemporan. Am urmărit, dezamăgiți, o suită de declarații și confesiuni lipsite de originalitate. Dintre interlocutori : Lucia Nicoară, Zoe Anghel, Romeo Pojan. Realizator : Smaranda Jelescu. ● Teatrul „Ion Creangă” și-a reluat activitatea, în sala complet renovată, cu spectacolul Pinocchio, dramatizare după Collodi, în regia lui Cornel Todea. Teatrul celor mici sărbătorește astfel un secol de existență a îndrăgîtitului personaj. ●

DINU SĂRARU

la
50
de
ani

Cocoșul de Horezu s-a desprins din smaltul lutului vilcean și, în ultimele ceasuri ale bătrânului ghenarie, a zvirlit albă lănci de sunet, cincizeci la număr, pentru confratele nostru Dinu Săraru. Este o mare onoare să devii un reper al permanențelor din ținutul Vilcea, și un prilej de sinceră satisfacție pentru noi, cronicarii de teatru, de a-i aduce aici, în cîteva cuvinte adevărate și calde, urarea curată și totdeauna binevenită: „La mulți ani!”

La mulți ani vrednicului om de teatru Dinu Săraru, publicistului ingenios și romancierului îmbrățișat, de la prima sa carte, de bucuria de a primi Premiul Academiei Române!

La cincizeci de ani, Dinu Săraru uită că posedă, în nobilă valută, o întreagă jumătate de secol, și iată-l, tînăr și puternic și îndrăzneț, intră, ca într-un continent, în cealaltă jumătate. Este energia pe care numai înțelepciunea lupului mitic și strămoșesc (Vilcea înscamnă, în limba celor de demult, țara lupilor) o poate angaja, cu o voință demnă de toate invidiile. A vrut să imprime Teatrului Mic un ritm și o tensiune pe care numai valorile incontestabile le pot mereu improspăta; și a reușit. A vrut să slujească noțiunea de intelectual comunist prin lumina prezenței definitive în prezent; și a reușit. A vrut să fie prozatorul care nu abdică nici de la tronul esteticii, dar nici de la cel al principiilor politice; și a reușit.

Întrebat unde i-a cunoscut și cine sînt țărani din cărțile sale, dacă este sigur că îi cunoaște pînă la suflet, Săraru a răspuns, cu firescul replicii unui Ion Roată, că el însuși este inimă din inima lor. Poate aici stă secretul cel mai adînc al forței cu care omul de cultură Dinu Săraru se adaugă celor care vor să țină în drepturile ei cultura românească. Cel care a muncit la nașterea griului știe că între griu și spiritualitate există o sublimă frățietate. Ca în principiul vaselor comunicanțe, griul naște gînd, și gîndul dă frumusețea și odihna și tălmăcirea acestei unice minuni, lumea. Iar între griu și spiritualitate stă, a stat și va rămîne, ca o cumpănă neostenită, țăranul. Hrănitorul perpetuu prin veacuri.

Să ne mai întrebăm atunci de ce iubește munca Dinu Săraru? De ce colegii lui îi spun, cu admirație, acum, la mulți ani?

Paul TUTUNGIU

Un repertoriu variat, inspirat din actualitate

De vorbă cu prof. IOAN ILIȘIU,
directorul Institutului de cercetări
etnologice și dialectologice

— Acum, la început de an, cînd se fac pregătiri pentru cea de-a IV-a ediție a marelui Festival național „Cîntarea României”, am dori să-l informăm pe cititorii noștri despre ceea ce va tipări, în anul 1982, Institutul pe care îl conduceți...

— Planul editorial al Institutului pe anul 1982 a fost conceput și elaborat ca o continuare a eforturilor pentru crearea unui repertoriu românesc actual, potrivit colectivelor artistice de amatori, care, cum se știe, vin în contact cu un auditoriu extrem de larg, aparținînd tuturor mediilor sociale. La înfăptuirea acestui program cultural, menit să asigure dezvoltarea artei interpretative de masă, participă forțele creatoare cele mai reprezentative ale genului, dramaturgi profesioniști, precum și neprofesioniști, afirmați în edițiile Festivalului național „Cîntarea României”. Urmărind, deopotrivă, varietatea repertorială și diversificarea spectacolelor, vom tipări și difuza, în tiraje de mase, 25 de piese noi într-un act, destinate formațiilor artistice de la orașe și sate.

Cităm cîteva lucrări semnificative prin problematică: *Serpentina* de Paul Everac, *Denunțul* de I.D. Șerban, *Sacul fără fund* de Christian Maurer, *Candidul* de Radu F. Alexandru, care sabirizează racile sociale ca inerția, carierismul, individualismul, pledînd pentru statornicirea noilor relații umane, în concordanță cu normele eticii și echității socialiste. Satul contemporan, cu viața și frământările lui, constituie sursa de inspirație a mai multor piese, printre care *Cîntarea nu se vinde pe nimic* de Ion Băieșu, *Zilele săptămînii* de Constantin Duică. Tot mai bine acasă de Fülöp Miklós, *Brazi înalți* de Wolfgang Ernst. Inițiativele și manifestările românești consacrate luiotei pentru pace au sugerat interesante

subiecte pentru lucrările *Cocorii sufletului nostru* de Tudor Popescu, *Colinde pentru pace* de Gheorghe Vlad, *Casa noastră* de Hans Schuller. Universul de preocupări ale tinerei generații este prospectat în piesele *Eousonul* de Virgil Stoenescu, *Mlădițe tinere* de Octavian Sava, *Aventurile unei zile* de Victor Munteanu, *Caletul de matematică* de Ana Ioniță. Mentalitățile învechite, prejudecățile și misticismul sînt combătute în *Trei frați și un proroc* de Dan Văiteanu, și în *Groapa cu lei și maimuțe* de Mihai Georgescu.

;

— Pe aceeași linie de preocupări, ce-și propun să tipărească centrele județene de îndrumare a creației și mișcării artistice de masă?

— Cum este și firesc, Institutul, împreună cu centrele de îndrumare a creației și mișcării artistice de masă, acordă o atenție specială încurajării și stimulării, în Festivalul național „Cîntarea României”, a unei tendințe noi, în plină afirmare. Este vorba de instituirea, pe plan local, a unor forme de stimulare a creației literare; din ce în ce mai mult, mișcarea teatrală de amatori se îmbogățește cu piese scrise de membri ai cercurilor și cenadlurilor de amatori; acestea aduc spectacolelor o notă de autenticitate și prospețime extrem de prețioasă pentru stabilirea relației cu spectatorii.

În afara numeroaselor lucrări care se vor publica de către centrele județene, Institutul nostru și-a propus să editeze o culegere de 13 piese aparținînd unor autori laureați ai ultimei ediții a Festivalului național „Cîntarea României”. Printre aceștia se află Corneliu Marcu și Mircea Enescu (Argeș), Șerban Codrin (Ialomița), Mihai Totolan (Constanța), Mihai Freamăt (Bacău), Constantin Brăes-

cu (Buzău), Pavel Grec (Arad), Iosif Costinaș și Claudiu Iordache (Timiș), Constantin Soței (Gorj), Gyöngyösi Gábor (Satu Mare), Ion Cîrnu (Suceava), Stanca Ponta (Bihor). De altfel, formațiile teatrale joacă anual aproximativ 50 de piese aparținând autorilor neprofesioniști. Preocuparea pentru descoperirea și stimularea acestor talente va fi continuată și amplificată pe viitor, astfel încît cele mai valoroase dintre scrierile lor să-și găsească locul în repertoriu, alături de lucrările dramaturgilor profesioniști.

— Cum apreciați semnificația acestor tipărituri ?

— Inspirate din problematica majoră a actualității construcției socialiste româ-

nești, din istoria patriei, din tradițiile noastre progresiste, scrise în modalități stilistice variate, lucrările respective tind să ofere artiștilor amatori posibilitatea de a formula propuneri de spectacol capabile să răspundă unor cerințe cultural-educative diferențiate. Avem în vedere dezvoltarea în mișcarea artistică de mase a mai multor genuri de spectacole de evocare istorică, aniversare, închinată momentelor importante din viața politică, economică, socială și culturală a țării, precum și dezbaterii numeroaselor aspecte ale muncii și existenței diverselor categorii ale populației, toate puse într-o relație mai echitabilă cu exigențele de ordin estetic, mereu în creștere, ale maselor.

Stan VLAD

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

Vlaicu-Vodă, 80

Mai mult atrași de renumele monden al autorului, publicul de teatru al Capitalei și cronicarii ostenesc, prin gerul lui februarie 1902, la premiera încă unei drame istorice. La cumpăna dintre veacuri, însăilări patriotarde în nota romantismului desuet sufocau prima scenă a țării, adîncind criza de repertoriu. Alecsandri murise; Caragiale și Hasdeu nu mai scriau teatru.

Împătimitii teatrului au avut însă revelația capodoperei. De la *Despot-Vodă*, în drama istorică nu mai răsunase pe scena Teatrului Național „limba veche și-nțeleaptă”. Eternul adversar al scriitorului în materie de reforme scenice, Pompiliu Eliade, exclamă „Davila a salvat patriotismul în teatru, pentru că a știut să semene piesa cu înalte considerații sociale și filosofice”. Davila însuși va explica, modest, împrejurările care au inspirat actul său creator: „Am căutat în cronici și în documente materialul de eroi și de fapte de care aveam nevoie pentru o piesă, și l-am găsit în epoca lui Alexandru Voevod, învingătorul lui Carol Robert...”

Contemporanii au intuit valoarea piesei, în contextul dramaturgiei vremii. Emil D. Fagure, cronicarul *Adeverului*, scria, entuziasmat, după premieră: „Ea (piesa) nu e un panegiric al acestui domn al Munteniei, nici nu se abuzează în ea de scenă pentru a se aprinde rachete patriotice de o sinceritate dubioasă. Faptul acesta dă o adevărată însemnătate din punct de vedere național acestei lucrări de literatură dramatică”.

Drama, „montată cu multă îngrijire, cu decoruri și costume noi” (George Răneti, în *Universul*), numără în distribuție pe C. Nottara (Vlaicu), Agatha Birescu (Doamna Clara) și pe viitorul mare interpret al lui Vlaicu, Aristide Demetriade, în rolul nestăpînitului Mircea. Apărea, în episodul rol al solului sirbesc, un timid și necunoscut actor, Tony Bulandra.

V. Eftimiu mărturisește că Davila îl muștra amical pe cîțiva tineri dramaturgi din acei ani, că scriu teatru istoric fără „tehnică”; el, Davila, își scrisese capodopera cu teatrul lui Victor Hugo alături, considerat model al genului pentru simetria situațiilor dramatice.

Cît a trăit, și-a cizelat fără odihnă piesa: campania din 1913, care-i contesta paternitatea operei, a căzut în ridicol, probele adversarilor nu s-au produs niciodată (revista *Flacăra*, seria I).

O ediție critică a dramei ne-ar aduce mărturia uneia dintre cele mai încordate munci, din scrisul nostru dramatic, pentru atingerea perfecțiunii poetice; variantele vădesc un travaliu creator comparabil doar cu al lui Eminescu.

Ionuț NICULESCU

Premieră absolută la Teatrul muncitoresc „Marcel Anghelescu“

La începutul anului 1982, am fost invitați la o premieră absolută la Teatrul muncitoresc „Marcel Anghelescu” al Combinatului „Casel Scintei”, patronat de Teatrul Național din București. Victor Moldovan — actor, regizor și îndrumător, de o energie inepuizabilă, atunci când e vorba de mișcarea artistică a amatorilor (lucrează de aproape un deceniu cu actorii amatori tipografi), a pornit la o întreprindere curajoasă, punind în scenă piesa unui debutant în dramaturgie — Aristide Butunoiu.

Eforturile regizorului profesionist și ale tinerilor actori amatori au fost deosebite, dar, spre satisfacția tuturor, încununată de succes. **O aventură pe buzunarul vieții** reprezintă un debut promițător. Comedia este inspirată din fapte reale, care se mai petrec — din păcate — în zilele noastre. O mamă dintr-un oraș de provincie, mahalagioaică dornică de parvenire, vrea cu orice preț să-și mărite tinăra și frumoasa fată cu un „fabricant” italian. Această coană Chiriță a zilelor noastre nu-și mai încipe în piele de bucurie la gândul că se va duce în străinătăți, și va face să crape de ne-caz mahalaua Botșenilor. Dar, după vizita la pricopsitul ginere, se trezește la realitate și se întoarce acasă pleostită: „fabrica” era un amărât de atelier de făcut dopuri, în care „patronul” munea cot la cot cu încă doi înși, și o pusese serios la muncă și pe tinăra lui soție. „Coana” își ia fata și se întoarce acasă, dar nu renunță la visul ei, ci pornește în căutarea altui soț, din altă țară. La un moment dat, fata se răzvrătește împotriva planurilor maică-si; ce va face, însă, nu prea reiese cu claritate din piesă. Autorul acestei savuroase farse nu și-a dus ideea până la capăt.

Cu o grijă deosebită față de text, Victor Moldovan a lucrat cu migală fiecare scenă, fiecare situație, realizând un spectacol plin de vervă, care, cu siguranță, va avea succes. El și-a ales distribuția potrivit unui principiu adecvat în munca cu amatorii: fiecare să joace acel rol care i se potrivește tipologic. Astfel, tinăra legătoare de cărți Doina Badiu a realizat cu multă autenticitate un tip comic, în rolul soacrei.

De fapt, toată echipa a fost la înălțime: și tehnicianul Alexandru Ștefănescu, în rolul bunicului, și montatoarea de

**Tehnicianul Alexandru Ștefănescu,
în rolul Bunicului...**



...și legătorea de cărți Doina Badiu, în rolul Soacrei

la ofset, Olivia Buga, și statisticiana Elena Hutart, în rolurile sursurilor Titinei Turtoi, și legătorea de cărți Antina Mateescu, în rolul fetei de măritat, precum și legătorea de cărți Anca Jalea, în rolul studentei.

Pe bună dreptate, la sfârșitul spectacolului, Radu Beligan, adresându-se acestor entuziaști actori amatori, spunea: „Ați jucat cu atâta adevăr și atâta vervă, încît nu am avut nici o clipă sentimentul că sînt la un spectacol de amatori. Vă felicit din toată inima”.

Să nu-i uităm nici pe ceilalți care au contribuit, cu aceeași pasiune, la realizarea spectacolului, fie că sînt profesioniști sau amatori: Diana Ioan — decoruri și costume, Jean Adamski — ilustrația muzicală, Gaby Crețu — sonorizare, Vasile Pană — regia tehnică. La un spectacol al amatorilor, fiecare face de toate, iar meritul este, deopotrivă, al tuturor.

Stan VLAD



CRONICA DRAMATICA

Cine pășește mai des în sălile de teatru, în serile obișnuite de spectacole, nu numai la premiere, poate constata, cu satisfacție, că sălile sînt pline. La toate teatrele. La mai toate spectacolele. Există un interes mereu sporit pentru teatru, interes care se traduce prin afluența spectatorilor; există, de asemenea și o certă maturitate a publicului, substanțial diferit de cel pe care îl întâlneam la teatru cu mulți ani în urmă. -

Spectatorii au evoluat. Exigențele lor sînt altele, mai mari. Ei vin la teatru, dar nu primesc, în același fel, orice spectacol. Ei își manifestă deschis adeziunea fierbinte la o reprezentație de bună calitate, așa cum își arată fără menajamente indiferența, chiar nemulțumirea, la spectacolele mediocre.

Această realitate, lesne de verificat, ar trebui să pună serios pe gînduri pe toți oamenii de teatru. Ei au format, cu eforturi imense, de durată, un public nou, de bună calitate, exigent, iubitor de frumos. Dar uită că nimic nu se pierde, mai ușor decît publicul. Un eșec al unui teatru nu-i, neapărat, o catastrofă. Inteligent, publicul înțelege acest lucru, și nu va renunța la obișnuința de a merge la spectacole. Dar un șir de realizări minore, de opțiuni repertoriale neinteresante, de montări scenice fără relief, destramă cu siguranță încrederea publicului, îl îndepărtează de teatru, îl face să-și caute în alte direcții nevoia de cultură, de frumos. Iată motivul pentru care, în paginile acestei rubrici, căutăm stăruitor să punem în evidență calitatea și să descurajăm mediocritatea. Nu ne putem îngădui nici o clipă, și sub nici o explicație, să promovăm nonvaloarea, și nici să privim cu îngăduință eșecurile.

În ultimele numere ale revistei noastre, criticii care semnează paginile acestei rubrici nu au avut prilejul să semnaleze prea multe spectacole de foarte înaltă cotă valorică. În ultimele numere ale revistei noastre, consemnam fenomenul dereglării ritmului de prezentare a premierelor, și pe acela al devitalizării spectacolelor. Iată că nici în paginile care urmează, nu ne putem îngădui bucuria de a releva vreun eveniment teatral deosebit. Puține premiere, puține spectacole valoroase, puține realizări regizorale și actricești, pe măsura talentelor de care teatrul dispune. Trebuie să vedem care sînt cauzele acestei stări de lucruri. Trebuie să încercăm să înțelegem, cu toată obiectivitatea, și cu maximum de înțelepciune, de ce momentul schimbării în bine întîrzie.

PREMIERE ABSOLUTE

TEATRUL NAȚIONAL DIN
BUCUREȘTI

CHEILE ORAȘULUI BREDĂ

de Ștefan Berceanu

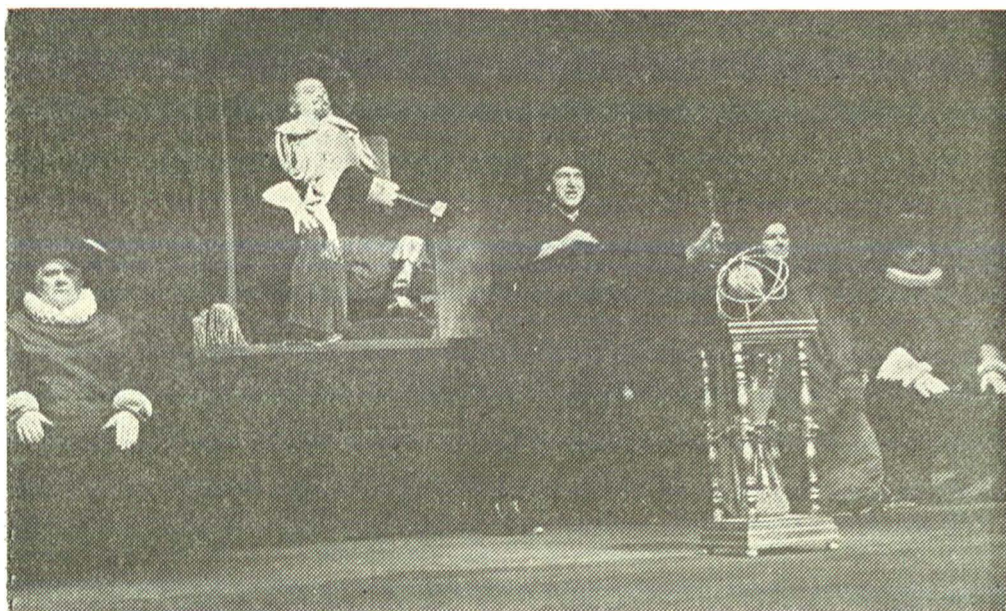
Cunoscut hematolog, Ștefan Berceanu și-a înscris numele, de curind, și în domeniul publicisticii literare, practicînd, cu predilecție, eseul pe teme liber alese din vasta sferă a culturii și artelor. Și mai de curind, ni se înfățișează, pe scena Teatrului Național, ca dramaturg, semnînd o piesă-meditație pe tema majoră a destinului omului, inspirată din aceeași iubire pentru cultură. Este firesc ca oamenii cultivați să încerce și această mai aridă și dificilă formă a artei cuvîntului, din dorința de a-și deprinde spiritul cu surprizele și capcanele pe care le oferă dialogul.

Data premierii : 30 decembrie 1981.

Regia : SANDA MANU. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU.

Distribuția : GHEORGHE COZORICI (Don Antonio) ; COSTEL CONSTANTIN (Velasquez) ; IULIAN NECȘULESCU (Don Olivarez) ; ALEXANDRU GEORGESCU (Măscăriciul) ; EMIL LIPTAC (Marele Inchizitor) ; GEORGE MOTOI (Temnicerul) ; TRAIAN STĂNESCU (Generalul Spinola) ; CEZARA DAFINESCU (Modelul) ; CATIȚA ISPAS-BERCEANU (Femeia) ; MAGDALENA CERNAT (Fata) ; ION HENTER (Mareșalul curții regale) ; N. GR. BĂLANESCU (Hanglul, Șeful poliției) ; ALEXANDRU HASNAȘ (Călăgăru, Sfetnicul regal) ; ALFRED DEMETRIU (Bătrînul sărac, Trezorerul) ; GRIGORE NAGACEVSCHI (Bărbatul sărman, Episcopul) ; MATEI GHEORGHIU (Don Rodrigo) ; GABRIEL DĂNCIULESCU (Don Hernando) ; EMIL MUREȘAN (Căpitanul) ; RADUCU ITCUȘ (Tinărul invalid, Pareja) ; BOGDAN MUȘATESCU (Poetul, Pictorul Sfetnicul) ; EUGEN CRISTEA (Studentul, Pictorul, Sfetnicul).

...Scene de cerimonial de curte, rezolvate plastic printr-o simetrie uscată...



Desfășindu-se dintr-un nucleu de meditație pe seama celebrei picturi a lui Velasquez, „Cheile orașului Breda”, de la care împrumută și titlul, piesa se vrea un teatru „seminar”, pe tema divorțului moral dintre guvernați și guvernanți, dintre cei ce dețin și exercită puterea, și cei ce o suferă. Lumea întreagă e împărțită de autor, în mod maniheist, în câlăi și victime. În consens cu morala tabloului lui Velasquez, autorul preconizează, la rîndu-i, o posibilă împăcare între cei puternici și cei slabi, prin stabilirea unei relații de condescendență reciprocă.

Piesa se prezintă cu destule carențe. Un prea subțire strat factologic și un conflict neclarificat sprijină o frazeologie arborescentă, în care ideile despre dreptatea socială, despre adevărul vieții și cel al artei se amestecă și se reiau în forme varii.

Protagonistii sînt gîndiți, de către autor, abstract, ca niște vectori purtători de idei. Velasquez simbolizează înălțarea insului deasupra convulsiilor istoriei, prin harul artei. Un anume Don Antonio reprezintă pe reformatorul care, substituindu-se purtătorului sigiliului regal, încearcă să stabilească, fără vărsare de sînge, relații de echitate socială. Don Olivarez este tiranul care vrea să smulgă aprobarea formală a mulțimii. Măscăriciul este un fel de raisonneur, dar care ne asigură, prea des din păcate, că, într-o lume tiranizată, numai nebunii pot rosti, nepedepsiți, adevăruri despre om. Temnicerul se gîndește pe sine ca stilp al orînduirii sociale etc.

Cu toții încearcă să se autodefinească, cu ostentație, în scene refractare construcției. Dealtfel, întreaga piesă suferă de discursivitate, uneori împinsă pînă la verbiaj; ea se susține doar prin patosul autorului pentru ideile de dreptate și de adevăr.

Regizoarea Sanda Manu a creat un spectacol conformist în raport cu textul. S-ar fi convenit să pună o surdină tonalității ostentative; nu a făcut-o. Dimpotrivă, a accentuat-o, într-o manieră expresionistă, pînă la grotesc. Contrastul dintre personaje și dintre cele două lumi este accentuat, trădînd o gîndire cam prea simplistă. Sînt tablouri de ceremonial de curte, rezolvate plastic printr-o simetrie uscată. Scenele sînt statice, și am încercat un sentiment penibil observînd cum între actori nu se stabilește nici un fel de relație de solitudine — unul perorînd cu fals patetism, celălalt așteptînd nepăsător terminarea discursului. În principalele personaje, Gheorghe Cozorici

(Don Antonio), Costel Constantin (Velasquez), Iulian Necșulescu (Don Olivarez), George Motoi (Temnicerul) au avut toată libertatea să-și compună rolurile. Drept care, au fost corecți, pe cit le-au îngăduit personajele atît de schematic construite. Cu atît mai puțin putem vorbi despre ceilalți actori; în schimb, remarcăm, în sens negativ, firește, monotonia și impresia obositoare ce se degajă din jocul excesiv strident al lui Alexandru Georgescu, în rolul Măscăriciului.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA

UN OS PENTRU UN CÎINE MORT

de Alexandru Sever

Data premierei: 29 decembrie 1981.

Regia și decorul: VICTOR TUDOR POPA. Costumele: T. TH. CIUPE.

Distribuția: GHEORGHE M. NUTESCU (Nilă Loghin); SILVIA GHELAN (Saveta Colceriu); CONSTANTIN ADAMOVIĆ (Filip Colceriu); CATRINEL DUMITRESCU (Catinca Colceriu); VICTOR NICOLAE (Dan Colceriu); STELA CICULESCU (Ududoala).

Cea mai recentă piesă a lui Alexandru Sever, intitulată sentențios **Un os pentru un cîine mort**, ezită între o situație dramatică tradițională, mai exact arhetipală (ocnașul care vrea să se integreze într-o ordine socială), și intenția adaptării acestei situații dramatice la o tipologie contemporană. Nilă Loghin, personajul nu numai principal, ci, am putea spune, **integral** al piesei, este și nu este un Jean Valjean, este și nu este un erou de film cu gangsteri, este însă, în mod sigur, un portret romantic de maestru al „loviturilor”, hîrșit în rețea, dacă nu chiar geniu al răului, care încearcă să recupereze un

destin iecuperabil. Tentativa lui Nilă Loghin de a relua legăturile cu familia, pe care o abandonase, eşuează. Alexandru Sever pune în eşecul lui Nilă Loghin şi motivul clasic al *fatumului tragic* — altfel de ce ar refuza enoul şansa unei resurecţii morale, pe care i-o oferă cu căldură fiica sa, preferînd să se predea autorităţilor? Este gestul sublim al unui deklasat care înţelege că prezenţa lui închide drumul în viaţă al copiilor săi, sau o resemnare faţă de propria sa condiţie? Este, în orice caz, în decizia finală a lui Nilă Loghin de a se autodizolva în întunericul detenţiei, o *tragedie a lucidităţii*, foarte în spiritul finalurilor lui Alexandru Sever. Să ne amintim de *Godieu* sau de *Elsa din Ingerul bătrîn*, de sfîrşitul lui Miron din *Descăpătînarea* sau de Ion din *Leordenii*, care, din motive felurite, refuză supravieţuirea. Înţoarcerea lui Nilă Loghin în detenţie, echivalentă cu dispariţia, cu moartea, este — în spiritul pieselor mai sus citate, între care *Un os pentru un cîine mort* se înscrie cu mai puţină strălucire — un act tragic de asumare a propriului destin, a propriei condiţii. Este oare sugestia unei fatalităţi, în eşecul lui Nilă Loghin, sau este vorba de aplicarea unei reţete clasice a tragicului? Oricum, piesa pe care Naţionalul clujean o prezintă în premieră absolută ne satisface mai puţin decît alte piese ale lui Alexandru Sever, din cauza intenţiilor livresti nedefinitivate, mai exact din cauza tentativei nereuşite aici de a constitui o mitologie tragică în actualitate. Foarte conştient în programul său literar, ce vizează constituirea unei tragedii contemporane, Alexandru Sever — renunţînd la montajul istoric-mitologic sau metaforic al construcţiilor sale dramatice, şi preferînd stilul realist şi cadnul contemporan — alunecă imperceptibil din zona tragediei, în aceea a piesei etice. *Un os pentru un cîine mort* rămîne, în cele din urmă, piesa unui portret. Nilă Loghin este, într-adevăr, un portret consistent, realizat în contraste puternice şi reliefuri clasicizante. Aenul vetust ce pluteşte peste întreaga lucrare provine din subiectul melodramatic, din această încercare de a atribui în chip livresc sensuri arhetipale unei părţi a lumii actuale, reprezentată de un mediu uman periferic.

În opţiunea sa pentru piesa lui Alexandru Sever, regizorul Victor Tudor Popa a avut în primul rînd avantajul unei distribuţii alese, din care n-au lipsit Gheorghe M. Nuşescu (actor făcut parcă anume pentru rolul lui Nilă Loghin) şi Silvia Ghelan (Saveta) — intransigentă, necruţătoare cu propriile nostalgii, hotă-



Gheorghe Nuşescu şi Silvia Ghelan

rîtă să-şi apere liniştea atît de greu plătită a familiei. Gheorghe M. Nuşescu, masiv, devastat de destinul lui implacabil, un „urias cu suflet de copil”, realizează exact ce propune textul, un portret în contururi puternice, cu mijloace actoriceşti retorice, tradiţionaliste, dar de bună calitate. Remarcabil în echilibrul cu care îşi compune un personaj ingrat pozitiv, aproape angelic, este Constantin Adamovici, în rolul celui de-al doilea soţ al Savetei (Filip Colceriu). Adamovici se situează cu discreţie şi echilibru în antinomia etică pe care o sugerează Alexandru Sever. Dacă Nilă Loghin este, în spiritul acestei antinomii, diabolic, Filip este un „sfînt”, dacă Nilă Loghin este un Dmitri Karamazov îmbătrînit, Filip Colceriu este un Alioşa. Găsim un merit al spectacolului în accentul pus pe această relaţie, care ţine de un nivel original al semnificaţiilor piesei. Catrinel Dumitrescu (Fiica) şi Victor Nicolae (Fiul) — fără a fi din cale afară de ataşaţi rolurilor încredinţate — au apariţii corecte, dar nu memorabile, iar Stela Ciculescu (Ududoaia) joacă exterior vulgaritatea consistentă a personajului.

Mircea GHIŢULESCU

CASA NEBUNULUI

de Tudor Popescu

Tudor Popescu e un moralist nedisimulat. Un moralist care nu se exprimă, însă, în maxime și sentințe, preferând jocul scinteietor al imaginilor scenice. La lumina reflectoarelor, el analizează, necruțător și lucid (câtă luciditate — ca să-l parafrazăm, la rindul nostru, pe Camil Petrescu — atita comedie), vicii și tare cu care nu se poate împăca. Piese sale alcătuiesc o mică „comedie umană” a anilor noștri, dând la iveală o galerie de tipuri, care se îmbogățește cu fiecare nouă piesă.

Piesa *Casa nebunului** este un scurt intermezzo liric, în creația satirică a lui Tudor Popescu, o piesă de respirație scurtă, un mic poem al cărui text se cere, parcă, acompaniat la chitară. Piesa, chiar dacă nu precede, în ordinea scrierii, celelalte texte dramatice ale autorului, pare a fi gândită cu mult înaintea lor. Așa s-ar putea explica o anume prospețime,

* „Teatrul”, nr. 3/1981.

Spectacolul luminează deopotrivă latura poetică și cea moralizatoare...



unda de preez adolescență care o străbate. E un apel, un apel scurt ca un tipăt, către puritatea pierdută a copilăriei, o meditație nostalgică despre speranța care moare, ca o floare ce-și pierde dureros petalele, în clipa în care apar minciuna, meschinăria, ura, frica, prostia.

Tudor, enoul piesei, un personaj ușor livresc, contradictoriu, greu de definit, convențional, naiv și paradoxal totodată, fabulează fără să obosească și dă lecții de cinste și virtute. Bîntuit de Ideea morții, Tudor — fostul actor — își joacă ultimul rol. Nu pe o scenă, ci în viață. În final, luminile din jur se aprind, pe măsură ce inima sa se stinge, ca flacăra unei luminări, pe masa unui poet. Moare aplaudat de cei pe care i-a cucerit nu atît cu arta sa, ci cu sufletul său mare, frumos. Pentru el, teatrul și viața au fost unul și același lucru. Lumea lui, deci scena („întreaga lume-i doar o scenă”), pe care a oficiat în ultimii ani ai vieții, a fost o lume aparte, bizară, pe neînțelesul celor din jur. El locuiește în „Casa nebunului”, într-o izolare aproape totală. Biografia lui, care ne poate face să ne pierdem în ipoteze, e o hartă cu foarte multe pete albe. Nu știm aproape nimic sigur despre el. De unde vine, cine a fost și cine este cu adevărat, ce decepții, ce loviturile ale soartei l-au făcut să se retragă, să ducă această viață de ermit, sînt tot atîtea semne de întrebare la care nu putem răspunde. Nu mizantropia l-a făcut să fugă de lume, ci mai degrabă lumea l-a ostracizat, l-a izolat. Peoțluindu-l cu stigmatul nebunului, oamenii l-au ocolit, l-au uitat.

Zidul imaginar care-i înconjoară castelul cu punțile ridicate, undeva în vecinătatea mării, este escaladat de doi timeri,

Data premierei : 14 ianuarie 1982.
Regia : CRISTIAN NACU. Scenografia : MIRCEA TOFAN.

Distribuția : ȘTEFAN TIVODARU (Tudor) ; ADI CARAULEANU (Octav) ; MARCEL ANGHEL (Gelu) ; LILI POPA-ALEXIU (Rina) ; AUREL IONESCU (Vistrian) ; Cîntăreața : GABRIELA DIMA.

abia ieșiți din copilărie, care au apucat pe căi greșite. Aceștia, atrași de mirajul unei statuete de fildeş, intră ca într-o cursă de șoareci în Casa nebulului, și asistăm la zbaterea lor comică de a scăpa de acolo, în timp ce vâlurile de mister cad unul câte unul. (Pînă una-alta, după ce au jucat pe „dumii” la început, copiii gesturi și atitudinilor de gangsteri, tinerii mor de frică, iar unul dintre ei chiar leșină.)

Statueta de fildeş cu ochii de briliante, care mijlocește comunicarea cu visul, este metafora aspirației spre puritate și poezie. Incapabil, la început, să vizeze („o pasăre împușcată în aripă”), Octav, unul dintre cei doi tineri veniți să fure statueta, este un deusolot, cu gustul amar al frustrării și al eșecului, care vrea să-și ia revanșa împotriva celor care l-au umilit. Contaminat de „nebulia” lui Tudor și mai ales a Rinei, nepoata acestuia, Octav devine înțelept, se maturizează sub ochii noștri, se eliberează de copilărie, ca fluturile din crisalidă.

Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad este cunoscut pentru interesul constant pe care îl acordă dramaturgiei originale. Reprezentarea, în premieră pe țară, a piesei lui Tudor Popescu atestă aceeași nede-zimțită preocupare, devenită tradiție.

Regizorul Cristian Nacu, unul dintre cei mai fideli slujitori ai scenei birlădene, este animatorul și păstrătorul acestei tradiții. Multe dintre spectacolele cu piese românești reprezentate aici poartă semnă-

tura sa. În spectacolul cu **Casa nebulului**, Cristian Nacu a descifrat cu justețe, într-o cheie proprie, intențiile autorului, luminînd deopotrivă latura poetică, precum și pe cea moralizatoare a piesei, armonizînd sonoritățile grave cu cele ușoare. Mansarda în care se petrece acțiunea se transformă într-o adevărată peșteră a miracolelor, populată de o grămadă de statui, fără capete și miini. Acest decor, care anunță un scenograf interesant (spectacol de debut, Mircea Tofan), realizează un univers enigmatic, straniu, în care surprizele scenografice dorite de autor se succed firesc. Pe de altă parte, lumina și, deci, culoarea sînt aproape excluse. Cenușul devine predominant, umbrele și penumbrele dau o senzație de apăsare, momentele lirice se înfiripă greu, cadmul de vis este sugrumat. Spectacolul are, de aceea, pînă la un anumit punct, o desfășurare greoaie.

Ștefan Tivodaru, interpretul lui Tudor, o prezintă scenică notabilă, înscrisie evoluția personajului pe linia unui joc, în general, subtil, spiritual. Ușor retoric, uneori, conferă eroului său o neadevărată aură de erou de tragedie antică. În rolurile celor doi tineri, Octav și Gelu, Adi Carauleanu și Marcel Anghel joacă simplu, cu emoție, realizînd momente de bună comedie, dar se mișcă destul de stîngaci în semiobscuritatea care invadează scena și nu se diferențiază mult unul de celălalt. Lili Popa Alexiu, în rolul Rinei, nepoata eroului, evoluează dezinvolt, cu grație de balerină, redînd amestecul de candoare și gesturi îndrăznețe, de cochetărie și stîngăcie feciorenică, cîteodată cu unele poze de împrumut. O apariție, într-un deghizament „cum scrie la carte”, ca într-un film cu pirai, Aurel Ionescu (Vistrian).

Un grup asemănător cu o pictură de gen semnată de Velasquez, deloc potrivit pentru piesă, o însoțește pe Zina copilăriei — interpretată de Gabriela Dima, căreia i-am apreciat sinceritatea și discreția.

Ilie RUSU

telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

Teatrul „Maria Filotti” din Brîla a prezentat în premieră piesa Mîngîierea de Theodor Mănescu, în regia lui Constantin Codrescu. Tot la Brîla urmează să înceapă repetițiile cu Moromeții, dramaturgie după romanul lui Marin Preda de Liviu Dorneanu, în regia lui Vic-

tor Ioan Frunză. ● Numărul 1/ianuarie 1982 al revistei „Tribuna” este consacrat aproape în întregime celui de-al VIII-lea Congres internațional al criticilor de teatru. Sînt publicate extrase din raportul de activitate prezentat de André Camp, secretar general al A.I.C.T., și alte

texte, mai mult sau mai puțin interesante. Din același număr al revistei aflăm că Ion Cocora a fost ales comisar al Asociației. Felicitări, Cocora ! Spune-ne și nouă, Cocora, „comisar” înseamnă membru într-o comisie, sau ce ? ●

TEATRUL NAȚIONAL DIN
BUCUREȘTI

IFIGENIA

de Mircea Eliade

Data premierei: 13 ianuarie 1982.

Regia: ION COJAR. Scenografia: MIHAI TOFAN.

Distribuția: MIRCEA ALBULESCU (Agamemnon); ION MARI NESCU (Menelau); DAMIAN CRIȘMARU (Ulise); CONSTANTIN DINULESCU (Chalkas); VICTOR MOLDOVAN (Kliss); ADRIAN PINTEA (Achille); COSTACHE DIAMANDI (Un șef); LIVIU CĂCIUN (Patrocle); MARIN NEGREA (Căpitanul); IGOR BARDU (Luptătorul din Phokida); ALEXANDRU HASNAȘ (Comandantul); OVIDIU MOLDOVAN (Luptătorul din Beoția); ANATOL SPÎNU (Luptătorul sărac); GABRIEL OSECIUC (Luptătorul tânăr); DAN IVĂNESCU (Luptătorul din Argos); CĂTĂLIN CIORNEI (Alt luptător tânăr); ADRIAN DRĂGUȘIN (Solul); ION CÎMPEANU (Sclavul); BOGDAN STANOEVICI (Ucenicul); VALERIA GAGEALOV (Clitemnestra); TANIA FILIP (Ifigenia); SILVIA NĂSTASE (Chrysis).

Mare, împăratească sărbătoare a sufletului e, întotdeauna, întâlnirea cu ilustrele chipuri de femei ale literaturii — a căror dăltuire pare a rămâne, de-a pururi, proba de foc a talentului unui scriitor. În această galerie, putînd începe de la Ruth sau Antigona, continuînd cu Chimène și cu Anna Karenina, pînă la Vitoria Lipan, ca să nu ne oprim decît la cîteva dintre ele, Ifigenia e, poate, în numeroasele ipostaze ce pe atîția creatori — de la Euripide și Racine pînă la Mircea Eliade și Hauptmann, de la Gluck la Cherubini și pînă la Pascal Bentoiu, ca să nu ne oprim, decît, iarăși, la cîteva dintre ei — i-au ispitit, cea mai seducătoare. Destinu-i tragic și nobila-i atitudine în fața

mortii, cu atît mai eroică, cu cît, lipsită de orice ostentație, e, dimpotrivă, încrustată în montura celei mai gingașe feminități, a fermecat nenumărate generații de spectatori; și nu întîmplător, ci pentru a da satisfacție unor sentimente de profundă simpatie, atît Euripide, cît și, pe urmă, Racine, au simțit nevoia unui final fericit în marea grecească divinitate renunță, în ultima clipă, la crunta-i poruncă și, precum pe Isaac, deși Agamemnon n-a dovedit deloc aspra hotărîre a lui Avraam, o cruță pe inocenta victimă, substituindu-i o vietate necuvîntătoare; la clasicul francez, salvarea fiicei Atrizilor se întemeiază pe o arguție juridică: cîntea de a fi imolată i se transferă sclavei Ifigeniei, căreia i se descoperă, tot în ultimele clipe, obîrșia regească, pretinsă victimei, de către zeiță. În viziunea eliadescă, ideea de jertfă e dusă, fără nici o concesie, pînă la capăt: în definitiv, nici Maria lui Manole, și nici ciobanul Mioriței, n-au cunoscut de la nimeni cruțare. În schimb, tilcurile acestei jertfe sînt substanțial sporite, și, odată cu ele, sporește și complexitatea conflictului dramatic al prototipului euripideic — e drept că zadarnic vom căuta, în mai toate tragediile acelei vremi (emanații, ca și filosofia, mai degrabă ale spiritului poetic al etosului elen), conflicte dramatice, răsturnări de situații, tehnici aparținînd unui spirit mai modern, nemulțumit cu contemplarea exclusivă a unor deveniri.

Chemată pentru nuntă, Ifigenia află, așadar, că nu altarul nunții, ci acela al jertfei, o așteaptă. Cele două replici ale fecioarei, prima în care se roagă de cruțare, încheiată cu aproape incredibile versuri „Numai un îns cu mintea stricată vrea să moară. / Mai bine-un trai amarnic, decît o moarte mîndră!” (trad. Alexandru Miran, Univers, 1975), și cea de-a doua, în care exprimă o etică eroică, de fătură contrarie, nu sînt, la Euripide, despărțite de nici o motivație psihologică, iar singura „lovitură de teatru” e finalul, operă a sus-pomenitului „deus ex machina”. La Eliade, Ifigenia, la sosirea ei în Aulis, e îndrăgostită de Achille, care, „zburător cu negre plete”, i se înfățișase și în vis. „Mamă, să nu mă lași singură! Să nu mă lași”, șoptește ea, înfrigurată, am zice deocamdată, de acea dulce teamă care o înecăra pe orice fecioară înaintea nunții, dar replica se continuă cu uluitoarele cuvinte: „Mi-e frică singură, în întunec, sub pămînt... Mi-e frică pe tărîmul celălalt, de oamenii morți”, expresie, poate, a cine știe cărei premonițiuni, de nu a unei mioritice aso-

cieri a conceptului de moarte cu cel de nuntă. Și, cu asta, șovăiala în fața sacrificiului se încheie, dar nu fără o temeinică determinare causală. Ea află, de la însoțitoarea ei, că un oracol i-a prezis lui Achile alternativa: fericire conjugală, rodnică paternitate și îndelungate bătrâneți, sau un prematur sfârșit, după o viață de erou; în urma acestui oracol, hotărârea ei se cristalizează, se pietrifică, dobândește tărie de granit. Va merge voioasă pe altarul jertfei, nu numai pentru a înlesni (ca în Euripide) biruința neamului ei, dar pentru a-i asigura iubitelui ei Achile gloria de erou: „Căci, poate, totuși, mi-a fost ursit mie să-l îndrept pe drumul adevăratului lui destin”. Acestuia din urmă, care o imploră să-i îngăduie s-o răpească, fie și cu prețul unui conflict armat, de lângă rug, altminteri ar însemna, nu-i așa, că nu-l iubește îndeajuns, sublima fecioară îi tălmăcește, cu acea deplină liniște ce a pogorât într-însa din clipa aflării oracolului: „...cît de puțin mi-ad înțeles iubirea. Căci iubirea mea nu se aseamănă cu aceea a frumoasei Elena, viteazule. Cel care ridică sabia pentru Elena nu are dreptul să ridice sabia și pentru Ifigenia”. E aici, preluată, poate, de la spinozianul „amor intellectualis, amor Dei”, dihotomia între iubirea carnală și cea spirituală, idee atât de dragă autorului **Întoarcerii din răz.**

Înlăturînd orice podoabă a deconurilor, indicate de autor ca reflectînd eleganța și rafinamentul mîcenian (e drept că sala Atelierului nici nu i-ar fi îngăduit-o), regizorul Ion Cojar a optat pentru o viziune aspră, ca să nu zicem sordidă, a tragediei, mai apropiată de concepția euripideică decît aceea a elevului său român. Desigur că opțiunile regizorului (în franceză i se mai zice și „réalisateur”), mai ales cînd acesta e, ca în cazul nostru, un artist ce întinse lecturi, și bîntuit de rodnice frămîntări, îi aparțin, și nu avem a le discuta; există însă, cum s-a mai spus, personaje care au depășit de mult lumea ficțiunii literare, devenind niște realități de conștiință, niște repere într-un sistem de valori ale fiecăruia dintre noi. În acest înțeles, ni s-a părut neînșirînată distribuția Taniei Filip (studentă la I.A.T.C.) în rolul titular: liliacul ingenuă, punîndu-și, în chip cu totul vrednic de admirație, la contribuție toată gingășia de simțire de care e capabilă, interpretează și lipsese fiorul tragic, căruia succedaneul de grație copilărească nu-i poate, cu toate sincerele ei eforturi, umple dimensiunile cerute de personaj. În aceeași situație l-am



Tania Filip și Adrian Pinteș

aflat pe Adrian Pinteș, în ipostaza viteazului Achile, în care n-am regăsit grandioarea de forță a naturii, superbia semizeului, cu atât mai complexă, iarăși, în viziunea eliadescă, unde peleanul rostește replici ce anticipează, cu aproape două mii de ani, un raționalism aproape iconoclast, încă străin epocii presocratice: „Nimeni n-a aflat încă, tîmuriu, cum trebuie înțeles un oracol”, sau, mai grav: „Zeii vorbesc minții, nu spaimelor întunecate, plăcute numai femeilor și barbarilor”. L-am mai văzut, masiv și frămîntat, pe Mircea Albulescu (Agamemnon); vădîndu-și apreciatul profesionalism, pe Ion Marinescu (Menelaos); parcă puțin intimidat de rol, pe Damian Crîșmaru (discușul Ulise); apoi, convingătoare „mater dolorosa”, pe Valeria Gagealov (Clitemnestra); corectă prietenă și sfătuitoare, pe Silvia Năstase (Chrysis); pe Constantin Dinulescu, pe Victor Moldovan și pe alții.

Radu ALBALA

SENTIMENTAL-TANGO

de Teodor Mazilu

Data premierei : 6 ianuarie 1982.
Regia : ALEXANDRU COLPACCI.
Scenografia : SANDA MUȘĂTESCU.
Distribuția : STELA POPESCU
(Ortansa) ; VASILICA TASTAMAN
(Clementina) ; SILVIU STĂNCULESCU
(Emilian) ; ȘTEFAN TAPALAGĂ
(Gogu) ; IARINA DEMIAN
(Vasilica) ; LILIANA ȚICĂU
(Mama Ortansei) ; EUGEN RACOTI
(Tatăl Ortansei) ; GHEORGHE
CRÎȘMARU (Un ospătar).

Oricâte discuții s-au purtat și se poartă pe marginea strategiei repertoriale a Teatrului de Comedie, oricât s-ar apăra, dinăuntru lui, justetea planificării unui număr minim de premiere pentru fiecare sezon teatral, oricât s-ar reproșa, dinafară, numărul prea mic de premiere, hotărâtor rămâne criteriul valoric altfel spus, calitatea pieselor pe care acest teatru și le alege.

Personal, cred că, la nașterea sa, Teatrul de Comedie avea temei să susțină ideea unui repertoriu anual alcătuit doar din două premiere. Cu trecerea anilor, deceniilor, argumentele teatrului s-au șubrezit considerabil. Cei care mai susțin această idee nu par să țină seama de modificările petrecute în sinul colectivului, și nici de cele care au avut loc în rîndul publicului. În clipa de față, după o perioadă de eclipsă, evidentă pentru toți, Teatrul de Comedie dă semne că vrea să-și revizuiască programul general de activitate. O nouă conducere, o componență modificată (în bine) a unor secțiuni importante (regie, secretariat literar, direcție organizatorică și, nu în ultimul rînd, colectiv de intrepriți), prefigurează schimbări. Ele nu se produc, nu se pot produce în mod spectaculos, de pe o zi pe alta, dar ele se fac simțite.

Desigur, nu ne putem împăca cu ideea că cea dintîi premieră a stagiunii în curs a venit la jumătatea ei, dar nici nu putem aluneca ușor peste evidenta reconsiderare a repertoriului, ultimele două premiere fiind două piese românești importante, semnate Sorescu și Mazilu. Nu sînt

piese noi și, poate, nici cele mai importante ale celor doi dramaturgi. Avem încă de așteptat pînă vom vedea Teatrul de Comedie angajat în întrecerea de inițiativă și curaj cu Teatrul Giulești sau cu Teatrul Mic, de pildă, în descoperirea și lansarea unor noi piese românești de valoare. Dar, repet, multe îi putem cere, multe îi putem reproșa acestui teatru, nu și hotărîrea evidentă, prin cele două ultime premiere, de a-și modifica politica repertorială. Ultima, **Sentimental-tango**, mai cunoscută sub titlul **Proștii sub clar de lună**, este cea dintîi din șirul de comedii satirice care au făcut din Teodor Mazilu nu numai un dramaturg important, ci și un scriitor cu o statură aparte, cu un stil original, ale cărui procedee inedite au fost repede preluate, fără ca imitatorii să-l poată măcar egala. Cu **Sentimental-tango**, Mazilu a deschis un drum. Nu neapărat prin universul investigat — aici dramaturgul se instalează la capătul unui șir deschis de Caragiale. Fără îndoială, satirizînd descompunerea morală, parvenitismul, parazitismul, corupția, ipocrizia, Mazilu nu e un novator, ci un veritabil păstrător al tradiției. Sigur că lumea, trecută prin focul satirei lui Mazilu, nu e aceeași cu lumea personajelor lui Caragiale sau Baranga. Dar, deși „proști” (ca o categorie istorico-socială distinctă, în înțelesul de înși desprînși ireversibil de adevărul vieții, trăitori într-un univers absurd, în vădită contradicție cu realitatea) întâlnim, și încă frecvent, la Caragiale sau la Baranga, „proștii” lui Mazilu au o substanță nouă, cu totul nouă. În mecanismul gândirii lor a intervenit o dereglare fundamentală — adevărurile vieții sînt date brutal la o parte, le iau locul categorii surprinzătoare, absurde: controlul financiar și moartea; mobila și suferința din iubire; și așa mai departe. Încetînd să existe omeneste, personajele lui Mazilu mimează că există. Ele împrumută, dezinvolt, ticurile și prejudecățile și se comportă în permanență mimînd adevăratele trăiri. De aici, existența lor în paradoxal, în absurd. De aici, și noutatea procedeeilor satirice, care au făcut din Mazilu un scriitor unic, personal, novator, deschizător de drumuri...

...chiar dacă, nu în întregime, prin această dintîi piesă, care ne apare azi, după douăzeci de ani de cînd a fost scrisă, cu destule stîngăcii, cu destule șovăieli; cu scene în doi înuți lungi, cu o dezvoltare lineară și previzibilă a conflictului, cu o uniformitate și o simplitate supărătoare ale personajelor, în sfîrșit, cu un deznodămînt șovăielnic, sau aparținător altei piese... dar, nealterată în forța ei satiric-demascatoare a unei lumi alcătuite din personaje reprobabile și, repet cu insistență, profund originală ca stil și procedee.



**Vasilica Tasta-
man, Ștefan
Tapalagă și
Stela Popescu**

Astfel încât alegerea ei în repertoriul Teatrului de Comodie apare cum nu se poate mai potrivită. Spectacolul, însă, dezamăgește. Ciudat lucru, s-au reunit să conlucreze actori admirabili, de reală popularitate, cu lungă experiență pe terenul comediei. Au lucrat sub îndrumarea unui regizor tânăr, care are la activ un număr însemnat de spectacole cu totul deosebite, puncte de reper în viața teatrală a ultimului deceniu. Și, totuși, spectacolul dezamăgește. Ce s-a întâmplat? E foarte greu de spus exact. E foarte greu să deslușim limpede limita dintre intenții neîmplinite și împliniri de importanță secundară. Personal, cred că spectacolului îi lipsește o concepție fermă și unitară. Alexandru Colpaoci nu a arătat că-și propune mai mult, altceva, decât să creeze climatul propice valorificării prin sine a textului. Edificiul spectacolului urma să se înalțe singur, cunoscută fiind echipa de interpreți. Poate că exagerez, poate că a existat o concepție, dar nu se văd decât idei și soluții regizorale. Sînt exigențele duse prea departe? De ce nu? Avem o piesă valoroasă, avem actori de primă mărime, cu adevărat vedete, avem un regizor, așa cum îl știm din multe alte spectacole, inteligent, original, riguros. Cum să nu fi așteptat, cum să nu fi dorit un spectacol înălțat la cota cea mai înaltă a calității?

Ce a rezultat? Un spectacol cu destule momente de strălucire, dar și cu destule momente de platitudine, un spectacol care pare alcătuit din scenete puse cap la cap, care demarează greu (și din pricina prologului citat), și care, unduind neîncetat, coboară, ca un fluviu leneș, către delta lui nisiposă, într-un final prelung și cuprins de amorteală. Deorul lipsit de

personalitate al Sandei Mușatescu, cu mobile și obiecte aglomerate dezordonat, contribuie la impresia (permanentă) de absență a rigorii. Cele câteva detalii vestimentare, la Gogu, la Clementina, la Emilian, nu salvează mare lucru.

Ce mai rămîne? Întîi de toate, interpretarea Vasilicăi Tastaman, cea mai apropiată de stilul mazilian, după părerea noastră. Remarcabila actriță își construiește personajul fără cusur, cu o sinceritate și o naturalețe demne de toată lauda.

Și Stela Popescu ar fi putut acoperi exigențele rolului său, pe care îl enunță exact, dar îl realizează cu mijloace prea la îndemînă și mult prea des verificate. Această admirabilă vedetă, atît de îndrăgită de public, și pe bună dreptate, stabilește imediat și eficient o relație cu spectatorii, dar, fie-ne bine înțeleasă a-prîmea remarcă, nu mai poate, sau nu mai vrea să stabilească vreo relație cu partenerii? Ștefan Tapalagă a muncit cu rîvnă, îndrumat să intruchipeze un Gogu pricăjit, malnutrit, orai tomnatic, cu „fatale” clipiri din geneși ridicări din sprîncene, cu izbucniri de pițigăiată violență alternînd cu alinturi lăcrimoase, fără altă putere de seducție decât aceea a teancului de bani și a lăncișoarelor de aur. Și-a dus munca pînă dincolo de jumătatea distanței pînă la personaj, dar undeva s-a potionit. Silviu Stănculescu a început bine, cel mai ingrat personaj al piesei părea desenat cu precizie, pe drum, însă, a îngroșat mult, umorul lui Emilian s-a degradat în parodie groasă. Interpretări corecte au Liliانا Țicău și Eugen Racoți. Foarte bun este, în sourta scenă din bar, Gheorghe Crișmaru. Larina Demian caricaturizează enervant în rolul, dealtfel des-cărnat, al Vasilicăi.

Ce ar mai fi de spus? Acest spectacol a avut premiera cam în preajma datei când colectivul Teatrului de Comedie împlinea douăzeci și unu de ani de existență. În tot acest răstimp, actorii deosebit de valoroși al acestui colectiv au avut izbînzi artistice de răsunet, dar s-au și cheltuit în prestații nesemnificative. Și-au croit un drum sigur către public, dar au și bătătorit același și același drum. Se cere, după părerea mea, din partea fiecăruia dintre ei, o reevaluare a propriului statut profesional. Niciodată nu le vom reproșa lipsa de talent, lipsa de personalitate creatoare, lipsa de dragoste pentru teatru, sau de hărnicie în slujba teatrului. Dar începem să le reproșăm, acum, la peste două decenii de cînd au alcătuit cea dintîi adevărată echipă de teatru, că și-au pierdut stilul. Că și-au pierdut vigoarea. Că și-au pierdut setea de înnoire. Prezența tînarului Alexandru Colpacci în acest colectiv poate fi un prilej ca, peste scurt timp, să fiu contrazis.

Virgil MUNTEANU

**TEATRUL NAȚIONAL DIN
TIMIȘOARA**

SOMNOROASA AVENTURĂ

de Teodor Mazilu

**Data premierei : 29 decembrie
1981.**

Regia : AURELIU MANEA. Scenografia : GEORGE PETRE.

Distribuția : VLADIMIR JURĂSCU (Gherman) ; GETA IANCU (Cleo) ; MIHAELA MURGU (Gabriela) ; DANIEL PETRESCU (Ogaru) ; ION HAIDUC (Manole) ; CRISTIAN CORNEA (Admiratorul).

Lansînd — în bine alcătuitul caiet-program al spectacolului — ipoteza că personajele teatrului lui Mazilu sînt bufoni, dar niște bufoni „care se îmbolnăvesc și își degradează menirea”, Aureliu Manea propune o nouă lectură a textelor dramatice ale regretatului comedio-graf contemporan.

Dacă personajele lui Teodor Mazilu sînt privite ca bufoni, atunci ele sînt o specie aparte, sînt niște bufoni goliți de semn-

nificația profundă și umanistă cu care conștiințele artistice din diferite vremuri l-au înzestrat : aceea de a proclama, sub pavăza nebulozității, adevărul și morală. „La Mazilu — observă Aureliu Manea — bufonii devin niște ticăloși... Clovnii lui sînt periculoși”.

Teza regizorului este discutabilă, și, tot mai de aceea, interesantă. Se înțelege că am așteptat cu nerăbdare ridicarea cortinei. Mai ales că lectura celor două articole ale lui Aureliu Manea, publicate în mai sus citatul caiet-program („Somnoroasa aventură sau agitația sterilă în fața vieții” și „Despre stil și alte probleme ale bufonadei”) ne incitase imaginația. Promisiunile anunțau o miză foarte mare : „Mă gîndesc la ceremonia unui carnaval cu măști. Deghizarea este o armă pe care bufonii o folosesc... Vom construi un ceremonial cu toate caracteristicile estetice ale carnavalului... Vom crea un spectacol în care replicile vor fi însoțite de gestică ceremonială, ca și cum, în haină de lux, prostia oficială”.

Nu întîmplător am citat din programul teoretic al spectacolului. Nu întîmplător, pentru că poate niciodată pînă acum n-am întîlnit o mai mare disociație între gîndirea abstractă și practică. Propunerile regizorale au fost pur și simplu anihilate, cu o asemenea înverșunare, încît, dacă ne-am fi aflat în alt loc și timp, am fi putut crede că sîntem martorii unei cîmplite vendete actoricești.

Ce s-a păstrat, dintr-o concepție coerent expusă și tipărită? Nimic, sau aproape nimic. Adică, numai un fel de prefețe mute, la cele trei părți ale spectacolului, și acestea, făcute după ceremonialul unui altfel de carnaval, decît cel anunțat de Aureliu Manea. Actorii au trecut cu neglijență peste pauzele replicilor, anulînd sensuri necesare, neaducînd altele, măcar banale, în locul rămas gol. Am avut impresia că asistăm la un spectacol haotic al unui ucenic vrăjitor, care, în lipsa stăpînului, furînd bagheta, nu știe să-i folosească puterea miraculoasă. Victime ale acestei situații, actori de incontestabil prestigiu profesional au „capotat” (ca să ne exprimăm în limbajul aviatorilor). Numai Daniel Petrescu, poate din respect pentru ipoteza regizorului, a reușit să schițeze un personaj potrivit concepției lui Aureliu Manea.

Scenografia a pierdut și ea, din cauza acestui obscur mod de înțelegere a întregului propus. Un imens tablou al Madonei cu pruncul, care domină fundalul, în timp ce într-un colț al scenei așteaptă o „uniformă” de teuton, rămîne fără funcționalitatea scontată. Această scenografie îi așteaptă altfel pe actori. Altminteri, rămîne o trudă de artist, pentru... degeaba.

Paul TUTUNGIU

TEATRUL MIC

ÎNAINTEA PENSIONĂRII

de Thomas Bernhard

Data premierel : 26 decembrie 1981.

Regia : J. J. STOPLER (R.F.G.).
Decoruri : ADRIANA LEONSCU.
Costume : WANDA BOVEANU.
Traducerea : SANDA MUNTEANU
și ADRIANA POPESCU.

Distribuția : ȘTEFAN IORDACHE (Rudolf Höller) ; MONICA GHUȚĂ (Clara) ; OLGA TUDORACHE (Vera).

Pe afișul Teatrului Mic, *Înainte pensionării*. Este a doua scriere dramatică aleasă, pentru această scenă, din voluminoasa producție dramatică a austriacului Thomas Bernhard. Alegerea își găsește, desigur, justificarea în substanța ei deschisă și actuală politică. Ea pune, în adevăr, sub observație cazul persistenței fenomenului nazist în viața Germaniei apusene. Și, scrisă în clima tulburătoare a dezbaterilor de acum 3-4 ani, aprins desfășurate în presa germană și în parlamentul de la Bonn, în legătură cu dreptul la prescripție al celor ce — vinovați de crimele și ororile care au marcat întunecata epocă de dominație hitleristă — au scăpat neatinși de judecată și osindă, lucrarea lui Thomas Bernhard a fost receptată ca o remarcabilă intrare în arenă, ca un rechizitoriu la adresa purtătorilor de nostalgice speranțe și ambiții de a vedea renăscut și pus din nou în acțiune duhul asasin din vremea Führer-ului. Un rechizitoriu care vine parcă să adevărească pe viu avertismentul brechtian din epilogul *Rezilibilii* ascensiunii a lui Arturo Ui : „...Azi omu-l liber. Dar mai e de furcă : /

Deci nu se culce nimeni pe-o ureche. / Nu-l stearpă poala ce-a făcut năpircă“.

Personajul central și care pare a determina orientarea piesei, Rudolf Höller, este un fost ofițer SS și colaborator intim al șefului Gestapo-ului, Himmler. În această calitate, el a deținut și funcția de ajutor de comandant al unui lagăr de exterminare. Scăpat, cu ajutorul uneia dintre cele două surori ale sale, de sub urmărire, în perioada proceselor intentate criminalilor de război, „eroul“ a ajuns astăzi un onorabil magistrat (președinte de tribunal) ; și, în pragul pensionării, izbuteste, cu prestigiul înaltei sale funcții și cu o anumită facondă persuasivă, să înlăture, în adunarea obștească a landului unde este deputat, decizia de a se construi, tocmai în fața casei sale, o fabrică de gaze toxice. El își salvează astfel ferestrele (privirile) de imagini jenante și păstrează neintinate amintirile frumoase ce-l poartă spre vremea hălăduirii lui idilice în „natura“ lagărului și a cuptoarelor în care își trimitea spre gaze deținuții. E stăpinit de amintiri ; trăiește în și din trecut. Evocă trecutul cu orgoliu și nu poate renunța să tinjească după el. E convins că acest trecut nu poate fi și nu trebuie înmormântat. Dar acestor sentimente nu le poate da frâu liber decât între pereții casei sale. O casă duhnind a beci și aer stătut. Numai aici, Rudolf Höller — cu ușile zăvorâte și cu perdelele trase — își îngăduie incestuos, alături de sora care l-a scăpat de judecată, și, cu vitregie, alături de a doua soră — aceasta, victimă, din timpul războiului, a unui bombardament inamic și schiloadă, imobilizată într-un scaun cu rotile) să-și re trăiască în voie trecutul. Pune să-l fie scoase, din dulapul păstrător de relicve, uniforma lui de ofițer SS, apoi o îmbracă, cu toate decorațiile, și redevine astfel el însuși, cel de altădată, se simte din nou puternic cum nu mai este, organizează și oficiază ritualuri pioase, reclamate, de pildă, de ziua aniversară a fostului său superior în ale ticăloșiei. În euforia amintirilor (și alcoolului) se amuză, conferind surorii oloage rolul de deținută de lagăr (uneori silind-o să-și îmbrace cămașa vărgată și să-și taie părul), se exersează în trageri la țintă, cu pușca și cu pistolul. Îi secundează, îl înșină, îl susține și-l adulează lubric, în tot acest ceremonial de re trăiri ale „epocii lui de glorie“, sora lui mare și dragă ; îl zădărește și îl înfrumăță, în același timp, prezența celeilalte surori, traumatizată și complexată, setoasă (și neputincioasă) să



Olga Tudorache și Ștefan Iordache

afle ce se întâmplă afară, convinsă că multe s-au schimbat și sînt pe cale să se mai schimbe, dar obligată să asiste, terorizată și dezgustată de îngrijitorii ei (fratele și sora), la libațiunile lor, la scenele lor de dragoste, la evocările lor. Aceste evocări sînt cotidiene, mereu și mereu aceleași, ca și exaltatele lor ieșiri — și ele, mereu și mereu aceleași — împotriva „molesitoarelor orînduiri” de azi — cu libertatea, cu democrația, cu umanismul, cu „jidanii” lor etc. Cu acestea, ei reiau, în limbajul sloganizat și în clișeele unei gândiri ce nu-și mai aparține, tezele politice și principiile de viață, răsuflăte, dar încă incendiare, din vremea cînd Führer-ul gîndea și hotăra pentru toți.

Casa lui Höller aduce oarecum cu încăperea sartriană a *Sechestraților din Altona*. În piesa noastră, însă, claustrarea e însoțită de neîncredere și suspiciune nediferențiată față de cei din jur (dînlă-untru și din afară), de teamă, de ură și de o neputință morbid încăpățînată a personajelor de a nu-și recunoaște vinovăția. Iar drama nu este o țesătură conflictual-dinamică de relații, ci numai o stare —

o stare de așteptare („înainte de...”) a repaosului, a liniștii și, printr-o firească extensie metaforică spre perspectivă, a liniștii definitive, de mormînt. (În germană, **Ruhestand** = pensionare oferă mai de-a dreptul, literal, un asemenea înțeles ambiguu.) Drama stă, astfel, cel puțin prin titlu, sub semnul unei amare deriziuni beckettienne, deopotrivă de tipul *Așteptării lui Godot* și al *Sfîrșitului de partidă*.

În climatul acestei stări, eroul se află totuși într-un conflict latent — nu cu partenerii lui, însă. Partenerii, în fond, îl completează, ca niște ipostaze chemate să reliefeze caracterul contradictoriu al propriilor lui fețe și linii de conduită. El se află în conflict cu istoria. Pe care nu e în stare să o vadă aliată cu timpul, deci cu uitarea, deci cu extincția; opunîndu-i amintirea, obsesia trecutului, el nu e în stare să simtă că istoria e implacabilă, s-o vadă ignorîndu-l, socotindu-l ieșit din rînduri, din existență. E un conflict imposibil, de aceea grotesc. Iar prăbușirea eroului, în plină iluzie și clovnescă efuziune dominatoare, care se petrece însă în afara conflictului (este o prăbușire biologică), apare, pe cît de neașteptată, pe atît de grotescă ea însăși. Fiindcă încheie așteptarea, golînd-o de orice semnificație. Imundul, oroarea, greața, încremenirea, scîrba, iscate și etalate pe toată întinderea a trei acte, șocant lipsite de o acțiune propriu-zisă (încărcate doar cu elemente de măruntă mișcare, destinate să ocupe oarecum spațiul scenic și să pregătească o eventuală reală acțiune, îndelung sperată, care se curmă, înainte de a se înoropi), alcătuiesc, împreună cu verbigerarea repulsivă, monotona și solipsistică, o structură de onduiri și locuri comune, anevoie generatoare de haz. Și totuși sîntem, prin pretenția eroului de a se lua la trîntă cu istoria, în fața unei comedii. Ieșită, e drept, din canoanele convenționale, înțeleasă ca o tragedie răsturnată.

Cum poate, însă, chiar un asemenea tip de comedie, să cuprindă și să-și încorporeze „sufletul” german? Căci, **Înainte de pensionări** așa e gîndită de autor: ca „o comedie a sufletului german”. Nu încap discuție, Thomas Bernhard n-a avut intenția, oricît de insolită și chiar scandaloaasă îi este, în genere, creația, de a vitriola fața poporului său. Nu în ideologia nazistă, și nu în cultul trecutului hitlerist, pe care le înfierează fără echi-voc prin însăși denunțarea persistenței lor (chiar și morbide, sclerозate, parano-lac-schizofrenizate), vede dramaturgul obiectul și nervul, caracterul și dimensiunile comediei sale. Ci în neputința

„sufletului” german de a exista în istorie, cu istoria; în neputința lui de a se descărca de sentimentul de culpabilitate (trecut în sentiment de frustrare) ce-l apasă; în faptul că acest sentiment al nedemnității se lasă alimentat de prezența citorva pustule, rușinat și temător ascunse, care infectează spiritele cu obseșia unei grandorii pierdute și a renașterii ei, chipurile, necesare, dintr-o cenușă a trecutului, definitiv risipită în cele patru vânturi. Urite și stânjenitoare, fără îndoială, aceste pustule — pare a zice și demonstră Bernhard — se adăll însă ineluctabil pe cale de dispariție și, în orice caz, sînt stoarse de virulență toxică. O asemenea pustulă este — **exempli gratia** — casa, duhînd a beci și aer stătut, a lui Rudolf Höller, eroul comediei. A căruia prăbușire, văduvită ca atare de orice semnificație, capătă totuși una, prin poanta finală: silințele surorii de a-și dezbrăca de uniformă fratele căzut, de a-i ascunde uniforma (cîtește: identitatea) și, apoi, apelul strigat (pentru: o eventuală, posibilă, recuperare ? sau, poate, pentru constatarea unei morți certe ?) la „un jidan” — la „domnul doctor Fromm”, doctorul de casă, pare-se, al familiei. Ironia poantei nu e deloc subtilă. În plus, răpește oarecum piesei greutatea și adresa politică, pe care, la o primă și superficială vedere, poți fi îndemnat să-i le atribuie.

La Teatrul Mic, acest final-capcană a fost eludat. S-a optat (cu acordul și direcția artistică a regizorului J.J. Stopler, invitat din R.F.G.) pentru o formulă de spectacol în măsură să acuze, fără devieri derutante și fără minimalizări, „poala” încă rodnică a „năpîrcii” naziste. O formulă comică, în măsură să depășească natura obositor statică a lucrării lui Thomas Bernhard. Ea a fost astfel aglîntită pe scenă de o vivacitate și agitație, adeseori, nu numai greu motivabile, dar și greu acceptabile. În ce privește caracterul evocator, care compune osatura și carnea piesei, susținut de îndelungi și parcă deliberat anoste monologuri, acesta a fost dăruit cu, și acoperit de, un neostenit du-te-vino scenic. S-a sacrificat, în acest chip, atenția auditivă ce se cuvenea acordată textului, pentru o atenție vizuală, nu totdeauna răsplătită de satisfacție, de o reală compensație artistică. Personajele, puține, introvertite în esența lor, au fost stimulate spre exteriorizări, explozive de cele mai multe ori; slabei lor consistențe caracterologice sau tipologice li s-a substituit, una exclusiv funcțională și li s-a împrumutat o mobilitate excesivă, trept-

dantă, o dispoziție spre șarjă caricaturală, chiar în momentele care se cereau dominate de terific. Așa se face că marile talente al lui Ștefan Iordache s-a lăsat, prea ades, ademenit de ușurătatea de captare prin grimasă și gestică clovnești. Acestea îi stăteau bine (cîți ani sînt de-atunci ?) în rolul, pentru mine de neuitat, al gangsterului Ui; dar cel al lui Rudolf Höller (unde nu are de-a face cu o parabolă în care buful exală teroarea, ci cu incarnarea-epavă, dar reală și realist construită, a terorii), deși i-ar veni ca o mănusă, pare să i se fi potrivit mai puțin, ca interpret. Așa se face, apoi, că Olga Tudorache — cu autoritatea prestanței și a puternicului său temperament scenic — n-a socotit că poate realiza, convingător, prin aceste date, legătura dintre putere și neputință (dintre Rudolf și sora ei), dintre magia trecutului și neaderența la prezent; s-ar fi cuvenit măcar o temperare a izbucnirilor și nădufurilor dezlănțuite, pe liniile cărora și-a profilat rolul surorii înes-tuoase. Așa se face, în sfîrșit, că pînă și Monica Ghiuță, în singurul personaj lucid din piesă, singurul care ar avea ceva esențial de spus, dar și singurul imobilizat în neputință, silită să vorbească mai degrabă din priviri (ceea ce a și făcut, cu emoționant succes, punîndu-și, după caz, o mască a resemnării sau a meditației, a dezgustului sau a revoltei), a fost furată, și ea, pentru a-și impune prezența, de agitația generală, înlocuind elocvența tăcerilor cu scîncete, mișcări dezordonate din cap, compensînd greaua osîndă a imobilității, la care e nevoită eroina, cu o nestăpînit-nervoasă punere în mișcare a roțiilor scaunului ei, pentru a traversa, cu rost și fără, scena, de la un cap al ei la altul.

Tot acest tumult, chemat să dinamizeze partitura lipsită de nerv a comediei lui Bernhard, se desfășoară într-un cadru scenografic, pe cît de prea explicit, pe atît de prea complicat. El e conceput, cu cele mai vădit bune intenții, de Adriana Leonescu, din două niveluri cel de jos — beciul, în care sînt instalate dulapurile ce ascund relicvele naziste (și în care, în final, coboară pentru a se prăbuși, ca o ultimă relicvă, Höller); și cel de sus — salonul, care, prin roștul lui, nu diferă de cel de jos: și acesta ascunde, la o adică, relicve: amintirile...

S-a izbutit, cu această formulă, a se întări datele politice ale denunțului anti-nazist atribuit comediei ?

Florin TORNEA

TEATRUL SATIRIC MUZICAL
„CONSTANTIN TĂNASE“

VORBA LUI TĂNASE

de Cornel Constantinescu

Data premierii : 12 Ianuarie 1982.
Regia : NICOLAE DINESCU. Mu-
zica : TEMISTOCLE POPA.

Bunii auguri ai anului 1982 par să-și fi pus semnul pe noua premieră de la Savoy, **Vorba lui Tănase**. Dezideratul înrudirii cu spiritul satiric al marelui Tănase, cu „vorba“ lui inclisivă, s-a împlinit prin câteva cuplete cu adresă sigură. Ce-i drept, investigația autorului, Cornel Constantinescu, nu atinge zone neexplorate, limitându-se la aceleași învechite moravuri și năravuri, atacate de mai toți autorii de satiră și comedie, din zilele noastre snobismul, birocrăția, servilismul, incompetența, parazitismul, lipsa

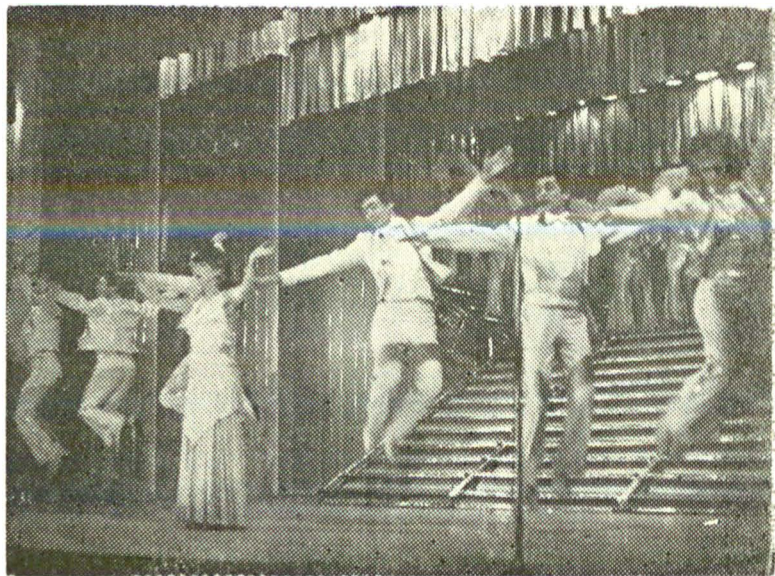
de răspundere etc. dar, în alegerea și împletirea vorbelor care îmbracă schemele cupletelor, monoloagelor, scenetelor, se simte talent și inteligență, prosepetime, umor spontan.

Exploatarea hazului natural al autorului, verbul său tăios și viguros, doi actori cunoscuți și simpatizați ai estradei, Cristina Stamate și Nae Lăzărescu, au încântat publicul prin interpretarea lor dezinvoltă, nuanțată, plină de vervă. S-au remarcat, prin vioiciune, prin știința rostirii cupletului, și ceilalți actori — Ciupi Rădulescu, Ioana Casetti, Al. Lulescu. Printre cele mai savuroase momente ale spectacolului s-au înscris, prin idee și prin performanțele interpretative ale comicilor fanteziști Anton și Romică, **Concert de muzică populară** și mai ales **Trio Barba**, inspirată parodie muzicală modernă, realizată împreună cu balerinul Thury Ștefan.

Conform tradiției, revista trebuie să conțină și un dram de gingășie, de lirism; ca atare, autorul a compus sceneta **Din lucruri mici se face lucrul mare**, dedicată trudei modeste și anonime a învățătorilor de la țară. Trebuie spus însă că, fără talentul actriței Gabriela Vlad (la prima apariție pe scena de la Savoy), fără farmecul și sensibilitatea ei, povestioara, naivă și melodramatică, ar fi eșuat.

Sufletul marilor montări „à la Tănase“ l-a adus baletul, improspătat și întinerit.

Numere coregra-
fice realizate cu
inventivitate și
bun-gust...



Numerele coregrafice, realizate, cu inventivitate și bun-gust, de Cornel Patrichi, asigură, pe drept cuvânt, succesul reprezentăției. În decorurile elegante, concepute, în linii și culori moderne, de către Dumitru Icodin, în costume frumoase, cu pălării uniase, împodobite cu pene, paiele și voaluri, balerinele (în fruntea cărora evoluează strălucit solistele Viorica Chiș și Cornelia Patrichi) excelează prin precizie și energie, prin grație și temperament.

În vădit contrast cu noutatea și bogăția momentelor de ballet, cîntecele s-au arătat sărace, banale. Interpretarea vibrantă, calitățile vocale ale unor soliști ca Aurelian Andreescu, Jean Păunescu, George Enache, Anca Liana, Magda Gri-gore, nu izbutesc să ridice nici un cîntec

din această animată montare, la nivelul șlagărului. Nostalgia șlagărelor din revistele de altădată, pe care le-au cîntat bunicii, și le cîntă, astăzi, și nepoții, s-a făcut simțită prin absența bisurilor entuziaste.

Cuvînte de laudă se cuvin tînărului dirijor Dan Andelea, pentru matura stăpînire a orchestrei, pentru armonia acompaniamentului muzical, și experimentatului regizor Nicolae Dinescu, pentru echilibrul montării, pentru evidențierea sugestivă a elementelor înnoitoare, prezente în libret. Realizatorii au aspirat la gloria și popularitatea „Vorbei lui Tă-nase“, și, uneori, le-au și dobîndit, parcă...

Valeria DUCEA.

BALET

TEATRUL DE OPERETĂ

LECȚIA DE DRAGOSTE

de Mihaela Atanasiu

Consecventă în credința sa privind virtuțile „spectacolului de autor“, Mihaela Atanasiu semnează și de această dată nu numai coregrafia, ci și scenariul și regia baletului său ; îi aparține, de asemenea, selecția (nu foarte fericită, însă — cu rare excepții) a versurilor din creația poetului Marin Sorescu și — am impresia — aceea (mult mai inspirată) a muzicii lui Adrian Enescu, chiar dacă nu întotdeauna structura discursului coregrafic susținut de aceasta îi corespunde întocmai. Mihaela Atanasiu face parte dintre acei creatori care, odată ce au atins un considerabil nivel al profesionalismului și fanteziei, țintesc necontenit să-l depășească. Și reușește uneori (ca în *Viața, dragostea... sau Nesfîrșit, zborul Măiestrei*) ; dar niciodată

nu coboară sub acesta ; nici chiar atunci cînd face unele concesii divertismentului, atît de drag publicului obișnuit al Operei — ca în această *Lecție de dragoste*. Mihaela Atanasiu, cea adevărată — artista cu personalitate puternică, originală — nu se exprimă în dansurile spectaculoase în stil „jazz“, de mare efect la public, ce acoperă aproape integral suprafața spectacolului, în acord cu problematica și factura mișcării alese ; ea este creatoarea aceluia moment de intensă concentrare ideatică și invenție plastică, animat de o trăire incandescentă, care închipuie admirabilul „joc al statuilor“. Marian Șuşu — balerin tînr, dotat, în sensibil progres de la spectacol la spectacol —, Andreea Constantinescu, Eugenia Moroșanu, Tudor Cotaibă, Dana Rădulescu și Valeriu Florea sînt, sub bagheta coregrafei, demni soliști ai unei trupe omogene și de bună calitate. Iar Constanța Cîmpeanu și Virgil Bojescu rostesc cu convingere și aproape convingător versurile lui Marin Sorescu, deși sînt amîndoi copleșiți de amintirea încă vie a unui alt spectacol al Mihaelei Atanasiu, unde Ion Caramitru și aceeași Constanța Cîmpeanu creau interpretări de referință.

Luminița VARTOLOMEI



VIITORUL ROL ILDY CODRESCU

Ildy Codrescu a absolvit Institutul de teatru „Szentgyörgyi István” din Tirgu Mureș în 1965 ; a fost elevă a profesorilor Harag György, Tompa Miklós și a regretatului Kovács György, sub îndrumarea cărora a jucat în *Vrăjitoarele din Salem*, de Arthur Miller (Abigail), *Cei din urmă*, de Maxim Gorki (Vera), *Fătcele*, de Sidonia Drăgușanu (Odette). Așadar, un început bun, personaje generoase, roluri dintre cele care definesc o actriță. Pe scena Teatrului de Nord din Satu Mare, a fost distribuită în *Simple coincidențe*, de Paul Everac (Daniela), *Pescărușul*, de A. P. Cehov (Mașa), *Regele moare*, de Eugen Ionescu (Regina Marie), *Don Juan*, de Max Frisch (Donna Ana), *Văduva isteată*, de Carlo Goldoni (Eleonora), *Viforul*, de B. Șt. Delavrancea (Irmsky). A fost invitată la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, pentru rolul Ruxandra din piesa *Alexandru Lăpușneanu*, de Virgil Stoenescu, și la Teatrul

Maghiar de Stat din Sfântu Gheorghe, pentru rolul Miresei, în *Noaptea pe asfalt*, de Theodor Mănescu. În ultimii cinci ani, a făcut parte din corpul didactic al Institutului de teatru „Szentgyörgyi István” și, în același timp, a jucat la Teatrul Național din Tirgu Mureș, în spectacolele *Doctor în filozofie*, de Branislav Nușici și *Pensiunea doamnei Olimpia*, de I. D. Șerban. Abordindu-și personajele cu discreție, dar cu intuiție a tonului just, Ildy Codrescu știe să evite mijloacele uzate, fixînd în memoria spectatorilor un gest, un accent, o privire.

Începînd cu stagiunea 1981—82, este angajată la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila.

„Primul rol pe scena brăileană a fost Luiza din piesa *Cu călușul în gură* de Alfonso Sastre, care mi-a dat mari emoții, dar și bucuria întîlnirii cu un public cald. Al doilea rol este cel pe care-l repet acum, Claudia din piesa *Mingîlirea* de Theodor Mănescu (apărută în revista „Teatrul” nr. 10/1979). Piesa, de un puternic dramatism, relevă strînsa legătură dintre iubire și demnitate, pledînd, prin majoritatea personajelor, pentru demnitate atît în fața vieții, cît și în fața morții. Și mai interesantă mi se pare opera sub aspectul scriiturii, al modului de îmbinare a celor două planuri — ficțiune și realitate.

E un rol inedit pentru mine, în antiteză cu tot ce am jucat pînă acum. Un rol frumos, care face parte din categoria acelorora îndrăgite de mine, deoarece sufletește mă simt mai apropiată de asemenea roluri, de analiză psihologică. Un personaj capabil să-și consume trăirile și să și le schimbe, în funcție de situație de la patetism la exuberanță, de la tristețe la zîmbet, de la temperament ardent la afișată indiferență. Claudia își trăiește și își ascunde drama de a fi însingurată în propria sa familie. Ea nu se explică și nu trebuie explicată : drama ei se dezvăluie discret și subtil, în desfășurarea piesei”.

telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

● La Teatrul Dramatic din Constanța, a avut loc premiera piesei Cum se numeau cei patru Beatles de Stephen Poliakoff, în regia lui Florian Pittiș. ● În „Cronica” din 8 ianuarie 1982, Al. I. Friduș semnează un articol critic, cu puncte de vedere foarte îndreptățite și bine argumentate, privitoare la

tru copii și tineret : „Efectele ambiguității”. ● Viitoarea premieră a Teatrului Național din Cluj-Napoca : Macbeth de Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuțiu, cu Anton Tausf și Melania Ursu. ● În vecini, la Teatrul de Stat din Turda, se repetă Acești îngeri triști, de D. R. Popescu, în regia și scenografia lui Andrei Mi-

halache, Atenție la cotitură ! de Mehész György, în regia lui Mircea Moldovan și scenografia Clarei Racș, și De ce dormi, iubito ? de Jos Vandello, în regia lui Ion Pitaru și scenografia aceleiași Clara Racș. ● În revista „Ateneu”, ultimul număr din anul 1981, George Genoiu continuă publicarea eseurilor sale despre teatru, intitu-



VIITORUL ROL

DEM. RĂDULESCU

Actor hărăzit succesului, unui raport privilegiat cu publicul, Dem. Rădulescu nu se ferește să exploateze la maximum efectul comic, știind că-și poate îngădui să cheltuiască — poate, chiar să risipească — din preaplina talentului său. Se vorbește despre o oarecare manierizare a actorului; observație care-și are temeiul ei, dar pe care Dem. Rădulescu o contrazice, atunci când un rol îi solicită cu adevărat resursele — dovadă, Svejck, de exemplu, nu avea nimic comun cu Tiberiu Cezar Sicoșan, eroul lui Aurel Baranga. Cît privește popularitatea, numai *Siciliana* (record : 1500 de reprezentații de la premieră!) i-a adus zeci de mii de spectatori... Timbrul vocii, frazarea inimitabilă, observanțele dintre surîsul larg, placid, și privirea neliștită, scormonitoare, fac din el favoritul telespectatorilor.

Invitat la Teatrul Național, pentru rolul principal din *Ploșnița* de Maiakovski, Dem. Rădulescu consideră că se află...

„...într-unul dintre momentele cele mai importante ale carierei. Joc în filmul lui Geo Saizescu, *Grăbește-te încet*, pe un scenariu de Ion Băieșu; pregătesc, la

Teatrul Național — invitație care mă onorează — Prisîpkin din *Ploșnița* de Maiakovski și... patru roluri în piesa *Ce nemaipomenită harababură!* de Eugen Ionescu. Iată un șir de examene de maturitate artistică, care-mi dau mult de gândit, îmi dau nopți de insomnii, dar și speranțe...

Cred că *Ploșnița* lui Maiakovski nu apare în repertoriul Teatrului Național, în mod întâmplător. Partidul ne atrage atenția că e necesar să combatem prin mijloacele educației, inclusiv prin artă, tendințele de îmburghezire, oriunde acestea apar. Or, cine este Prisîpkin, decît un ins care-și uită originea și menirea lui de proletar, care-și reneagă clasa, un individ pus pe chiverniseală, care n-are alt scop decît să se îmbuibă și să huzuzească, un tip anacronic, egoist? El nu e împotriva progresului, dar cu condiția ca nu el să servească progresul, ci progresul să-l servească pe el.

E un rol dificil, în aparenta lui simplitate, care pretinde și mijloace realiste, și o doză de convenție teatrală, fiindcă și «omenescul» și «animalicul», la Prisîpkin, trebuie să dobindească o dimensiune simbolică. Încercăm, împreună cu Horea Popescu, să citim piesa cu ochii contemporaneității. Iată, au trecut cei cincizeci de ani pe care poetul îi credea necesari pentru construirea «societății viitorului», și indivizii ca Prisîpkin n-au ajuns încă să fie priviți cu spaimă și curiozitate, ca niște fosile vii. Forța de supraviețuire și de adaptare a «ploșniței» s-a dovedit uimitoare. Importanța și actualitatea piesei rezidă în lecția ei morală, la fel de vie și de viguroasă și azi: societatea se descotorosește de indivizii de teapa lui Prisîpkin, îi izolează, îi «îngheață» — și merge înainte. Cît privește convenția teatrală pe care o propune textul, firește că ea apare cam naivă; dar Maiakovski însuși spunea că, în realizarea scenică a acestei comedii satirice, «principalul depinde desigur de avîntul pe care îl va avea regizorul».

Maria MARIN

telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

late File dintr-un carnet. Sperăm să le regăsim reunite într-un volum. ● Teatrul de Stat din Oradea a organizat un scurt turneu la Timișoara, Cluj-Napoca și Arad, cu spectacolul Casa-avantai de Marin Sorescu. Pînă aici, nimic neobișnuit. Numai că, de data aceasta, la fiecare reprezentație a participat și Marin Sorescu.

și au fost organizate debateri cu spectatorii. ● Tot la Oradea: au început repetițiile cu Domnul Montaigne bea ape minerale de D. R. Popescu, în regia lui Sergiu Savin. ● În obișnuita emisiune radiofonică de dimineață, Liana Cojocar a invitat-o, la 16 ianuarie 1982, pe Stela Popescu să ne recomande ce spectacole să

vedem la sfîrșit de săptămîină. Actrița ne-a recomandat, cu deosebită căldură, să vedem, la Teatrul Mic, Diavolul și bunul Dumnezeu de Jean Paul Sartre, în admirabila regie a extraordinarei... Cătălina Buzoianu. Ce și-o fi spus, atunci, Silviu Purcărete?

FAIMA

Nici o analiză morfologică aplicată imaginației mitice nu va putea ignora, decît cu grave repercusiuni, prezența masivă a elementului animalier în structura acesteia, prezență ce reflectă dimensiunile reduse la care s-a consumat și a fost înregistrată ca atare, de către subconștientul colectiv, experiența socială protoistorică, fatal limitată la lupta pentru supraviețuire. Monotonia de care un ochi modern ar fi îndreptățit să acuze imaginația creatoare de mituri are însă solide cauze obiective: hrănindu-se exclusiv din acumulări de experiență primară, care, pusă în ecuații existențiale, oferă cel mult soluții fantastice, acceptabile doar în plan estetic, imaginația mitică este, prin însăși calitatea hranei ei, condamnată la monotonie. Un exemplu frapant în acest sens ne oferă mitul despre cele douăsprezece munci ale lui Hercule: bravul erou grec ucide leul din Nemea și hidra din Lerna, prinde mistrețul de pe muntele Erymanthus și căpriorul cu coarne de aur ce aparține zeiței Artemis, curăță grajdurile lui Augias, distruge păsările stimfalide, prinde taurul din Creta și îmblânzește iepele lui Diomedes, aduce boii lui Geryon și pe Cerber din împărăția umbrelor subpămîntene. Să fie împlinitor faptul că, dintre cele douăsprezece isprăvi ale lui Hercule, numai una singură nu e legată direct de uciderea sau de domesticirea unui animal? Monotonia imaginației mitice este expresia directă a sursei din care ea se hrănește: subconștientul colectiv, care a asimilat în protoistorie, la vremea făuririi miturilor, o experiență socială monotonă, limitată la lupta pentru supraviețuire.

Imaginația mitică pură este prin excelență reproductivă: ea reproduce cu maximă obiectivitate evenimente care, prin repetare, și-au cîștigat statutul de model, de structură arhetipală. Contactul cu esteticul este de natură să reducă simțitor capacitatea reproductivă a imaginației mitice, în favoarea capacităților ei creatoare. Asimilarea esteticului, deci, a dimensiunii ce face posibilă autocontemplarea, reprezintă momentul transformării imaginației mitice în imaginație artistică. Aceasta din urmă este de neconceput în afara unei dimensiuni mitice, în timp ce imaginația mitică poate fi înțeleasă și în afara dimensiunii estetice.

Reîntorcîndu-ne la mitul celor douăsprezece munci ale lui Hercule, să încercăm a disocia elementele ce țin de o imaginație mitică în stare pură, de elementele ce țin de imaginația mitică împregnată de estetic: leul din Nemea, mistrețul de pe muntele Erymanthus, vitele lui Augias, taurul din Creta, păsările stimfalide, iepele lui Diomedes și boii lui Geryon sînt animale perfect reale, a căror prezență, dorită sau nu, în viața

IOANA
CRĂCIUN

Symbolism la ALBEE și

omului, subconștientul colectiv a înregistrat-o cu fidelitate, iar imaginația mitică pură o reproduce cu fidelitate egală; hidra din Lerna, în schimb, căpriorul cu coarnele de aur, Geryon, monstrul cu trei trupuri, Ladon, balaurul uriaș cu o sută de capete ce păzea grădina Hesperidelor, sau Cerber, monstrul cu o sută de capete ce străjuia intrarea în Hades, sînt categoric produsele unei imaginații creatoare artistice.

Monotonia, dacă nu chiar sărăcia recuzitei de care se folosește imaginația mitică, am pus-o pe seama caracterului limitat al experienței sociale absorbite de către subconștientul colectiv. În condițiile îmbogățirii și nuanțării infinite a acestei experiențe, imaginația mitică este supusă, la rîndu-i, transformării. Aceasta trebuie înțeleasă nu ca o restructurare radicală și voluntară, de pe urma căreia vechiul este înlocuit în totalitate cu elemente noi, ci ca o reacție chimică perpetuă între nou și vechi, în urma căreia vechiul se corodează treptat, iar noul nu este acceptat fără rezerve, ci e ajustat la mecanismele deja existente, spre a se asigura funcționarea fără întrerupere a acestora. Așa se explică faptul că, în imaginația artistică activă astăzi, elementul animalier continuă să joace un rol important, deși prezența lui este departe de a mai reflecta o experiență nemijlocită; ceea ce subconștientul colectiv a înregistrat, acum sute de mii de ani, ca pe o experiență cotidiană acută, devine, prin succesele rafinării, obiect de contemplare estetică. Migrarea elementelor componente, dinspre imaginația mitică înspre cea artistică, este o necesitate logică, în timp ce migrarea în sens invers, dinspre estetic înspre mitic, pare imposibilă.

Mitul celor douăsprezece munci ale lui Hercule reprezintă, prin complexitatea zoosemiei implicate în structurile lui, un model nu numai de IMAGINAȚIE, ci și

animalier DÜRRENMATT

unul de GÎNDIRE mitico-estetică. Deosebirea dintre cele două facultăți ale psihicului uman e evidentă : imaginația produce, gândirea selectează ; imaginația produce urmînd legile hazardului, gândirea stabilește o ordine menită să reflecte necesitatea obiectivă. Imaginația mitico-estetică zoosemică operează selecții reprezentative, destinate a reda totalitatea. În mitul celor douăsprezece munci ale lui Hercule funcționează o triadă zoosemică arhetipală, ce constă din animale domestice, animale sălbatice și monștri, triadă ce va reveni, în variante morfo-funcționale semnificative, și în gândirea mitico-estetică a unor dramaturgi contemporani nouă, precum Albee sau Dürrenmatt.

În timp ce în romanul sau în poezia contemporană, această triadă arhetipală s-a descompletat simțitor, ea apare în întregime în opera unor dramaturgi dintre cei mai jucați și mai controversați la ora actuală. Faptul mi se pare semnificativ pentru ceea ce am putea numi conservatorismul imaginației și gândirii teatrale, pe care revoluția din toate celelalte sfere ale artisticului pare a le fi afectat cel mai puțin. Ibsen scria piese în trei sau cinci acte, în cadrul cărora replicile erau rostite de personaje aflate față în față, în dialog. Ionesco sau Beckett, Pinter sau Tennessee Williams recurg la tipare formale identice, fără a risca să fie etichetați drept anacronici. Tiparele formale la care recurg însă un Wallace Stevens, un Joyce sau un Nichita Stănescu sînt departe de a fi cele din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Și nu e lipsit de semnificație faptul că, în timp ce poezia lui T. S. Eliot sau a lui E. E. Cummings, deși a spart orice tipar formal consacrat, este asimilată categoriei de poezie modernă, piese, precum *Citate din Președintele Mao-Tse Tung* de Edward Albee, *Vremurile acelea* de Beckett sau *Mașina Hamlet* de Heiner Müller, în care se încearcă aceeași spargere a tipa-

relor formale consacrate, sînt considerate a fi experimente, și nu teatru modern în toată puterea cuvîntului. Dar aceasta a fost doar o paranteză mai lungă.

Să revenim la triada zoosemică arhetipală și la mitul celor douăsprezece munci ale lui Hercule ; este momentul să explicăm opțiunea noastră pentru ilustrarea considerațiilor teoretice precedente, prin acest mit, și nu prin altul ; explicația dezarmează prin simplitate : una dintre piesele cele mai cunoscute ale lui Dürrenmatt poartă titlul *Hercule și grajdul lui Augias*, și e inspirată din a cincea muncă a lui Hercule, curățirea grajdurilor lui Augias ; o piesă la fel de cunoscută, *The Zoo Story*, de Albee, conține o aluzie semnificativă la miticul Cerber, personaj de care se leagă ultima ispravă a lui Hercule.

În opera lui Albee, triada animalieră sălbatic-domestic-monstruos este mai complex reprezentată decît în opera lui Dürrenmatt. Animalele domestice tipice pentru dramaturgia lui Albee sînt ciinele și pisica. Primul apare în cunoscuta poveste pe care Jerry i-o spune lui Peter în *The Zoo Story*, cel de-al doilea este prezent într-o poveste asemănătoare, narată de Tobias, în *Echilibru fragil*. Ambele povești au un pronunțat caracter parabolic ; ele narează eșecul omului occidental alienat de sine însuși și de semenii săi, în încercarea de a se comunica pe sine și de a-i înțelege pe alții. Investigațiile pe care Albee le face prin prisma elementului domestic al triadei animaliere vizează nivelul microsocial al relațiilor dintre individ și individ. Prin prisma aceluiași element, Dürrenmatt va analiza în schimb nivelul macrosocial. Animalele lui domestice (vitele, în *Hercule și grajdul lui Augias*, găinile, în *Romulus cel Mare*, și măgarii, în *Proces în jurul umbrei măgarului*) nu mai sînt, ca la Albee, simboluri ale degradării individuale, ci ale unei degradări generale, care vizează atît sistemul relațiilor sociale, în ansamblul lui, cît și cadrul istoric ce face posibilă existența acestui sistem. Vitele, măgarii sau găinile devin la Dürrenmatt personaje dramatice, prezente fie direct, pe scenă, așa cum se întîmplă cu găinile lui Romulus, fie indirect, prin semioză, așa cum este cazul vitelor lui Augias. Albee recurge la o tehnică parabolică învățată parcă de la Lessing ; în cadrul piesei, cineva narează, la un moment dat, o istorie semnificativă, așa cum, în *Nathan Înteleptul*, Lessing va rosti, prin intermediul protagonistului său, parabola celor trei inele. Parabola este semnificativă prin aceea că împrășteie ambiguitatea faptelor ce se produc sub ochii spectatorilor, fapte cărora aceștia le detectează, fiecare în parte, un tîlc ce se cere confirmat „oficial”, pe scenă. Dürrenmatt, în schimb, va apela la tehnica parabolei brechtiene : dihotomia epic-dra-

matic, tipică pentru parabola lessingeană, se dizolvă, cedind locul unor evenimente dramatice, din a căror succesiune se încheagă o parabolă, căreia nu-i corespunde o altă, în plan epic. Adîncindu-și observațiile din planul microsocioal în planul psihologiei individuale, Albee va adăuga elementului domestic al triadei componente noi; daoa pisica sau ciinele sint animale iubite, dorite pe lingă casa omului (și ironia, implicată în eșecul luării de contact cu ele, este cu atît mai dureroasă), nu același lucru se poate spune despre șoareci. Aceștia apar obsesiv în piesele dramaturgului american, simbolizînd, de cele mai multe ori, nebunia (v. *Totul s-a terminat*), misterul metafizic al existenței (v. *Mica Alice*) sau conflictul etern realitate-aparență (v. *Ascultînd*); relațiile dintre personajele lui Albee și animalele, dorite sau nedorite, ce-i populează existența, vizează uneori patologicul : între Jerry și ciinele proprietăreii, sau între Tobias și bătrîna lui piscică, legăturile stabilite amintesc de boala psihică numită zoomanie, ce se manifestă printr-o afecțiune exagerată și chiar morbidă, pentru animale. Personajul Fetei din *Ascultînd* suferă, cred, de zoopsie, atunci cînd, privind în fîntina goală, are senzația că vede scheletul unui șoarece, o jumătate de ou și o pană. Aceste halucinații vizuale, avînd ca subiect diverse animale, se manifestă, ne spune psihopatologia, în intoxicațiile cu alcool sau stupefiant — evenimente banale în societatea contemporană capitalistă. Dimensiunile animalelor domestice sînt, la rîndu-le, semnificative pentru nivelul la care se consumă demersul fiecăruia dintre cei doi dramaturgi : în timp ce animalele din piesele lui Dürrenmatt sînt voluminoase (vitele, măgarii) sau voit litotizate pînă la grotesc (găinile), atunci cînd investigația vizează macrosocialul, animalele din opera lui Albee sînt de dimensiuni mici (ciinele, pisica), atunci cînd este explorat microsocioalul, și, foarte mici (șoareci, fluturi), atunci cînd se cercetează individualul.

Așa cum am arătat, recuzita imaginației mitice este supusă corodării, prin asimilare de elemente noi, reprezentative pentru respectivul moment social-istoric. La Dürrenmatt, corodarea ansamblului de semnificații ale simbolului zoosemic arhetipal urmează direcția procesului general de demitizare a tuturor valorilor în societatea contemporană; demitizarea, sîntem tentați s-o considerăm a fi un simptom al epocii noastre. E adevărat că ea s-a accentuat simțitor acum, dar începuturile ei, cel puțin în dramaturgie, sînt simplu de detectat în capodopere shakespeareene, precum *Visul unei nopți de vară* sau *Troilus și Cressida*; și dacă Bernard Shaw își închipuia că polemizează cu Shakespeare scriind *Cezar și Cleopatra*, el nu făcea altceva decît să

continuu acțiunea de demitizare — inițiată de marele brit — a ceea ce, pe parcursul desfășurării istoriei, se dovedise a fi falsă judecată axiologică. Albee împinge demitizarea pînă la transformarea elementului domestic al triadei animaliere în contrariul său; relațiile personajelor lui cu ciinii și cu pisicile lor, departe de a fi consacratele relații de afecțiune și credință, cu care ne-au obișnuit pseudo-cynegeticos-urile literaturii universale, sînt relații în care violența, ura, neînțelegerea sau indiferența au cîștigat cel mai greu de spus. Jerry încearcă, fără succes, să otrăvească animalul a cărui afecțiune s-a străduit în zadar s-o trezească; Tobias își otrăvește pisica, atunci cînd realizează că legătura lor sentimentală a fost doar una de scurtă durată. Dürrenmatt privește vidul afectiv dintre oameni cu zîmbet ironic pe buze; eroii albeeni se luptă însă patetic spre a-l umple. Ideea sacrificiului de sine, prezentă atît în *The Zoo Story*, cit și în *Ascultînd*, nu constituie decît un palid reflex al ideii mîntuirii creștine prin dragoste, sentiment devenit și el o utopie.

Și dacă dragostea, comunicarea, înțelegerea au devenit tot atîtea utopii, înseamnă că relațiile dintre oameni sînt cel mai bine ilustrate de cel de-al doilea element component al triadei zoosemice, elementul sălbatic, fîrios, devorator, feroce, reprezentat, în opera lui Albee, printr-o insectă zoofagă (v. călugărița, din *Ascultînd*), și prin celebra panteră a Clarei Zachanassian, din *Vizita bătrînei doamne*, în opera lui Dürrenmatt. Nivelurile la care cei doi dramaturgi își desfășoară investigațiile sînt din nou sugerate de dimensiunile animalelor pe care ei le investesc cu funcții simbolice : călugărița, insectă cu dimensiuni reduse, feroce în relațiile ei cu partenerul, de reproducere, va simboliza microsocioalul și individualul, în timp ce pantera, ale cărei impunătoare dimensiuni le cunoaștem, va reprezenta macrosocialul. Pantera dürrenmattiană este un simbol macrosocial complex, întrucît el încorporează și nivelul microsocioal, și pe cel individual : dacă bătrîna doamnă Zachanassian se va răzbuna, cu tenacitatea și ferocitatea unei pantere, pe fostul ei iubit, Ill, care o trădase cu foarte multă vreme în urmă pentru bani, pantera, care este lăcomia de bani a oamenilor, se va arunca și ea asupra neajutoratului Ill, sfîșiindu-l. Două pantere sălășluiesc, așadar, în pielea celei reale, extravaganta însoțitoare a Clarei în călătoria ei sîngeroasă : una e Clara însăși, pantera „individuală”, ce se manifestă pe plan individual sau microsocioal, cealaltă, o panteră „colectivă”, ațîțată de promisiunile diabolice ale aceleiași Clara. Pantera reală scapă din cușcă și este ucisă; episodul e consumat discret, fără a se atrage insistent atenția spectatorului sau a ci-

tilorului, asupra importanței lui semnificații. Pantera simbolică, însă, scapă din cușcă și ucide fără milă. În această ipostază, ea este replica zoomorfă a miticei Nemesis.

Indubitabil, însă, elementul-cheie al oricărei variante în care poate apărea triada zoosemică arhetipală îl constituie monstruosul, născut prin fecundarea miticului de către estetic. El este prezent în cantitate masivă și în forme dintre cele mai neașteptate în opera lui Albee, dar nu lipsește nici din cea a lui Dürrenmatt. Trei tipuri de monștri se pot detecta la Albee: unul este monstrul transpus direct din spațiul mitologic greco-roman în spațiul vidat de mitic al epocii noastre (v. imaginea satyrului de piatră din *Ascultînd*), altul este monstrul ce descinde dintr-un monstru mitologic, a cărui imagine, degenerată pînă la grotesc, o reprezintă (v. ciinele proprietăresei din *The Zoo Story*, ironic comparat cu Cerber), și al treilea este monstrul ce ține de o mitologie proprie (v. ciudațele personaje marine din *Priveliște marină*), așa cum monstrul Caliban, cu care personajele acestei piese albeene se înrudesc evident, ținea, la rîndu-i, de ordinea unei mitologii pe care Shakespeare nu o împarte cu nimeni. Monștrii marini ai lui Albee sînt monștri de inocență; că inocența poate deveni, la un moment dat, monstruoasă, a înțeles la fel de bine și Dürrenmatt, atunci cînd a scris *Un inger vine la Babylon*, și acest fapt îl socot a fi elementul de noutate pe care Dürrenmatt îl adaugă, în această piesă, schemei conflictuale împrumutate, vizibil, din *Omul cel bun din Siciuan* de Brecht.

În triada zoosemică arhetipală, domesticul era domestic, sălbaticul, sălbatic, monstruosul, monstruos. Cele trei componente erau discontinue, trecerea lor dintr-una într-alta se putea doar cu greu concepe. În variantele pur estetice, deci vidate de mitic, în care nu se înfățișează astăzi, triada nu mai prezintă structură inițială discontinuă, ci una continuă, grație căreia este posibilă trecerea domesticului în sălbatic și a inocenței în monstruos. Din această labilitate extraordinară a categoriilor se naște drama omului modern, a cărui existență s-a golit de mitic și s-a umplut de estetic.



MARGINALII

Parteneri: Poezia și Muzica

Cu o privire vagă, niște ochi roșunzi-melancolici proptiți ușor asiatic, cu nas de Petrușka sau Ivanușka sau Mișka, dintr-un basm vechi rusesc, cu miini de preot bine hrănit la hramuri, trup alert, cituși de pușin stinjenit de cele citeva cușe adipose care se căznesc să-l stinjenească, cu joben pe care uneori îl poartă în chip de marchiz de Priola, alteori în chip de musical al vechiului București, într-un smoking al cărui unic nasture stă gata-gata să sară, și de sub care, cămăși, cînd negre cu picățele, cînd roșii ca flacăra confirmă anticonformismul ușor conformist al acestei atît de conformiste vestimentații, cu niște pantofi de lac care, uneori, ca într-un film animat, schifează singuri ritmuri de samba, bossanova sau bat imper-turbabil cîndrelul, dar mai ales cu un glas ale cărui nuanțe pot ajunge, fără vulgaritate, la invectivă, fără falsă căldură și lacrimă de doi bani, la autentice sensibilități nonșalante, nepoluate, neconfectionate, dar, încă o dată, mai ales cu un deosebit simț al măsurii, cu acea punte a sincerității și a adevărului scenic, un actor care nu mai este nici o tină speranță, care n-a fost niciodată răsfațat nimănui, care sper că nu va deveni niciodată un „a fost cîndva”... ține timp de două ore, într-o foarte mică sală, publicul în mînd, fără giumbușlucuri, fără nazuri, fără fartiții, fără spectaculoase găselnițe regizorale, dar mai ales fără partener! Nu, greșesc! Parteneri îi sînt: Poezia și Muzica.

Poezia delicată și, în același timp, virulentă a lui Marin Sorescu, muzica excelentismă a unui compozitor pușin cunoscut (vom mai auzi de el), Dan Stoian. Liantul, legătura dintre muzică și poezie, o face un artist care, după ce a atras atenția cîndva, cu lucruri de calitate, telespectatorilor, după ce, pare-mi-se, s-a ascuns un timp ca prestator de servicii artistice pe schema unui teatru muzical, unde pare-mi-se nu și-a găsit locul, profită de binevoitoarea înțelegere a animatorului de teatru care este Dinu Săraru, și ne cucerește printr-un spectacol, în felul lui, unic!

Mihai GÎRNÎȚA

FRIEDRICH SCHILLER:

„Scrieri estetice“

Estetician, critic și poet, Schiller a trăit nevoia absolută a unui spațiu de trecere de la formulele generale ale filozofiei artei, la operele concrete; a simțit primejdia aplicării nemijlocite a teoriilor estetice generale la obiectele artei, ca și cum primele ar putea să fie, în chip imediat, „unelte practice“. Din intenția de creare a unui astfel de organon, se nasc poeticile. În fapt, Schiller respinsese întotdeauna ideea unei opoziții categorice dintre spiritul speculativ și cel intuitiv: „Dacă primul caută... experiența, iar celălalt caută... legea, atunci este cu neputință să nu se întâlnească...“

Schiller observă că „nici dominația rațiunii asupra simțurilor, nici dominația simțurilor asupra rațiunii nu sînt compatibile cu frumusețea expresiei“. El caută „o a treia stare“, în care „rațiunea și simțurile, datoria și înclinația“ să fie în armonie. Această a treia stare o găsește în joc, formă de libertate ce îngăduie nașterea frumuseții.

Dacă logica teoretică a lui Schiller este deosebit de rafinată, dialectica sa practică este elementară, întemeiată pe principiul psihologic al compensației: „Omul stăpînit exclusiv de sentimente sau sensibil încordat este... salvat și pus în libertate prin formă; cel dominat exclusiv de legi sau încordat spiritual este salvat și pus în libertate prin materie“. „Prin frumusețe, omul senzitiv este condus la formă și la gîndire; prin frumusețe, omul spiritual este readus la materie și redat lumii simțurilor“. *Sensibilul*, ce reprezintă materia pură, neconfigurată uman, *moralul*, constituit de configurația ideală, care este forma pură, și *esteticul*, materia configurată uman, alcătuiesc pentru Schiller trei stadii, trei momente, pe care crede că le regăsește în evoluția întregii omeniri, dar și în dezvoltarea fiecărui individ, „fiind, într-un cuvînt, condițiile necesare oricărei cunoașteri pe care o obținem prin simțuri“.

Dar, dacă, la Hegel, arta va fi „manifestarea adevărului în formă sensibilă“, iar această manifestare a adevărului nu este, din punctul său de vedere, „cu adevărat adecvată spiritului“, la Schiller, în „statul estetic“, creat prin fuziunea legilor cu normele, omul se înalță de la limite la absolut, și opune sensibilității gîndirea și voința. Astfel, Schiller preîntîmpină, într-o anumită măsură, impasul hegelian al artei. Căci spune el, „nu-și mai are rost întrebarea cum trece omul de la frumos la adevăr, acesta din urmă fiind cuprins virtual în cel dintîi“. Rolul civilizator al artei devine, într-o astfel de perspectivă, imens, căci împiedică alienarea omului prin unidimensionalizare.

Obiectul constant al căutărilor lui Schiller ca artist și ca teoretician al artei a fost constituirea drumului pentru reprezentarea forței morale. Respectul pentru demnitatea morală a artei implică tragedia, în domeniul liberei voințe. Împotriva suferinței simțurilor, spune el, sufletul nu găsește alinare decît în forța morală. Dar nu scopul artei, ci mijloacele ei ar fi morale. În acest fel se elimină didacticismul din sfera artei. Dacă scopul însuși ar fi moral, crede Schiller, arta ar pierde tot ceea ce îi constituie forța, adică libertatea și farmecul plăcerii. Aici găsim și dialectica jocului demn, superior, al artei. În formulele artei, jocul devine un lucru serios. Cu toate acestea, nu seriozitatea, ci jocul este cel care duce la finalitățile artistice. „Arta, întregeste Schiller, nu poate avea o influență salutară asupra moravurilor decît exercitînd asupra imaginației suprema ei înfrîngere estetică; dar această înaltă eficiență estetică n-o poate realiza decît în deplină libertate“. Legea morală nu se manifestă, în tragedie, ca „lege care ne judecă“, ci ca fenomen. Nu este *regula* voinței, ci *puterea* voinței față de afectul în suferință. Căci, „orice efect estetic se bazează pe adevărul poetic și nu pe adevărul real“ și istoric, scrie Schiller, reluînd cunoscuta comparație aristotelică: „Dar adevărul poetic nu constă în aceea că ceva s-a petrecut cu adevărat, ci în aceea că se putea produce, adică în posibilitatea interioară a lucrurilor“. Moralist și antididacticist totodată, Schiller știe că poezia „nu își croiește drum prin tărîmul rece al memoriei“, că nu-și face interpret din erudiție și nici auzător, din egoism. Teatrul „nu caută pe cetățean în om, ci pe om în cetățean“. Căci „jurisdicția scenei începe acolo unde imperiul legilor lumești încetează“.

Dacă forța tragediei o găsește în reprezentarea forței morale, Schiller va fi condus cu necesitate să cerceteze posibi-

litățile reprezentărilor. Și va descoperi reprezentarea indirectă a forței morale, sugerând viitoarele semiotici ale artei, prin ceea ce a numit „semne sensibile”. Interesat de expresia fenomenului afectiv, Schiller s-a apropiat, prin negație, dar cu o remarcabilă intuiție teoretică, de o artă a actorului. Există, spune el, două tipuri de mișcări ce sînt semne ale afectului. Unele, involuntare, determinate direct, în mod necesar, de simțire. Altele, voluntare după natura lor, dar scăpate din frinele voinței. Acestea din urmă corespund cauzei și obiectului afectului. Sînt „întimplătoare și schimbătoare”. Din această pricină, nu mai pot fi socotite „semne infailibile” ale afectului. Manifestate laolaltă, contribuie la expresia afectivității. Separate de primele, semnele incerte, „întimplătoare și schimbătoare”, se înfălesc la „persoanele afectate și la actorii proști”.

Tot astfel, întrebarea pusă de Schiller acum aproape două secole poate să trezească în spiritele vremii noastre ecouri nesfîrșit mai ample decît îi vor fi trezit ducelui Christian de Schleswig-Holstein-Augustenburg, căruia îi era în mod convențional adresată: „Nu este cel puțin anacronic să căutăm un cod al lumii estetice, acum, cînd problemele morale prezintă un interes mai stringent, iar spiritul cercetării filozofice este atît de stăruitor chemat la ordine de circumstanțele vremii să se preocupe de cea mai desăvîrșită dintre operele de artă, de edificiul unei adevărate libertăți politice?” Dacă astăzi nu vor fi decît prea puțini cei care să mai accepte dialectica schilleriană, ce mediază trecerea din imperiul necesității în cel al libertății prin stadiul frumuseții, nimeni nu se mai poate îndoi că eliberarea unei singure dimensiuni umane presupune eliberarea tuturor celorlalte. Că teatrul stă, astăzi ca și acum două secole, alături de cele mai însemnate instituții ale statului. Nu doar ale iluzoriului „stat estetic”, ci ale oricărui stat cu o configurație umană. Și, chiar dacă n-am mai socoti, așa cum socotea cu exaltare tînărul Schiller, că „supremul produs al acestei specii literare este, poate, și cea mai înaltă creație a spiritului uman”, vom putea repeta că scena este o școală a înțelepciunii practice și o călăuză a vieții cetățenești; că teatrul, smulgînd măștile fățărniciei, ne îndeamnă să suportăm destinul; că această instituție a desfătării sociale influențează formarea și desăvîrșirea spiritului național. Și că imperiul aparenței artei adevărate n-a fost niciodată un imperiu al amăgirii.

Alexandru SINCU

CARTEA DE TEATRU

HENRY DE MONTHERLANT:

Teatru

„Și totuși cum să nu-ți fie puțin ciudă pe cineva care fiind aproape tu însuși, va exista cînd tu vei înceta să exiști?” — mărturisese Henry de Montherlant, referindu-se la două dintre operele sale, de care se simțea cel mai legat: volumul de eseuri *Olimpicele* și piesa *Regina moartă*. Întrebarea ar putea să semnifice un adevăr încă mai dureros dacă am formula-o invers, și aproape că am fi tentați să gîndim astfel, într-atît critica literară, și mai cu seamă o mare parte dintre contemporanii dramaturgului, au vînturat ideea eșecului său, dovedind de fapt mai mult neînțelegere, decît formularea unei reale judecăți de valoare.

Cazul dramatic al lui Henry de Montherlant (dramatic fiind în egală măsură și destinul dramaturgului și cel al omului) stîrnește și azi reacții contradictorii. O admirabilă recentă tîlmăcire a pieselor sale istorice (*Regina moartă, Războiul civil, Maestrul ordinului Santiago, Malatesta, Cardinalul Spaniel* — Editura Minerva, colecția BPT, 1981), datorată lui I. Igiroșianu, readuce în atenție cîteva dintre principalele piese de teatru ale acestui controversat autor, și redeschide, într-un fel, un „proces” pe care critica literară, în primul rînd cea franceză, îl socotește, de cîteva decenii, încheiat, elucidat (excellent, în acest sens, studiul introductiv al criticului Al. Paleologu, prin rafinamentul distincțiilor în cîteva probleme delicate, prin analiza subtilă a complexului psihologic, politic, istoric, cultural al evoluției sociale și literare a lui Montherlant).

Iată, totuși, cîd dincolo de formule concludive ca „Montherlant de care ne-am despărțit” (Philippe de Saint-Robert), „Montherlant, propriul său călău” (Michel de Saint-Pierre), „Montherlant, cavalier al neantului” (Pierre de Boisdeffre), se dezvăluie un destin, și nu doar unul artistic, pe care ochiul lectorului îl regăsește în această ușor ironizată descendență „corneliană” a dramaturgului, în opțiunea estetică și în neașteptatul demers al unui moralist „glacial, care se

incinde în singurătate și în gestația unei opere ce seamănă mai degrabă cu un sarcofag decît cu o oglindă" (P. de Boisdeffre).

Ce soluție dramatică ne propune, de fapt, acest autor contemporan cu Malraux, și Gide, cu Claudel și Sartre, cu Camus și Cocteau, cu Eugen Ionescu și Beckett? Ce ne spune Montherlant, după un deceniu de la dispariția sa? Un singular și un singuratic, care a cunoscut foarte de tîrziu celebritatea, care a devenit membru al Academiei franceze fără să fi candidat, a traversat o experiență umană care ne reamintește de cea a lui Malraux (combatant, grav rănit, în primul război mondial, corespondent de presă în cel de-al doilea, toreador, jucător de rugby, alergător, pentru ca apoi să se retragă într-o solitudine stoică, să prefere prezentului, antichitatea romană, evul mediu iberic, să aleagă din varii experimente estetice calea unei ținute și a unui discurs moral înalt, solemn (ceea ce i-a determinat pe mulți să-l socotească un vetust care încearcă să reînvie tragedia antică, rigoarea clasică, într-o epocă a atîtor înnoiri, revoluții și răsturnări artistice). „Nu poți ști cît de însetat sînt de singurătate” — rostește nobilul cavalier Dabo Alvaro, maestrul ordinului Santiago. Nu e greu de recunoscut aici un tulburător ecou autobiografic.

Singurătatea artistului și solitudinea omului care, decepționat de contemporanii săi, a preferat un voluntar „exil”, desemnează o întreagă filosofie a neangajării în efemer, o respingere a acțiunii directe (dar nu a oricărei acțiuni). Înveșmîntat în mantia stoicului, în vecinătatea liniștitoare a volumelor lui Seneca și Marc Aureliu, dramaturgul încearcă să găsească o cale, intrînd, asemeni eroilor săi, în acel înalt și himeric „serviciu inutil” al onoarei în primul rînd, de fapt al demnității, al restabilirii firescului, omenescului, într-o lume aflată într-o criză acută de omenie. Izolarea sa nu este nici o respingere a idealului, a oricărui ideal, nici o respingere, de plano, a oamenilor. O spune singur: „Totul în opera și în viața mea a fost și rămîne în funcție de oameni. Ei și numai ei mă interesează. Și aș putea spune ca Richard Wagner: scopul operei mele este eternul omenesc, liberat de orice convenție”.

Este aici o sete de absolut și o rigoare, și în egală măsură, o dramă, care implică, în primul rînd, un înalt respect pentru valoare și pentru demnitatea valorilor, de atîtea ori compromise și escamotate. Severa conduită, intransigența unor personaje din **Regina moartă**, **Port Royal**, **Maestrul ordinului Santiago** traduc în primul rînd un refuz și un denunț al mediocrității. Nu exclama oare, aproape

incredibil, regele Ferante: „La pușcărie, pentru mediocritate!”? Cu fiecare dintre textele sale dramatice, Montherlant ne propune o pledoarie singulară a unor exilați (citește refuzați) și deci a unor neînțeleși. Firesc, s-ar putea spune: celorlalți, în toate vremurile și în toate împrejurările, deci în toate piesele sale, asemenea înălțime a conduitei morale, a aspirației, a inflexibilității și neabdicării de la propriul crez le poate părea un fel de nebulie, de mistică a consecvenței, inabilă și inoperantă, dar mai ales inacceptabilă într-o lume a tuturor compromisurilor, a valorilor compromise. Cavaleri ai neantului, ai iluziei, ca și creatorul lor, aceștia susțin o pledoarie pentru calitatea umană, ca și pentru efortul păstrării acestei calități, în funcție de care intervine dilema hamletiană a acceptării sau a neacceptării, a acțiunii sau a neacțiunii. În asemenea termeni este pusă această dualitate, de fapt opțiunea pentru una dintre alternative, încît se ajunge (în **Cardinalul Spaniei** sau **Maestrul ordinului Santiago**) la negarea oricărei acțiuni, a oricărui gest angajant, și chiar la negarea vieții, înțeleasă și ea ca o acceptare, chiar pasivă, a realității. „Regatul e moartea”, va spune regina Ioana; iar Don Alvaro: „Nu sînt însetat decît de nesfîrșita potolire”.

Această zădărnicie a oricărei acțiuni, pe care o întîlnim și în filosofii orientale, și la stoicii antici, și în doctrina creștină — nu s-a spus oare că „partea cea mai bună a acestui teatru este aceea care atinge aripa creștină”? (Pierre de Boisdeffre). Deși în multe dintre piesele sale, Montherlant este „creștin” în aceeași măsură în care este și „păgîn” —, această filosofie a renunțării, exprimată implicit și prin destinul personajelor „active”, înscrise în „codul genetic” al puterii efemere (opera politică a celor care au întruchipat puterea absolută, regele Ferante al Portugaliei și cardinalul Francisco Ximenez de Cisneros, primat al Spaniei, se grăbușește odată cu moartea lor; toate iluziile și ambițiile unui erou „vitalist” ca Malatesta se sfîrșesc pe neașteptate, prin suprimarea acestuia etc.), transpune estetic o formulă existențială pe care Montherlant însuși (de data aceasta, nu dramaturgul, nu literatul, ci **omul**) o acceptase. S-a exilat din țara și secolul din care făcea parte, devenind, așa cum s-a spus (P. de Boisdeffre), „un rătăcit în plin secol XX”. Lumea pe care o caută cu predilecție, cea romană și cea din spațiul iberic, este singura în care virtuțile exemplare mai sînt posibile, sacrificiul, renunțarea la orice pentru un ideal, pentru un crez, în opoziție, desigur, cu eternele racile omenesci, cele ale

tuturor timpurilor, ale Romei antice, ca și ale Franței contemporane.

În cazul dramei **Regina moartă**, prezentarea personajelor este însoțită de indicația ambiguă, reflex al unei opțiuni ideale. „În Portugalia, demult”. Într-un anume sens, această mențiune este mai revelatoare decât oricare alta. Lumea de suflet, lumea de care se simte structural atașat Montherlant, este tocmai o lume „de demult”. După cum personajele sale nu s-ar putea mișca în voie decât în vechea Castilie, la Madrid sau Toledo, la curtea din Lisabona, la Roma sau la Rimini, în umbra turnurilor medievale, a meterezelor unei fortărețe sau printre coloanele Forumului roman. Vetust numai pentru cineva dispus să judece în grabă, dramaturgul este un visător, pentru care vremurile apuse sînt mai apropiate decât timpul trăit. În opoziție cu majoritatea contemporanilor săi, el depune mărturie despre o lume care „ar fi fost” sau „va fi fost” cîndva. Încercarea de a reînvia tragedia antică (lucru care l-a ispitit și pe Anouilh), ca și disprețul pentru modele literare, n-au însemnat, desigur, o cale lesnicioasă. Și, totuși, Montherlant nu a ales alta. Retorismul său, de care s-a făcut atîta caz, se integrează în dimensiunile aceluiași ideal estetic, de natură (și de structură) clasică. Poate că dramaturgul nu și-a propus niciodată să fie un „clasic” plin de austeritate, care înfăptuiește neîmplînzit o „cruciadă” morală printre contemporani. Altfel a fost și altfel trebuie înțeles. Dovadă, succesul neîntrerupt al dramelor și tragediilor sale. Acea solemnitate a rostirii, în care se învâluie, ca într-o mantie, personajele sale, nu este o mască, o grimasă a aparențelor. Ea aparține firesc acestor personaje, acelei lumi, ca și lui Montherlant însuși. „Dar să vrei să-l definești pe rege e ca și cum ai încerca să sculptezi o sta-

tue în apa mării”; „Monarhii își împodobesc cu lei stemele și stindardele. Și într-o bună zi, își descoperă un leu în inimă”; „Cînd pasărea de soi este prinsă nu se mai zbate. Îmi arătai norul sub formă de aripă. Înzestrată cu o aripă, eu n-aș mai fugi, ci aș ocroti”. Toată această ornamentație, acest ceremonial al vorbirii, al stilului „seniorial”, conferă pieselor sale „baroce” (în sensul în care Călinescu vorbea de romanul gotic) o solemnitate care înalță, dar nu respinge, nu îngheață.

Reproșului (ca și elogiului) de a fi doar un stilist preocupat de psihologii și nu de oamenii vii, ca și repetatele acuzații de scepticism, de mizantropie, de indiferență, Montherlant le-a răspuns cîndva printr-o dramatic de adevărată comparație: „Oamenii din stîrpea mea vor vorbi o limbă din ce în ce mai puțin înțeleasă de cei mulți. Gîndirea lor solitară urcă, nu se răspîndește, ca acel fir de fum ce se ridică în deșert, pe înserat, din focul nomazilor: fum pierdut și pur, firavă punte între cer și pămînt”. Scrisese aceste rînduri în 1941.

Teatrul lui Henry de Montherlant, mai mult decât o experiență artistică, rescrie una trăită, chiar evoluția autorului, pentru că, asemenea eroilor săi, aspiră la demnitatea unui înalt ordin moral; ca și aceștia, își refuză prezentul, se izolează de semenii săi. Unii au văzut în asta un semn al eșecului. „Superba lui retorică imită viața, dar nu o re-creează”, i s-a reproșat. „Nu sînt un simplu versificator din secolul al XV-lea, afirma Montherlant. Mă scuz că o afirm cu oarecare patimă: cărțile mele nu sînt retorică, cărțile mele le-am făurit cu viața și carnea mea, cu tot ce am”.

Petre BRAȘOVEANU

NOTE

Integrala dramaturgiei Alecsandri

În prestigioasa colecție „Scriitori români” a Editurii „Minerva”, s-a încheiat tipărirea integrală a dramaturgiei ctitorului repertoriului național. Teatrul, cuprins în volumele

5—7 ale „Operelor”, însumează peste 3.500 de pagini de text, note, variante, glosar, indice înfățișînduse — grație osîrdiei Georgei Rădulescu-Dulgheru — ca o ediție critică ideală. Revista noastră a semnalat, la inaugurarea seriei, importanța excepțională a tipării întregii dramaturgii a lui **Alecsandri** (peste 50 de titluri cunoscute, plus inedite, ciorne etc.). Și, iată, într-un timp record pentru edițiile critice (1977—1981), avem la îndemînă impunătoarele tomuri menite, fără îndoială,

să stimuleze noi și pasionante studii; deoarece creațiile teatrale, care au consolidat, în plină renaștere națională, nu numai literatura dramatică, dar și Teatrul Național, ca instituție reprezentativă, au făcut în principal obiectul unor capitole de istorie literară.

Fie ca succesul cărții lui **Mircea Ghiulescu, Alecsandri și dublul său**, consfințit și printr-un premiu al A.T.M., să fie de bun augur!

I.N.



Ceasornicarul

sau

Beaumarchais

comedie în

(13

de MIHAI

La 250 de ani de la nașterea lui Pierre Augustin Caron de Beaumarchais și la 200 de ani de la premiera Nunții lui Figaro, eveniment ce avea să zguduie zidurile Bastiliei și să le pregătească prăbușirea.

Personajele

(în ordinea intrării în scenă)

TEMNICERUL-ȘEF, 50 de ani, mătăhălos, pintecos, grobian ; bestie autentică, un călău jucăuș, sclrbos ; convins că postul său îl conferă credit logic și moral, și un pospal de cultură.

LESAIN, pipiriu, dominat de statura imensă a Temnicerului-șef : un șoricel pe lingă el. Infricoșat. Știe că nu știe niciodată la ce se poate aștepta și, deci, ce este de dorit să răspundă la întrebările Temnicerului-șef.

BEAUMARCHAIS, la 53 de ani.

JACQUES COQUAIRE-FIUL, 30 de ani, fiu al celebrului gazetar clandestin, Jacques Coquaire ; ușor infatuat.

MEȘTERUL ANDRÉ CARON, tatăl lui Beaumarchais ; 60 de ani ; iubitor, dar dragostea pentru fiul său este exasperată de purtarea acestuia și de lipsa de interes a fiului pentru meseria de ceasornicar căreia îi e destinat ; nervos, slab, plin de lifose, cu care încearcă să-și păstreze autoritatea.

DOAMNA CARON, soția Meșterului André Caron ; 50 de ani ; mult mai inteligentă decît soțul ei ; emancipată, îl menajează orgoliul, pentru a-l demonstra lipsa de consistență a acestuia ; crede în viitorul fiului său, îl înțelege, îl apără.

LEPAUTE, celebru ceasornicar al epocii, vanitos, gata de orice ticăloșie pentru a-și păstra poziția în breaslă.

PARIS-DUVERNEY, 70 de ani, bancher de renume, simpatic, fără nici un pic de gomă.

MARCHIZA DE LA CROIX, 30 de ani, de origine franceză, locuiește în Spania ; interesată de amor și de bani, atît.

Revoluției

la Saint-Lazare

trei acte

tablouri)

RĂDULESCU



„Literatura biografică nu este decât o minciună și nici nu se poate altfel. Nimeni nu poate cunoaște adevărul unei vieți (...). Dacă vrea să intre în sfera creației, literatura trebuie să fie ficțiune.”

„Carnete“, Dominic Stanca

BĂTRINA DOAMNĂ, 80 de ani, cochelă, diplomată, jucind rolul femeii tinere.

PAULINE, 17 ani, nepoata Bătrinei doamne, foarte copilăroasă, ușuratică.

CAVALERUL DE SÉGUIRAND, 20—25 de ani, plin de sine, adorat de Paullne ; personaj mut.

SPECTATORUL, cam analfabet.

FATA, tinăra îngrijitoare.

LA BLACHE, 25—28 de ani ; monoclu ; morgă, obraznicie etc.

TINĂRUL BRACONIER, țaran isteț, spălat.

DUCELE DE CHAULNES, 40 de ani ; arțăgos, apucat, ba chiar, deseori, nebun furios.

COMISARUL.

SARTINES, 50 de ani ; înalt funcționar al cenzurii și al poliției secrete ; un om de ține, care-și apără însă și interesele, cu diplomație.

CONTELE și FIGARO (Nunta lui Figaro).

DUCELE D'AIGUILLON, 60 de ani ; ministru de externe al lui Ludovic al XV-lea ; foarte sigur pe sine și pe destinul celorlalți.

LUDOVIC AL XVI-lea, la începutul domniei.

BIRJARUL, 60 de ani ; austriac puhav, greoi, dar cu bun simț.

PRIMARUL, austriac, logic fără emfază.

CONTELE DE SEILERN, mina dreaptă a Mariei Tereza, indiscret, politeț și umilință contrafăcute.

MARIA-TEREZA, împărăteasa Austriei, soacra lui Ludovic al XVI-lea ; mărește jucată ; foarte feminină.

VOCEA.

Scena, pînă la cortina finală, reprezintă o gherlă. O vor umple, cînd și cînd, gemetele și scrișnetele lanțurilor. Locurile de joc vor fi pe rînd iluminate de cite un con de lumină. După nevoi, se extinde lumina mai mult sau mai puțin.

Tabloul 1

Scena este total cufundată în întuneric. Răsună două palme strașnice aplicate pe obraz.

GLASUL TEMNICERULUI-ȘEF Asta-i un cadou de despărțire. Și-acum, un buchet de nu-mă-uita. (*Mitralieră de palme pe obraji. Con de lumină. Temnicerul-șef și Lesain. Printre argumentele Temnicerului-șef se numără și obiceiul de a-și împinge cu burta partenerul de discuții, izbutind citeodată să-l azvîrle și pe jos. Lesain urmează a fi eliberat.*) Să nu-ți închipui că te eliberez pentru c-ai fi devenit om de treabă. Cine greșește o dată, tot pe-acolo greșește și a doua oară. Așa că nu visa de pomană, tinere... Ne vedem cît de curînd. Tot aici. E mai intim. Te eliberez, să eliberez un culcuș și-o mină de paie. Ne vine un mușteriu celebru care l-a supărat pe rege „domnul” Beaurmar-chais! Porunca Majestății-sale. De pus urgent la răcoare. (*Destăinuiește.*) Se spune că i s-au încălzit creierii de prea mult bine, și Majestatea sa se teme să nu-i dăuneze sănătății; așa că-l trimite la cură, la Saint-Lazare. Eu vă sînt doctorul curant, „Hirurgul Drege-Tot”! Nu-mi spuneți voi așa? (*Lesain, simțind pericolul, ar vrea să se depărteze.*) Staaa! Nu ți-am dat liberă-trecere! (*Îl ia de piept.*) Așa-mi spuneți, sau ba? (*Celălalt confirmă, cu teamă.*) Ei, vezi! Și dacă-mi spuneți, așa și este! E clar? Voi nu-nțelegeți logica. Dacă-o nțelegeați, n-ajungeați aici. „Hirurgul

Drege-Tot”! Eu sînt ăla! În cazul ăsta nu mințiți, după firea voastră spurcată! Prima dată-n viața voastră de zurbagii și de curvari că spuneți adevărul! Ați mințit voi la anchetă, că domnii-anchetatori — ca și judecătorii — umblă cu mănuși, da-n fața mea nu vă merge! „Hirurgul Drege-Tot”. Eu refac ordinea lumii, așa-i?! Ia să-mi vină un cocoșat, îl îndrept. Spune tu, firoscosule, cum îl îndrept? (*Celălalt tace. Îl zgîlție.*) Hai! Zi, că te fac terci! (*Ridică palma.*)

LESAIN (*repede, să evite lovitura*): Să se poată-ntinde-n cosciug ca o scindură, domnule Temnicer-șef...

TEMNICERUL-ȘEF: Știi catehismul, bravo, băiete! (*Mina coboară binevoitoare și încurajatoare pe obrazul victimei.*) Da-l știi pe tot? (*Numără pe degete.*) Cu șchiopul, ce fac? Hă? Cu șchiopul... Ai surzit?! Nu mai știi să tragi cu urechea, Lesain? Te-ai îmbolnăvit tocmai cînd credeam c-ai devenit un element sănătos?... Nu ți-e teamă că te „dreg”?

LESAIN Îi rupeți și-al doilea picior, să trăiți... Să nu se cunoască meteahna, domnule Temnicer-șef!

TEMNICERUL-ȘEF: Așa: nu-mi bat capul de pomană cu voi să vă cultivați morală! (*Meditează.*) Știi, puteai s-ajungi telectual, cu devla asta a ta, nu să-mi umbli cu pipițe... Te pome-nești că știi și să numeri...? Dacă unuia-i lipsește-un braț, cînd vine la Saint-Lazare, și eu îl dreg, cu cite brațe iese, dacă iese? Ia-n fă-mi adunarea...

LESAIN: Fără pici unul.

TEMNICERUL-ȘEF (*amenințător*): Domnule...

Mihai Rădulescu, născut la 15 mai 1936, a studiat filologia (engleza), este lector universitar și membru al Uniunii Scriitorilor. Debutează ca traducător de poezie, în 1956. Debutul editorial și-l face în calitate de lexicograf („Capcanele” vocabularului englez, 1967). Urmează volumele: Delta („stihuri”, 1974); Shakespeare — un psiholog modern (eseu, 1979); Educația prin muncă a elevilor (Șchițe pedagogice, 1981). Tot din 1967, publică aproape anual cite un volum de traduceri (George Eliot, Victor Hugo, Oscar Wilde, Herbert Spencer, Montaigne etc.). În domeniul teatrului de păpuși, două premii, și o piesă publicată: Dresorul; traduceri și adaptări pentru teatrul la microfon. Teza de doctorat: Gîndirea dihotomică-antonimică în tragediile shakespeareene. Dintre studiile recent apărute: L'Unité stylistique souterraine de l'oeuvre. La méthode de la stylistique anthropologique dans la critique littéraire și Argumente pentru o stilistică teatrală.

LESAIN : ...domnule Temnicher-șef.
TEMNICERUL-ȘEF : Bravo ! Te trec
clasa ! Așa-i : unu și cu unu fac zero !
Ze-ro ! Unde-am rămas ? Va să zică...
cocoșatu'... șchiopu'... ciungu' !... Trei,
și cu chioru', fac patru... Zi-i cu
chioru'.

LESAIN : *Ibidem* cazul ciungului, dom-
nule Temnicher-șef.

TEMNICERUL-ȘEF : Și la ce se mai po-
trivește cazul ăsta ?

LESAIN : La ăla-ntr-o ureche, domnule
Temnicher-șef.

TEMNICERUL-ȘEF (*cugetă adînc*) : Și,
să zicem că vine unu' fără... fără nas...
Să zicem că i l-a mîncat sfrîntia...
de-atîta sfințenie, că tot sîntem la
Sfîntu' Lazăr... (*Se prăpădește de ris,*
izbutînd acest dublu joc de cuvinte
foarte inteligent. Remarcă faptul că
celălalt nu ride. Ride stimulator. Le-
sain pricepe. Scheaună a ride. Temni-
cerul-șef este nemulțumit. Ride impe-
rativ. Lesain, jenat, plin de fasoane,
duce mina la gură, întoarce capul în-
tr-o parte ș.a.m.d. Temnicherul-șef se
bate cu palmele pe genunchi. Lesain,
la fel, dar își pierde echilibrul, cade
în șezut. Jocul continuă.) Așadar, dacă
i-a mîncat sfrîntia nasu'... Na-su'...

LESAIN : Îi mutați gura din loc, să-l fa-
ceți bărbat simetric, domnule Temni-
cer-șef.

TEMNICERUL-ȘEF (*îl apucă de bărbie*
și-l examinează atent, ca un presbit ;
se va scotoți și-și va pune și ochelarii
pe nas, reluînd examinarea) : Tu pari
să le ai pe toate la locul lor. (*Își în-*
sofește următoarele cuvinte cu mișcări
bruste impuse capului celuilalt.) O
ureche, două urechi. Un ochi, doi ochi.
Un nas, doi... Nu, un singur nas. Știi
ce... Și dacă-am face din el două ?...
Hm... O gură... Cam ăsta-i inventaru'
regulamentar, și-a ieșit conform legii...
Acu, să vedem mai jos... (*Îl ridică*
miinile, pe rînd. Cînd le lasă să cadă,
ele se prăbușesc, de lemn.) O mină...
a doua... (*Îl lovește cu piciorul.*) Un
picior... alt picior... (*Se aud bătăi în*
ușă.)

GLASUL DE AFARĂ : E careva pe-acasă,
frățioare ?

TEMNICERUL-ȘEF : Acuși-acuși !

GLASUL DE AFARĂ : Ți-am mai adus
o potaie de legat. Răspunde la numele
Beaumarchais.

TEMNICERUL-ȘEF : Mai am de schim-
bat o vorbă cu un deținut, frate ! (*Lui*
Lesain.) Va să zică, două picioare, Le-
sain... (*l-a întors cu spatele, l-a apu-*
cat de umeri și i-a fixat talpa-n șe-
zut) și cu unu-n cur, fac trei ! (*L-a*
zvrîlit în patru labe.) Fugi, firoscoșule,
fugi ! Și... nu mă uita ! Te-aștept
miine, la aceeași oră ! Să ne vedem
cu bine ! Salut-o pe nevastă-ta din
partea mea și asigur-o că-l doresc un

„respect“ așa de mare... uite-așa de
mare ! (*Ride, arătînd cu palmele cit*
ii este de mare „respectul“.) Ocupă-te
de ea și lasă pipițele în grija domnilor
conți, coate-goale ce ești ! Marțafioiule !
(*Ride. Se stinge lumina.*)

Tabloul 2

Beaumarchais și Jacques Coquaire-fiul.
Lîngă ei, lada adusă de cel dintîi.

BEAUMARCHAIS : Și, totuși, mai ies de-
ținutu' de-aici... Cînd m-au adus, au
eliberat un nenorocit.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : 7 martie
1785. Ziua merită-nscrisă în calendarul
Sfintei biserici catolice : a fost eliberat
Lesain.

BEAUMARCHAIS (*ride*) : Le Saint ? Bine
adus din condei ! Le Saint, zici, Sfîn-
tul ?

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Da, da,
Lesain. Numai că, domnule Beau-
marchais, de pomană rideți. Nu. Sfîn-
tul. Lesain fără t final. Și să nu cre-
deți că acest t final este lipsit de im-
portanță. T, o literă modestă, domnule,
pusă la coada alfabetului, iar în res-
pectivul cuvînt tot la coadă : nici n-o
auzi cînd pronunți : *Le saint*. Ascul-
tați *saint, saint*... Vedeți ? Nu se
aude t final. Un t mut. Și totuși, ce
literă măreață ! Știi de unde vine ?
T de la trunchi. domnule. Adică cel
cărui a îi lipsește acest t are o me-
teahună la trunchi, o suferință, o ma-
lădie. (*Pauză de efect.*) Îi e bolnavă
șira spinării. Umblă cu ea mereu în-
covoiață, pînă-n pămînt, oricît ar cla-
ma el că provine dintr-o familie să-
nătoasă, că are, deci, o origine sănă-
toasă... Mă-nțelegeți, nu ? Vorbesc fi-
gurat...

BEAUMARCHAIS : Am băgat de seamă.
Se cunoaște că sînteți fiul celebrului
jurnalist Jacques Coquaire.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Jurnalist
eu însumi și, precum se poate veri-
fica, deținut ca și tata. Spre norocul
meu, nu la Bastilia... Dar, cum vă spu-
neam, poate-ați remarcat, domnule
Beaumarchais, litera t are formă de
cruce. E un semn. Deci, cui îi lipsește
t final nu poate fi...

BEAUMARCHAIS : ...un sfînt.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Dumnea-
voastră ați spus-o. Eu aș adăuga : lipsa
acestui t din coadă poate să indice un
diavol. Dracul în persoană. Cum e
cazul lui Lesain al nostru.

BEAUMARCHAIS : Cred că exagerați
importanța ortografiei, domnule Jac-
ques Coquaire.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : ...Fiul...
 ...Jacques Coquaire-fiul, la fel de renumit ca tata... (Cu ușoară superioritate blazată.) S-o lăsăm baltă... În definitiv, credeți că este o mare deosebire între un sfânt și un drac ? Ce-i diavolul ? Ce-i diavolul ? — mi-aș permite să vă întreb, mult stimat domn. Diavolul este un alt biet nenorocit, căruia-i lipsește ceva ca să fie un sfânt : nu-și poate ține șira spinării dreaptă. Vorbesc în stilul gazetelor noastre clandestine (*subliniază*), citite cu nesat, dacă diavolul și-ar ține șira spinării dreaptă, s-ar pirla la inteligență ! Ce vă spuneam ? Îi lipsește un t final șira spinării neîncovoiată...

BEAUMARCHAIS : Așadar, Lesain...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : ...nu e Le Saint, Sfântul, ci un ticălos. Un linge-blide, un ciripitor, un turnător, o coadă de topor !...

BEAUMARCHAIS : Vorbești numai în metafore, amice. N-ai vrea să-mi traduci cele spuse, în franceza domnului Voltaire ?

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Ale cărui Opere complete ați început să le editați, realizare excepțională pentru care vă felicit din suflet...

BEAUMARCHAIS : Eu, unul, nu mă felicit deloc : un dezastru financiar...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Nu se știe niciodată pentru cât timp, stimat domn, cum nu poți ști care-i ciripitorul dintre noi doi...

BEAUMARCHAIS : De ce-i spui „ciripitor“ ? Avea Lesain glas frumos ?

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Un glas fermecător și fermecat. Glasul lui te imbia să cînți, să dai drumul la tot ce ai pe suflet. Fermecător, deci. În schimb, cînd începea el să ciripească, încînta auzul caraliilor, dar nimeni altcineva nu-l putea auzi... Deci, fermecat.

BEAUMARCHAIS : Și, asta-n limbajul dumneavoastră...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : ...și-al dumneavoastră, stimat domn, începînd cu ziua istorică de 7 martie 1785...

BEAUMARCHAIS : Ai dreptate, nu cred că-i o simplă vizită de curtoazie, la Saint-Lazare, făcută domnului Jacques Coquaire-fiul...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Vedeți, prea distinse domnule Beaumarchais, pentru că i-ați menționat pe turnători... Unii oameni au obiceiul de-a turna ulei pe rană. De-alde Lesain toarnă pe ea oțet îndoit cu saramură...

BEAUMARCHAIS : Cu alte cuvinte...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Cu alte cuvinte, spun numai minciuni pe socoteala amărăților de colegi de pușcă-

rie, să-i „încălț“ cîț mai bine și să iasă ei, turnătorii, basma curată. De altfel, ideea nu-i a lor : e rezultatul educației maselor de analfabeți, făcută de poliție, într-un stat regal totalitar.

BEAUMARCHAIS : Încercînd să mă inițiez în noul vocabular cu care văd că sint dator să mă obișnuiesc, aș spune că turnătorul îți pune ție pielea pe băț, să iasă el cu pielea nevătămată.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Foarte exact. Principiul lui este : de ce să plîngă mama, cînd poate plînge mîta ? Bag de seamă că, și-n vorbire, ca și-n dramaturgie, aveți excepționalul dar al preciziei în exprimare, stimat domn Beaumarchais...

BEAUMARCHAIS : Se pare că exprimarea prea răspîcată strică. Mie, cel puțin. Briciul „bărbierului“ meu mi-a provocat răni incurabile...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : În definitiv, de ce-ați fost arestat ?

BEAUMARCHAIS (*scoate o pelerină din lădă ; se așază pe aceasta ca pe un tron ; se înfășoară în pelerină ; mîmează cele rostite*) : Închipuie-ți că Nunta lui Figaro a ajuns la peste 70 de reprezentații, ceea ce a deranjat conștiința critică a Majestății-sale. Așa că, jucînd cărți (*își asumă marea dezabuzată a regalității*), pentru că avea prea mulți ciripitori în jur care mă turnau, a luat asul — să-mi fie cu noroc — și, plin de haz, a-nmuiat pana-n călimară și a scris pe spatele cărții de joc : „Deîndată ce primiți această misivă, dați poruncă să fie condus *sieur* de Beaumarchais la Saint-Lazare. Omul acesta a ajuns cu mult prea insolent ; e un puștan prost crescut, care trebuie reeducat“. Iată-mă aruncat în singura temniță pariziană rezervată exclusiv tinerilor depravați, petrecăreților, curvarilor laici și călugărilor fustangii. La 53 de ani, amice, da, la 53 de ani, o glorie a Franței, îmbătrînită în necazuri și griji literare, ca să nu mai pomenesc de cele ale zilei de mîine !... „Un puștan prost crescut, care trebuie reeducat“...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Ați căzut sub imperiul unui principiu politic : compromite persoana, ca s-o poți stăpîni. Astfel, deși fără vină, gura lumii va amplifica rușinea faptelor pe care i-o atribuie individului, și oamenii de bine se vor feri de el. Izolat, nu mai are puterea să influențeze opinia publică. Discreditează-ți adversarii, pentru viața lor morală, și i-ai scos din arena publică.

BEAUMARCHAIS : Da, acesta este sistemul, și-i simt loviturile de cînd mă știu. (*Scoate pelerina și o aruncă în lădă*.) Mi-am făcut cufărul în grabă...

Ce copilărie ! Să-mi iau haine de lux, în loc să iau haine călduroase...

JACQUES COQUAIRE-FIUL (*glumește, ca să-l ajute să-și depășească depresiunea*) : Noroc că le-ai luat. Cum puteam altfel să-mi dau seama ce înseamnă măreția Curții franceze, eu, un biet lacheu, profesor de latină în timpul liber, adică atunci când nu sînt în pușcărie, bărbierul Preasfinției-sale Arhiepiscopul — că meseria-i brătară de aur pentru intelectual, dacă vrea să mănînce — și, în taină, autor anonim de gazete clandestine, trecute din mină-n mină, ca piinea caldă, vestind lumea viitorului, pe scurt...

BEAUMARCHAIS ...pe scurt, un nou Figaro ! Dar, să ne-ntoarcem la a treia metaforă folosită adineaori. De ce l-ai numit pe Lesain „coadă de topor“ ?

JACQUES COQUAIRE-FIUL Dacă „turnătorul“ îți pune-n circă vini imaginare și șoptește la ureche celor care te vor face piftie — ca să folosim cît mai variat jargonul acestui distins așezămint de sub oblăduirea Majestații-sale —, nu devine „turnătorul“ coada ce asmută toporul asupra gîtului alb al nevinovatului ?

BEAUMARCHAIS Minunat ! Minunat ! Într-adevăr, minunat ! Montaigne spunea „De-aș putea să nu folosesc decît cuvintele care sînt utilizate în hălele Parisului !“ Ei bine, deîndată ce voi ieși, dacă voi mai ieși vreodată, eu, unul, voi folosi în scris limbajul din temnițele aceluiași Paris !

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Foarte înțelept lucru, stimate domn. În temniță găsești mult mai mulți oameni cumsecade decît în hăle, unde toți teșghetarii sînt niște pungași ordinari, care-și cumpără calești și palate-n provincie, furîndu-ne pe noi, care ne plătim hrana cu sudoarea frunții. Aici se vorbește adevărată limbă franceză !

BEAUMARCHAIS : Cea mai colorată !

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Dar și cea mai nobilă !

BEAUMARCHAIS Mi-a venit o idee. Nu crezi, amice, că limba cu care ne tot împuie capul nobilii mai presus de noi s-a cam învechit ? Că nimeni nu mai dă o para chioară pe palavrele lor ? Și c-ar trebui ei aduși în în locul nostru, să-nvețe limba autenticei nobleți ?

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Și dacă v-aș turna pentru această frază, prea-distinse domnule de Beaumarchais ?

BEAUMARCHAIS : Ți-ai încărcă sufletul cu un cap de prisos. Tot ce-am avut de spus omenirii, am spus-o. *Bărbierul din Sevilla și Nunta lui Figaro* sînt mărturiile mele. Acum mi-e totuna ce-o să se-ntimple. Aceste piese, dacă accepți să-ți încredințez o taină, sînt

ne-mu-ri-toa-re. Vor glăsi veșnic, în numele meu, chiar dacă, în loc să mă „torni“, m-ai vărsa la contul „lichidări urgente“ !

(*Se stinge lumina.*)

Tabloul 3

Cei doi. La fel.

BEAUMARCHAIS Auzi ! „Un puștan prost crescut, care trebuie reeducat“ ! „Cu mult prea insolent“ ! A fost o vreme, da, cînd a-ncercat să tatăl meu să-mi completeze educația...

(*Conul de lumină se mută nu departe de ei, îmbrățișîndu-i pe Meșterul André Caron și pe Doamna Caron.*)

MEȘTERUL ANDRÉ CARON (*furios*) : Ai plîns, femeie... (*Doamna Caron încuviințează.*) Ai bătut din picior... (*Incuvîntare.*) Recunoști ? ! Recunoști c-ai bătut din picior în fața soțului tău ? ! (*Idem.*) Auzi ! Să bată din picior ! Că dădea din mîini cînd vorbeai, treacă-meargă... Zi-i „femeie“ și pace dă și ea din aripi, ca găina. Dar, să bați din picior... (*Sofia sa clătină din cap, necăjită.*) De aia ți-am făcut eu șase copii ? ! să ajung să bați din picior în fața mea ? ! Lucrez, muncesc, trudes, argătesc, robesc, sînt un sclav, un nimica, nopțile nu dorm tot pentru tine : să nu rămii cu prea puțini copii, totul pentru tine, pentru voi, pentru Lisette, pentru Fanchon, pentru Julie, pentru Tonton, pentru Marie-Josèphe...

DOAMNA CARON Pentru Marie-Josèphe, nu, că s-a măritat. Ți-am spus s-o tai de pe listă.

MEȘTERUL CARON ...pentru păcătosul ăsta de Plerre...

DOAMNA CARON (*incuviințează. Ca pentru sine*) : ...pentru tine...

MEȘTERUL CARON (*repetă, neatent*) : ...pentru mine... (*Se dezmeticește.*) Nu ! Nu ! Pentru mine, nu ! Eu n-am nevoie de fazani fripți, nici de limbi de privighetoare ! Nu ! Eu pot trăi...

DOAMNA CARON (*luîndu-i vorba*) și **MEȘTERUL CARON** (*continuînd*) : ...c-un codru de piine neagră și c-o stacană de apă chioară, fie ea și din șanț !

MEȘTERUL CARON (*întărește, mai energic, pentru că n-a fost lăsat să vorbească singur*) Din șanț, chiar din șanț.

AMBII (*în cor*) : Așa să-știi !

MEȘTERUL CARON : Da. Eu sînt Meșterul André Caron, Ceasornicarul Re-

gelui, și nu vreau s-ajung bătaie de joc în propria mea casă... și... *Madame*... să nu mai bați din picior în fața mea !...

DOAMNA CARON : Dar bine, meștere Caron, era de ris... Înșă, dac-aș fi ris, te-ai fi supărat...

MEȘTERUL CARON De ris ? De plîns ! asta era !

DOAMNA CARON Ba, de ris ! (*Îl imită.*) Dom'le Pierre: 1. N-o să mai cădeți în ispită de a-mi băga mîna-n teighea, n-o să..., n-o să..., și n-o să... Este de plîns, da ? De plîns ?

MEȘTERUL CARON : Ba bine că nu, că doar n-o fi de ris !... Cine fură azi un ou...

DOAMNA CARON : ...poate mîncă miine-un bou ! Că mult a furat Pierre, feciorul nostru, de la dumneata !

MEȘTERUL CARON : Suficient ca să-și îmbete toți prietenii o dată pe săptămînă...

DOAMNA CARON : Să le facă cînte c-un pahar, da, să-i îmbete, nu ! Și chiar dacă le-a dat două pahare, e semn că fiul nostru-i generos... Dar despre asta ce părere aveți, meștere Caron ? (*Îmită.*) 2. Vara, scularea la..., iarna, la... et caetera, et caetera ! Și nu fiți hai-mana !

MEȘTERUL CARON : A puturoșit o viață-nțreagă pînă să-i dau să semneze un contract...

DOAMNA CARON A puturoșit ! Un copil, ce, Sfîntă Fecioară, îi puteai cere ?

MEȘTERUL CARON (*îngînd*) : Un copil... Copil ? ! Un copilăș îndrăgostit de slujnica hanului din colț, la treisprezece ani !!!

DOAMNA CARON Asta spun și eu un copil. N-a vrut el să se-omoare cînd a aflat că junca aia se mărită, și cînd i-a mai spus că e nițel cam necopt pentru ea ?...

MEȘTERUL CARON : Și dumneata, *madame* Caron, găsești firesc ca ditamai femeia, de 23, să se vadă obligată să-i comunice lui Pierre părerea ei că, la cei 13 ani ai lui, nu era copt încă să-i ceară mîna ? Și-atunci te mai miri c-am introdus punctul 3 în contract ?

DOAMNA CARON : De mult nu mă mai mir eu de nimic, meștere. Așa e : punctul 3... Era să uit. (*Îmită.*) S-a zis cu birtul ! S-a zis și s-a mai zis ! Dar de femei nu s-a prea zis, că ți-era teamă, meștere, să nu te-nduplece, așa-i ? Știi mata ce știi... Așchia nu sare departe de trunchi ! Ce mi-e tatăl, ce mi-e fiul !

MEȘTERUL CARON : *Madame* Caron, nu îngădui, nu permit, nu dau voie !

DOAMNA CARON Hodoronc-tronc ! Parcă noi n-am auzit cum v-ați pe-

trecut tinerețile ! Parusul e-un tîrg, prăpădit ! Și, stînga știe prea bine ce face dreapta. Zidurile vorbesc, meștere... Au urechi, ochi și gură. Și, mai ales : memorie. Memoria ulițelor te acuză ! Dar, să lăsăm asta. Boacăna, meștere André Caron, ai făcut-o cu punctul 4. (*Îmită.*) Muzica și tinerii n-au condus pe calea pierzaniei. Totuși, vă îngăduim să cîntați din violă și flaut, în zilele lucrătoare, și niciodată în cursul zilei ; nu-mi veți tulbura odihna, nici mie, nici vecinilor.

MEȘTERUL CARON Și ce e rău în asta ?

DOAMNA CARON : Ce e rău ? ! E rău : că cine l-a învățat să cînte din toate instrumentele din lume, cine l-a îndemnat să iubească muzica, cine l-a stat sfat și exemplu, dacă nu mata ? ! L-ai înnebunit pe bietul băiat trăiască muzica ! Jos muzica ! Regele a murit !

MEȘTERUL CARON (*bombăne*) : ...trăiască Regele...

DOAMNA CARON : Și concepe dumnealui și-un articol 5. (*Îmită.*) Cît mai puține ieșiri în oraș și gata cu-nțîrzierile. Dacă Pierre, la 13 ani, voia să se-nsoare, ce-ai fi vrut să facă la 16, meștere ? să cînte ca motanii, pe acoperișul nostru ? ! Seara, nu, ziua, nu... Și poțtești să nu dau din picior ? (*Îmită.*) 6. Masa-i gratuită ; deci, ioc bani de buzunar.

BEAUMARCHAIS (*intră în cercul de lumină*) : Tată, ai vorbit cu *sieur* Lepaute ?

MEȘTERUL CARON A făgăduit că vine azi. Este interesat de invenția ta. Mi-a spus că, dacă face parale, te prezintă la Curte.

(*Beaumarchais iese din conul de lumină.*)

DOAMNA CARON Ne certăm prostește, meștere, pentru minunea asta de băiat. Nici nu s-a-implinit anul de cînd s-a pus serios pe muncă, și a și făcut o invenție. Cîte invenții ai la activ, meștere, în afară de contractul acela ?

(*Se stinge lumina ; alt con de lumină : asupra lui Beaumarchais și a lui Lepaute.*)

LEPAUTE (*îl ține pe Beaumarchais pe după umăr, făcînd cîțiva pași împreună*) : Interesant, foarte-foarte interesant ! Calculele par corecte. La lucru, tinere. Monsieur de Julienne mi-a comandat un ceas. Îi montezi dumneata mecanismul, exact cum mi-ai spus. Dacă merge, ești un om făcut...

(Beaumarchais și Jacques Coquaire-fiul, luminați. Vor interpreta diverse personaje : gura lumii.)

Tabloul 4

BEAUMARCHAIS Ai auzit de invenția lui Lepaute ?

JACQUES COQUAIRE-FIUL : A revoluționat mecanismul ceasornicelor...

BEAUMARCHAIS : Majestatea-sa îi va acorda o rentă...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Auzi ! E unul care-și zice Caron-fiul. A publicat în *Mercure* o scrisoare în care-l acuză pe Lepaute că i-a furat ideea.

BEAUMARCHAIS : Am citit și eu. E bățios, puștiul. Nu se lasă călcat pe coadă. Dacă o fi avînd dreptate...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : C-a publicat în *Mercure* nu-i nimic, dar s-a adresat Academiei de Științe c-o reclamație.

BEAUMARCHAIS : Se zvonește că s-a și emis o ordonanță favorabilă, de Contele de Saint-Florentin. Academia de Științe se va întruni.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Academia de Științe se va întruni ?

BEAUMARCHAIS Academia de Științe se va întruni în urma reclamației unui țști-biști.

(Con de lumină asupra Meșterului André Caron și a Doamnei Caron. Există un scaun în scenă.)

DOAMNA CARON (foarte emoționată) : Meștere ! Meștere ! Fiul tău ! Fiul tău !

MEȘTERUL CARON : Ce e ? Ce-a mai făcut ? Ce s-a-ntîmplat ? O să mă bage-n mormînt ! Se duce de ripă munca mea de-o viață !

DOAMNA CARON : Meștere ! Ține-ți firea ! Stai jos ! Hai, stai jos !

MEȘTERUL CARON (se așază, ajutat de ea) : Nu mă speria ! Spune-mi ce se petrece !

DOAMNA CARON : A cîștigat !!! Caron-fiul a cîștigat împotriva celebrului Lepaute. Caron-fiul este numit Ceasornicar al Majestății-sale Regelui !

MEȘTERUL CARON : S-a dus naibii contractul nostru !

DOAMNA CARON : Și ce ți-am spus pînă acum nu-i nimic : a dăruit doamnei de Pompadour un inel care are-n loc de diamant un ceas. Mă-nțelegi ? ! Cel mai mic ceas din lume. Îl învîrtești o dată și merge 30 de ore !...

MEȘTERUL CARON Nici că-mi mai vād feciorul pe-acasă ! De-acu-nainte, madame Caron, dacă vrei să-ți sāruti fiul, faci o plimbare la Versailles, și ceri audiență...

(Se stinge lumina.)

La doi-trei metri de rampă s-a montat un nivel superior, din practicabile. Lumina specială și ușoara distanțare vor avea un efect de stampă de epocă. Scena Pâris-Duverney — Beaumarchais se joacă la nivelul de jos.

PÂRIS-DUVERNEY : Să nu crezi, tinere, că te urmăresc de azi-de ieri, în sfîrșit, doar de cînd frecvenzezi Curtea. Nu. Deși habar n-ai cine sînt, eu te cunosc de pe vremea scandalului Lepaute. Dar, poate, s-ar cuveni să mă prezint mai întîi : sînt Pâris-Duverney.

BEAUMARCHAIS : Celebrul bancher ?

PÂRIS-DUVERNEY Să folosim termeni mai exacți. De ce „celebru” ? Un simplu bancher al Curții. Regele se bizuie pe punga mea, iar eu mă străduiesc să trăiesc dintr-a lui... Termeni precizi — afaceri trainice, așa e, tinere Beaumarchais ?

BEAUMARCHAIS : Sînteți cel mai în drept s-o spuneți, domnule Pâris-Duverney dormiți pe un munte de bani.

PÂRIS-DUVERNEY Greșit spus, amice. Dacă-ăș dormi, aș risca să cad. Cu muntele de bani însă, cred că nu greșești. Un munte, e-adevărat. Totul e să poți preveni lunecările de teren... De-accea te și apreciez. Am remarcat că și dumitale îți plac înălțimile...

BEAUMARCHAIS E-adevărat, nu sufăr de-amețeli.

PÂRIS-DUVERNEY : După ce l-ai domolit pe Lepaute, ai cucerit-o pe doamna de Pompadour. Ea fiind în declin, ai ajuns profesor de muzică al fiicelor Regelui. Ai rănit un om în duel și, cu cîteva cuvinte, ți l-ai făcut cel mai bun prieten : murind, a refuzat să te denunțe. Te-ai căsătorit cu o văduvă bogată — află că eu i te-am lădat ; ți-ai însușit frumosul nume Beaumarchais de la o proprietate a ei și ai avut și norocul să rămii văduv curînd. Ocupi un post de frunte în regat. Acum ești și judecător. Îmi plac. Îmi plac, tinere, pentru că și eu m-am ridicat prin propriile-mi puteri.

BEAUMARCHAIS : Aud atîtea lucruri noi, domnule Pâris, încît nici nu știu cum să vă mulțumesc.

PÂRIS-DUVERNEY : La vremea cuvenită, vine și anotimpul recunoștinței. Pînă atunci, dă-mi voie să-ți înfățișez, în trei cuvinte, misiunea politică și comercială ce ți-a fost încredințată în Spania. Îți mărturisesc, cu modestie, că nu sînt străin de numirea dumitale.

(Cei doi se îndreaptă către o latură a practicabilului din fund. Pâris-Duverney este înghițit de întineric. Lumină pe

estradă. Marchiza de La Croix și Beaumarchais, în intimitate.)

BEAUMARCHAIS Scumpă marchiză, sînt la ananghie.

MARCHIZA DE LA CROIX : Din punctul meu de vedere te descurci remarcabil. Este adevărat că e un biet punct de vedere de alcov, al marchizei de La Croix, care te iubește.

BEAUMARCHAIS Ți-am spus de mil de ori : amorul e o artă...

MARCHIZA DE LA CROIX ...al cărei virtuoz ești.

BEAUMARCHAIS : În schimb, aș vrea să pot stăpîni la fel de bine și arta vieții. Dar, nu-mi merge. Granzii mă primesc cu enorme politețuri, mă lăudă neconștient, mă încredințează că-mi invidiază spiritul de afaceri și, după ce plec, îmi încurcă-n spate toate ițele pe care m-am străduit să le descurc, făcîndu-mi inutil orice efort. De opt luni mă zbat să obțin contractul pentru Franța, de opt luni nu mă aleg decît cu cuvinte pompoase și cu revelații adînci...

MARCHIZA DE LA CROIX : Și, pentru că ai uitat iubirea și te frămîntă lucrurile serioase, spune-mi — rolul intrigantului l-ai pregătit, scumpul meu afacerist incult ?

BEAUMARCHAIS : Afacerist, da ! Scump, cu atît mai mult ! Dar, de ce incult ?

MARCHIZA DE LA CROIX Pentru că dacă nu înveți nimic din toată literatura spaniolă pe care o înghiți pe nemestecate, cum ai făcut înainte cu sute de tomuri franțuzești, ajungi să te lupți cu morile de vînt, iubite Pierre Caron de Beaumarchais, alias Don Quijote !

(Se stinge lumina, se aud cîteva măsuri din celebra arie a lui Don Basilio. Pe acest fundal...)

VOCEA : „Calomnia, domnule ? Habar n-aveți ce disprețuiți ; am văzut cu ochii mei oamenii cei mai vestiți pe punctul de a fi covîrșiți de ea. Cine naiba să-i reziste ?”

(Lumina se reaprinde.)

BEAUMARCHAIS : Degeaba aș calomnia eu un nobil sau altul. Se acoperă unii pe ceilalți, ca fiii aceluiași tată, ce sînt ; lipsa de interes pentru binele public : aceasta-i caracterizează. Dealtfel, nici n-ar fi nevoie să-i calomniez : e suficient să spun adevărul... Dar cui să-l spui ?

MARCHIZA DE LA CROIX Nu-i nevoie, Beaumarchais, să-l spui nimănui. Azi, adevărul a ajuns o insultă personală. Voi vorbi eu. Insulta adusă de o femeie este și ea socotită o pro-

vocare ; dar, există provocări și provocări, nu ?... Ții minte propunerea pe care ți-a făcut-o aventurierul ăla de Pini, valetul lui Carol al III-lea ?

BEAUMARCHAIS Ziceai să nu mai glumesc pe tema asta...

MARCHIZA DE LA CROIX Pentru că voiam să chibzuim la ea serios...

BEAUMARCHAIS : Accepți să fii prezentată regelui Spaniei ?

MARCHIZA DE LA CROIX : Din moment ce asta-ți poate rezolva afacerile, bunul meu Pierre, o s-o fac peîntre tine...

BEAUMARCHAIS : Și... soțul tău ?

MARCHIZA DE LA CROIX Aș fi mîndră să-i pot obține și lui măcar o decorație...

(Se stinge lumina. Con nou de lumină : Jacques Coquaire-fiul și Beaumarchais.)

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Măcar a folosit la ceva comerțul sentimental al marchizei ?

BEAUMARCHAIS : Da. Mi s-a scurtat vizita în Spania. Am fost vestit că „plăcerea” Regelui era să mă știe cît mai departe, preferabil în țara natală. Așa că m-am întors la curtea lui Ludovic al XV-lea, fără să izbutesc altceva decît să-mi golesc punga.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Trebuie să fi fost o lovitură pentru Franța...

BEAUMARCHAIS : O lovitură ? De ce ? Uitaseră de mine. Nimeni nu mai știa pentru ce plecasem, nimănui nu-i păsa. Mi-a spus-o Păris-Duverney, de cum am sosit. Și m-a și antrenat într-o afacere strălucită, care avea să se transforme în cel mai mare faliment al vieții mele.

JACQUES COQUAIRE-FIUL (ezitînd) : Mi-ai spus ceva de Pauline...

BEAUMARCHAIS Pauline ? Eeeh, Pauline... Chiar ți-am vorbit de ea ?

(Lumina scade. Un nou con de lumină o dezvăluie pe Bătrîna doamnă.)

BĂTRÎNA DOAMNĂ : Dragul meu Pierre, dac-ai ști cîtă nevoie am de un sfat bun, de un sfat serios..., de sfatul tău, Pierre...

BEAUMARCHAIS (intră în cercul luminii ; pleacăciune) : Sînt oricînd gata să sar în ajutorul frumuseții...

BĂTRÎNA DOAMNĂ Chiar cînd frumusețea s-a trecut ?

BEAUMARCHAIS : Nu ne-ntoarcem cu toții privirea către gloriile trecutului, iubită prietenă ?

BĂTRÎNA DOAMNĂ : Adevărat... Contemplăm trecutul și cucerim viitorul...

BEAUMARCHAIS : Despre care viitor vorbiți ?

BĂTRÎNA DOAMNĂ O mîlădiță a viitorului...

BEAUMARCHAIS O mlădiță din trunchiul dumneavoastră, frumoasă prietenă ?

BĂTRÎNA DOAMNĂ Dintr-un trunchi înrudit.

BEAUMARCHAIS Dacă-i adevărat că așchia nu sare departe de trunchi, o voi ajuta ca și când ați fi dumneavoastră înșivă...

BĂTRÎNA DOAMNĂ E mult mai prețioasă ! Eu sint o scoică bătrână, nepoata mea este perla din sufletul meu. Șaptesprezece ani, Pierre...

BEAUMARCHAIS Șaptesprezece primăveri...

BĂTRÎNA DOAMNĂ ...și necazuri cât pentru cincizeci...

BEAUMARCHAIS : Nu trebuia să vă deranjați venind la mine. Oricând aș fi alergat eu însumi în ajutorul tinerei... tinerei...

BĂTRÎNA DOAMNĂ : ...Pauline.

BEAUMARCHAIS (rostogolește numele în gură) : Pauline ! Pauline ! Pauline ! Nici că se poate mai frumos ! Când vă găsesc pe amîndouă acasă sau, dacă dumneavoastră aveți treabă, măcar pe ea ?

BĂTRÎNA DOAMNĂ Eu gîndeam că n-o să vrei să vii pînă la noi, ocupat cum ești, așa că...

BEAUMARCHAIS : ...așa că...

BĂTRÎNA DOAMNĂ ...am socotit...

BEAUMARCHAIS : ...ați socotit...

BĂTRÎNA DOAMNĂ : ...să ți-o aduc...

BEAUMARCHAIS : ...să mi-o aduceți...

BĂTRÎNA DOAMNĂ : ...aici...

BEAUMARCHAIS : ...aici... pe...

BĂTRÎNA DOAMNĂ și BEAUMARCHAIS (între-un glas) : ...Pauline !

(Bătrîna doamnă se scotocește pe sub crinolină. Beaumarchais devine curios. Fără a-și schimba locul, se apleacă și el în direcția în care caută ea. Capul Paulinei apare, vizibil numai publicului, la douăzeci de centimetri de sol, în spatele Bătrînei doamne. Jocul continuă. Pauline, în patru labe, apare, între mătusa ei și Beaumarchais.)

BEAUMARCHAIS (o vede ; o ia binișor de o ureche și o înalță. Bătrînei Doamne) : Nu cumva căutați acest obiect ?

BĂTRÎNA DOAMNĂ : Vai !... Ce m-am speriat ! Credeam c-a fugit. (O sărută pe ambii obraji pe Pauline. Îi aranjează coafura, veșmintele) : Această-i perla mea, iubite prietene !...

BEAUMARCHAIS : Dacă-ș fi femeie, aș atîrna-o de un lăntșor, în dreptul inimii...

BĂTRÎNA DOAMNĂ : Chiar că merită pusă-n lănt...

BEAUMARCHAIS : Prefer să cred c-ar merita să fie pusă lingă inimă... (Pauline se strîmbă către public. Lumina se stinge ; se aprinde în altă parte a

scenei, unde ne se află nimeni. Beaumarchais se îndreaptă într-acolo. Ca și cînd s-ar adresa cuiva) : Te-am ales pe tine, iubite verișorule, pentru că ești ruda mea cea mai discretă. (Pe următoarele cuvinte, privire de conivență publicului.) Nimeni nu te vede, nimeni nu te-aude. Pichon de Villeneuve, tu ești un fel de om invizibil ! (Gestul de a stringe pe cineva la piept, de a-l săruta pe ambii obraji, de a-l depărta de sine și a-l privi cu dragoste, apoi din nou de a-l stringe la piept. Îl bate pe spate.) Vinjos ca totdeauna ! De un om sănătos ca tine am nevoie, să poată întîmpina toate greutățile și să trăiască o sută de ani. Pichon ! Pichon ! Sint îndrăgostit ! O cheamă Pauline. Are șaptesprezece ani, o proprietate pe cînte în Saint-Domingue, unde intenționez să mă retrag împreună cu ea, o proprietate minunată, dar în întregime ipotecată și ruinată. Am dat dispoziție să ți se elibereze 80.000 de franci. Vei pune proprietatea pe picioare, ți vei cumpara și tu una acolo, dacă-ți place, și vom fi fericiți. Stai ! Nu pleca ! Ai grijă de banii mei ! În afara celor cu care mă duc în Spania, nu mai am o lețcaie. Și (duce degetul la buze), fii discret !... Să nu te vadă nimeni, să nu te audă nimeni... (Se întoarce către Jacques Coquaire-ftul.) A fost atît de discret, că a murit pînă-n cîteva luni și mi s-a dus de ripă toată averea... (Se stinge lumina și se reaprinde unde apăruse Bătrîna doamnă. Aici se află Pauline, care-l sărută pe Cavalerul de Séguirand. Beaumarchais, îndreptîndu-se către acest cerc de lumină) : Pauline ! Pauline ! Am sosit din Spania, în sfîrșit !

PAULINE (se desparte de Cavaler ; se aranjează ; îi sare de gît lui Beaumarchais) : Dragul meu ! Dragul meu pîsoi iubit... Cît de mult mi-a lipsit ! Ce dor mi-a fost de tine !... Cît am suferit...

BEAUMARCHAIS ...cu domnul ?

PAULINE : Vai, dar cum poți vorbi așa ? E Cavalerul de Séguirand ! O curtează pe sora ta, pe Julie ! (Îl sărută pe Cavaler pe obraz.) Curînd, foarte curînd, vom fi cumnați... Ah, ce bine-mi pare ! (Din nou îl sărută pe Séguirand.)

(Lumina se stinge. Lumină pe Jacques Coquaire-ftul.)

BEAUMARCHAIS (venind lingă Jacques Coquaire-ftul) : Să adaug că Julie a rămas fată bătrînă ? că Pauline s-a măritat cu de Séguirand ? că am redus cît a fost omenește posibil suma folosită pentru refacerea proprietății din Saint-Domingue, astfel încît soțul ei nu mi-a mai datorat decît

24.500, pe care, dealfel, nu i-am primit nici pină astăzi, deoarece de Séguirand, om de treabă, a şters-o, la un an de la căsătorie, pe lumea cealaltă. pe urmele lui Pichon de Villeneuve, prea discretul meu văr ?... Mai este de mirare că, înşelat în dragoste, nebăgat în seamă în treburile publice, falimentar în toate direcţiile, şi, mai ales, auzind vîntul cum îmi şuieră tot mai aiurea prin pungă, mai este de mirare, zic, că eu care am scris, de dragul artei, atîtea piese muzicale, atîtea poezioare, atîtea scenete teatrale de salon, mi-am pus ultimele nădejdi în succesul dramaturgului şi am scris o capodoperă care a căzut cu brio ? ! *

JACQUES COQUAIRE-FIUL Confidenţial, v-aş întreba, distins domn, strict confidenţial. S-a jucat *Eugenia*... Şi, rezultatul ?

BEAUMARCHAIS : Mă aşteptam să-mi refac averea. Fiasco total. Încăpăţinat,

* Din lipsă de spaţiu nu vom da, în continuare, fragmentul din *Eugenia* (scena scrisorilor — II, 1, 2) care ar trebui interpretat cu o lumină specifică.

cum începi să bănuieşti că sînt, am lansat, în 1770, altă premieră *Cei doi prieteni*.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Ah, mi-aduc aminte. Palissot a scris despre ea două versuri memorabile. (*Tuşeşte-ntr-o parte, cu subînţeles.*) „Beaumarchais-i prea obscur să fie-atrăgător, / Ca o maimuţă îl imită pe Diderot de zor”.

BEAUMARCHAIS Trebuie să recunoşti că ce-i al lui e-al lui. Aceste versuri vor rămîne în istorie ca o pildă vie de lipsă a simţului metric. Şchioapătă ca nişte invalizi de război.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Ai zice c-au trecut prin mîna temnicerului nostru şef, care le-a „dres”.

BEAUMARCHAIS Ca să mă-ncurajeze, un spectator a scris pe afiş, sub titlul *Cei doi prieteni*...

(Se aprinde un spot, într-un colţ.)

SPECTATORUL (cu faţa la public, cu limba scoasă, scrie cu degetu-n aer) : „De un a-u-tor că-ru-ia nu i-a rămas nici-u-nul...” (Se strîmbă şi dă cu tifla spectatorilor.)

CORTINA

ACTUL al II-lea

Tabloul 5

Aceeaşi lipsă de decor. În scenă, două conuri de lumină, unul asupra lui Beaumarchais, care şade pe un scaun, cu faţa la rampă, celălalt asupra lui Pâris-Duverney, care, şi el, şade pe un scaun, cu spatele. Cum stă, nu poate fi recunoscut. Lîngă Pâris-Duverney, în picioare, o tîndră slujnică ; aceasta, cu faţă la public, îi va citi cu glas tare. Ambii, ea şi Beaumarchais, citesc, alternativ, corespondenţă.

FATA (descifrează cursiv, dar, la obscurităţile voite ale mesajelor cifrate, se opreşte, recurge la grimasă şi stupoare) : Copila mea, citeşte ceea ce-ţi trimit şi vesteşte-mă asupra părerii tale. Ştii prea bine că într-o chestiune de natură aceasta nu pot hotărî nimic fără tine. Folosesc în scris stilul nostru oriental, din pricina căii pe care îţi parvine giuvaerul ăsta de epistolă. Spune-mi părerea ta ; dar fă-o degrabă, că lucrurile se precipită. Adio, iubirea mea, te sărut cu foc.

(A rămas într-o poziţie aproape crăcănată, către care au împins-o dificultăţile textului şi uimirea. Pâris-Duverney, după o oarecare pauză, se ridică încet, foarte încet, în continuare cu spatele la public, se lungeşte, se subţiază, tot creşte, iar cînd nu mai are ce să se întindă, rămîne ţeapăn. Brusc, se cocirjează şi începe să dea ocol cercului de lumină, sprijinit într-un baston ; e foarte ramolit. Mişcări din cap. Opriri. Bătăi din baston, întoarcerea lui la spate pentru a-şi lovi cu el fesele, pantoful etc. Fata îi arată o nouă scrisoare. Scena se reia.)

FATA (citeşte) : Mi-e greu să-nţeleg cum s-a ajuns la această idee... (Continuă prin mimarea lecturii.) Mi-e teamă că-i anevoie de izbîndit. O ard.

PÂRIS-DUVERNEY (repetă jocul. Se apropie de Fată. Vocea, la început, îi este teribil de piţigăuită. La reluarea propoziţiei, glasul i se drege, rămî-nînd acela al unui om de 80 de ani, dar plin de energie) : Stai jos, fetiţo ! Stai jos, fetiţo ! (Fata întoarce scaunul la public şi se aşază. Pâris-Duverney se depărtează un pas, se lasă

foarte pe spate și împinge bastonul către ea, în aer): Scrie! (Fata scrie. Folosește pandă, călimară și hirtie imaginare. Va relua cuvintele lui.) Hm! Hm! Miine...

BEAUMARCHAIS (citește, în timp ce celălți doi încremenesc): Miine, între ceasurile cinci și șase. Dacă nu voi fi sosit, va trebui să mă aștepti. (Se ridică și pleacă, hotărât, către arlechinul opus.)

PĂRIS-DUVERNEY (pleacă; plin de prudență; oprindu-se; mergind pe virfuri; ghemuindu-se cu genunchii la gură; sculându-se cumplit de anevoie; lîpindu-se cu spatele de un zid imaginar și contopindu-se cu acesta; în sfîrșit, mimînd toate peripecțiile unei persoane urmărite pe străzile Parisului. Cînd îl vede pe Beaumarchais, începe să vorbească, temîndu-se să nu fie auzit de vreun urmăritor prezumtiv): Sărmanul meu prieten, sînt prea bătrîn. Nu? Prea bătrîn... Sînt prea slab. Nu? Prea slab... Nu mă mai pot mișca în libertate. Nu? Nu mă mai pot mișca... De șase luni, de șase luni, nepotul meu locuiește cu mine. Nu? Nepotul meu... E o hienă. Nu? O hienă... E-un șacal. Nu? Un șacal... E-o cîrtiță. Nu? O cîrtiță... Dar, ce pot face? L-am desemnat moștenitor. Nu? Moștenitor... Dacă mi-e moștenitor, l-am luat în casă. Nu? În casă... (Izbucnește.) În casă cu mine! Că, trebuie să-și păzească averea. Nu? Ave-rea... Și-așa... s-a zis cu libertatea mea. (Scutură palmele, una de cealaltă.) S-a zis... cu... libertatea mea... (Discret. Visător.) S-a zis... Mă jenez... pînă și să primesc o femeie...

BEAUMARCHAIS: Dar, trebuie încunoștințat, iubite amice, trebuie încunoștințat că sîntem asociați, că avem interese comune, că...

PĂRIS-DUVERNEY ...și că. I-am comunicat că, că și că.

BEAUMARCHAIS: Iar el?

PĂRIS-DUVERNEY: Iar el comunică oricui vrea să-l asculte, că te de-tes-tă! Că te-ar face chiseliță! Că se va strădui cît îi stă-n putință să te-ndepărteze de mine! Că, fiind o hienă, un șacal, o cîrtiță — nu el, despre dumneata este vorba —, te va-ngropa cu orice chip. Ce vrei? Ăsta-i nepotul meu, La Blache, și bine faci că te abții să-l întilnești și, mai ales...

BEAUMARCHAIS ...că te evit pe dum-neata!...

PĂRIS-DUVERNEY: ...că mă eviți pe mine. Așa că nu te bizui să ne vedem prea des. Nu? Prea des...

BEAUMARCHAIS Nici nu mă pot plînge că m-ai ostenit cu întilnirile...

PĂRIS-DUVERNEY ...Vom continua pa-sionanta noastră corespondență...

BEAUMARCHAIS: ...Rămii „copila mea iubită”... Dar...

PĂRIS-DUVERNEY Dar?

BEAUMARCHAIS: Dar, cum facem să-mi recuperez banii?

PĂRIS-DUVERNEY Banii? Mda, banii. Așa e. Toate la vremea lor, iubite prietene.

(Se despart. Beaumarchais se îndreaptă către Jacques Coquaire-fiul. Lumina îl urmărește. Păris-Duverney iese.)

BEAUMARCHAIS (lui Jacques Coquaire-fiul): Cînd a vrut să ne-ntîlim să-mi dea banii, eram bolnav copt; febră, nădușeli, delir. Cînd am început să mă vîndec și am vrut să-l văd din nou, murise...

(Se micșorează lumina. Spot asupra lui La Blache. Beaumarchais va evolua alături de el.)

LA BLACHE: Stimate domnule notar, am văzut actul. Semnătura nu aparține răposatului Păris-Duverney, unchiul meu. E un fals.

BEAUMARCHAIS „Am lucrat la dom-nul Păris-Duverney, de copil. Bineîn-țeles că este semnătura sa”, a zis un funcționar bătrîn.

LA BLACHE: Îl urăsc pe Beaumarchais așa cum își poate iubi un bărbat fe-meia.

JACQUES COQUAIRE-FIUL Beaumar-chais, te-ai ales cu banii, ori cu spîn-zurătoarea?

BEAUMARCHAIS Îmi spuneam că dacă mă spînzură, se rupe funia.

LA BLACHE Domnule judecător, n-aș vrea să vă lăsați indus în eroare de aparențe și să vă lăsați influențat de ele în procesul pe care-l veți judeca în curînd. Beaumarchais, mitocanul ăsta care-a fost izgonit de tat-su de la 16 ani, pentru furt și desfriu. și care-a ajuns hamal, jongler la bilci, ucigașul primei sale soții, și care i-a dat șoricioaică celei de-a doua; tri-șor în Spania, și-a pierdut și bruma de reputație ce-i mai rămăsese, l-a extorcat pe unchiul meu de ultimul bănuț, a fost alungat de fiicele Ma-jestății-sale, e o haimana ordinară etc., etc., etc. Punct. (În timpul celor ce urmează, La Blache dispăre.)

BEAUMARCHAIS Tună și fulgeră, Jo-seph Alexandre Falcoz de La Blache. Asudă, zbate-te, frămîntă-te, tirăște-te, zvîrcolește-te; muncește cu gura, mî-riile. schiaună, latră, tușește, zbiară, urlă, mugește, ragi; încruntă-te, scă-lămăie-te, dă din mîini. dă din coa-te. dă din picioare. strîmbă-te și fă ca toți dracii; chitcăie, miaună. tipă, pierde-ți glasul; șerpuiește. umblă-n genunchi, umblă pe brînci, sari ca

broscoiul, topăie ca iepurele, saltă ca leul; innoadă-te, deznodă-te, înțepe-nește și descleștează-te; topește-te și îngheață; curgi și încremenește; fărîmă-te și te-adună; pledează, pleși, în special, fii maimuță, cum te-a gâlbenește; fă-te canar cîntător, ciocirile și privighetoare; fă-te ris, lup, panteră, fă-te ploșniță și elefant, și în special, fii maimuță, cum te-a făcut mămica-n patul ei preacinstit, unde-n afara tatălui tău și-a generalului său n-a mai dormit decît restul regimentului și flota Majestății-sale, cîteva mii de cavaleriști și, cînd aveau loc, mai multe zeci de mii de spadasi ai Franței; căznește-te, icnește, screme-te, încordează-te, poate-o să feți o dovadă ce să-ncline balanța Justiției în favoarea ta, izmenitură de scîrnăvie ! Pină atunci, eu scriu *Bărbierul din Sevilla* !

JACQUES COQUAIRE-FIUL Doi ani a durat s-o scrieți ?

BEAUMARCHAIS (*ăezindu-se lingă el*) : Doi ani. Ca și procesul cu La Blache. Primul.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Primul ?

BEAUMARCHAIS Păi, ce ? Crezi c-a fost fericit c-am cîștigat eu ? ! A făcut apel.

GLASUL TEMNICERULUI-ȘEF Băăă... Beaumarchais ! ! Băăă !..

JACQUES COQUAIRE-FIUL Acu e-acu, prietene...

TEMNICERUL-ȘEF (*intră grăbit*) : Băă, Beaumarchais. Iote ce scrie-aici, în documente... Băă, tu ai mai fost închis... Așa-i ? Să nu tăgăduiești, că știi tot. Da' vreau să te-aud pe tine că recunoști. Ai fost sau n-ai fost ?

BEAUMARCHAIS : Nu-i nici un secret. Sau. ca orice secret, îl știe tot Parisul.

TEMNICERUL-ȘEF : La For-l'Evêque. bă ?

BEAUMARCHAIS : La For-l'Evêque.

TEMNICERUL-ȘEF : ...să trăiți...

BEAUMARCHAIS : Și dumneavoastră...

TEMNICERUL-ȘEF Ce-ș... șmecher, domnu' ?... Am mai văzut noi și alți 'telectuali ca tine, și tot le-a dat borșu' pe nas. Ba chiar mai ușor ca la mocofani. Că 'telectualii are nasu' pe sus și-l țintești mai bine ! (*Ride.*) Ai noroc c-am venit cu altă treabă, că tare mi-ar place să văd culoarea borșului tău. Trebe să completez fișa. Așa că bagă-ți mințile-n cap și răspunde la-ntrebări. Fii atent ce răspunzi, că dosaru' ăsta te urmărește toată viața prin gherle. Dacă răspunzi cinstit, ți se lartă toate. Vorba vine. Așaaa !... Îl cunoști pe ducele de Chaulnes ?

BEAUMARCHAIS : Bineînțeles. Am fost prieteni buni, pină...

TEMNICERUL-ȘEF Nu mă-ncurca. Ce-nseamnă asta ? ! Da, nu sau nu e cazul.

BEAUMARCHAIS : Nu e cazul să vă spun dumneavoastră. (*Jacques Coquaire-fiul tușește semnificativ, să-l tempereze.*)

TEMNICERUL-ȘEF : Ce-ai spus ? Mă, tu ești țicnit de-a binelea ? Vrei să-mi las treburile și să te cotonogesc ?

JACQUES COQUAIRE-FIUL Nu vă su-părați, domnule Temnicer-șef, domnul de Beaumarchais vrea să rămînă discret în privința treburilor care-i implică pe alți domni nobili.

TEMNICERUL-ȘEF Tot respectul pentru nobili, dar ce-am eu cu discreția lor ? Faptele, pentru mine faptele contează. Fii atent, Beaumarchais, și nu călca-n străchini. Îl cunoști pe ducele de Chaulnes ? Da ? Nu ? Sau nu e cazul ?

BEAUMARCHAIS (*plictisit*) : Da, da, da.

TEMNICERUL-ȘEF : O singură dată-i destul. V-ați certat ?

BEAUMARCHAIS : O singură dată mi-a fost destul...

TEMNICERUL-ȘEF : Motivul ?

BEAUMARCHAIS : Femeia...

TEMNICERUL-ȘEF A ta sau a lui ?

BEAUMARCHAIS : Pină atunci, a lui. După, a nimănu.

TEMNICERUL-ȘEF : Povestește amănunțit ce s-a-ntîmplat.

BEAUMARCHAIS : Apare-n dosarul anchetei.

TEMNICERUL-ȘEF : Bă, aici eu sint *mama* anchetei. Dă-i drumul !

JACQUES COQUAIRE-FIUL (*rugător*) : Domnule de Beaumarchais... Prietene... (*Mai încet.*) Povestîți-mi mie...

BEAUMARCHAIS : De Chaulnes se certase cu Mademoiselle Mesnard ; definitiv. Intr-o zi, ea m-a invitat să-l fac o vizită. Plecînd de la ea, pe trepte, de Chaulnes. (*Arogant.*) „Bună-ziuă, domnule”, zice. (*Ironic.*) „Bună ziua, domnule”, zic. „Cum o mai duceți cu viața... ?”, adaug, și era cît pe ce să continui : „...cu viața sentimentală ?...” A simțit ironia. Am mers la judecătorie... (*Lumina se stinge. Se aprinde în alt loc al scenei : o bancă fără spe-tează ; Tinăru Braconier, în zdrențe, șade pe ea. Apare Beaumarchais, judecător. Ia loc la o masă simplă, în fața acuzatului. La intrarea lui, Braconierul s-a ridicat. Beaumarchais îi face semn să se așeze*) : Va să zică, ai pus capcane pentru iepuri ?

TÎNĂRUL BRACONIER : Eu ? Nu !

BEAUMARCHAIS : Dar, cine ? Eu ?

TÎNĂRUL BRACONIER Asta nu pot ști eu...

BEAUMARCHAIS : Foarte logic.

(*Spot pe Temnicerul-șef.*)

TEMNICERUL-ŞEF : Îți place și tie lo-
gica. Ești cineva, bă. Las' că dac-avem
timp, te perfecționez eu...

(Se stinge spotul.)

BEAUMARCHAIS : Află că eu n-am pus
capcane.

TÎNĂRUL BRACONIER : Vă felicit. Nici
eu nu pun.

BEAUMARCHAIS : Te felicit. Totuși, te
afli-n fața judecății, pentru braconaj,
dacă nu te superi...

TÎNĂRUL BRACONIER : Nu mă supăr.
Puteți continua.

BEAUMARCHAIS : Ascultă ! Știi în fața
cui te afli ?

TÎNĂRUL BRACONIER : Cu voia dom-
niei-voastre, a unui autor dramatic
celebru...

BEAUMARCHAIS (puțin surprins, dar
redobîndindu-și stăpînirea de sine) :
...prin înjurături...

TÎNĂRUL BRACONIER (joacă teatru ;
îl fletează) : Nu din partea mea. Eu
sînt un admirator.

BEAUMARCHAIS (mucalit) : Foarte lo-
gic.

(Spot pe Temnicerul-șef.)

TEMNICERUL-ŞEF : I-ai zis-o, Beau-
marchais ! Ai cap, nu glumă !...

(Se stinge spotul.)

BEAUMARCHAIS : Dar, cu iepurii, cum
stai ?

TÎNĂRUL BRACONIER : Doi-trei, pe
săptămîină...

BEAUMARCHAIS : Îi vinzi ?

TÎNĂRUL BRACONIER : Ce-s prost ? !
Și mie-mi place carnea bună...

BEAUMARCHAIS : Dar, cum îi prinzi ?

TÎNĂRUL BRACONIER (înfatuat) : Nu-i
prind. Îi împuşc.

DUCELE DE CHAULNES (apare, scos din
mîni) : Te-mpuşc ! Te-mpuşc, ticălo-
sule ! Ți-arăt eu să rîvnești la femeia
mea !

BEAUMARCHAIS : Domnule duce de
Chaulnes, vă aflați în fața unui tri-
bunal !

DUCELE DE CHAULNES : Ba-n fața
unui criminal pe care o să-l omor !

BEAUMARCHAIS : Omoară-ți puricii,
mai bine, domnule ! Dar, operația asta
te poftesc s-o faci afară !

DUCELE DE CHAULNES (scoate la ivea-
lă un pistol) : Ori vii cu mine să ne
batem în duel, ori te-mpuşc ca pe-un
iepure !...

BEAUMARCHAIS : Sînt neînmînat, dom-
nule. Binevoiți să mă-nsoțiți aasă. (În
trecere, Tînărului Braconier.) Acum,
învăț și tu ce-nseamnă... „braconajul
de persoane fizice”. (Se stinge lumina.
Nou con de lumină, în altă parte a
scenei : o masă încărcată de bundăți.
Apar : Ducele de Chaulnes și Beau-

marchais. Beaumarchais, conducîndu-
și împingînd scaunul, să-l ajute să
se-așeze) : Iubite duce, dacă tot ne
aflăm la mine, află că nu sînt obiș-
nuit să prînzesc singur. Așadar, ești
invitatul meu.

DUCELE DE CHAULNES : Chiar mi-era
foame.

BEAUMARCHAIS : Și eu mă gîndeam :
de ce să-l omor cu burta goală ?...

DUCELE DE CHAULNES : Eu, unul, pre-
fer să te păgubesc înainte de a te
ucide.

BEAUMARCHAIS : Așadar, mîncînd,
amîndoi ne îndeplinim scopurile de
taină, și toată lumea e mulțumită...

DUCELE DE CHAULNES : Nu, pînă nu te
vîd scîldat în sînge !

BEAUMARCHAIS : Bineînțeles. La fel
gîndeam și eu. Dar te vedeam pe
dumneata în locul pe care mi-l re-
zervi...

DUCELE DE CHAULNES : Un vin exce-
lent. De cînd e ?

BEAUMARCHAIS : 1753.

DUCELE DE CHAULNES : Un buchet de
douăzeci de ani... (Pe gînduri.) O să
puți a hoit mult mai curînd.

BEAUMARCHAIS (scoînd o muscă din
mîncare) : Vezi musca asta ? I-a luat
mai mult timp să sucombe în stufat
decît o să-ți ia dumitale să mori în
virful spadei mele.

DUCELE DE CHAULNES : Beaumar-
chais, simt c-am mîncat destul.

BEAUMARCHAIS : Încă nu suficient,
amice, ca să ne împăcăm...

DUCELE DE CHAULNES : Să ce ? Tu
spui asta ? tu, care mi-ai furat iu-
bita ?

BEAUMARCHAIS : Mademoiselle Mes-
nard e o femeie liberă. V-ați despăr-
țit de mult.

DUCELE DE CHAULNES : O femeie
care m-a iubit nu mai poate fi nici-
odată liberă. Trebuie să mori. Ți-o
cere onoare.

BEAUMARCHAIS : Doar atît ?

DUCELE DE CHAULNES : Te previn că
dacă nu-ți iei spada...

BEAUMARCHAIS : Și eu te previn că
dacă mi-o iau, s-ar putea să-ți iau
și... (Semn de tăiere a beregatel. Vede
pe o tavă o scrisoare.) Ah ! o scrisoa-
re... Nu te superi dacă... (Rupe sigi-
liul. Vrea să citească.)

DUCELE DE CHAULNES (ii smulge
scrisoarea și o aruncă) : Destul cu
gluma ! Scoate spada !

BEAUMARCHAIS : Am mîncat, am
băt...

DUCELE DE CHAULNES : A sosit clipa
să mori ! (Scoate spada din teacă.) Si,
pentru că ești prea laș ca să pui mîna
pe armă, te voi străpunge ca pe-un
șobolan !... (Se năpustește asupra lui.)
BEAUMARCHAIS (fuge în jurul scenei,
urmărit de celălalt. Apucă. Aîn oonană,
un sfegînt și vîrnatul. Se apără cu ele.

In dină, urmă, Beaumarchais îl dezarmează pe duce, care-i sfișie hainele, îl zgîrie, se luptă cu palmele, pumnii și picioarele): Săriți! Jean! Jacques! Oameni buni! Săriți! Nebunul! (Ducele de Chaulnes îl dezarmează la rîndul său. Apar slugile, care mai curînd urmăresc lupta decît intervin.)

BEAUMARCHAIS: Puneți mina pe el! Oprîți-l! Nu vedeți că-i bun de legat? Vreți să rămîneți fără simbrîie?!

DUCELE DE CHAULNES (poate rosti orice alte amenințări și injurii de tipul): Ticălosule! Îți iese spada prin fund, dacă te-ajung! Te fac hălcuțe-hălcuțe și te dau la ciori! Ingraș pămîntul cu tine! (etc.)

BEAUMARCHAIS (în timpul goanei, de cîte ori ajunge în dreptul ferestrei, strigă): Poliția! Poliția! Săriți! A-nnebunit! (Ambii, cînd trec prin dreptul mesei, se opresc o clipă, să guste cîte ceva. Bătăi puternice în ușă.)

GLASUL COMISARULUI Deschideți! Deschideți! Poliția! (Apare.) În numele Regelui, oprîți-vă! Sînteți arestați!

DUCELE DE CHAULNES: Cine, eu? Știi cine sînt eu?!

COMISARUL (lui Beaumarchais, încet): Cine este?

BEAUMARCHAIS Ducele de Chaulnes.
COMISARUL: El e ducele? Atunci, tu ești vinovatul. (Îl înhață.)

(Se stinge lumina. Spot pe Temnicerul-șef, singur.)

TEMNICERUL-ȘEF: E logic. Dacă el era ducele, numai tu puteai fi vinovatul! Deci, Beaumarchais, răspunde prin da, nu sau nu e cazul: recunoști c-ai fost întemnițat pe drept?

(Se stinge spotul.)

Tabloul 6

SARTINES Este adevărat, dragă domnule Beaumarchais, că aveți viza cenzorilor, a domnului Marin și a mea, de un an de zile...

BEAUMARCHAIS: ...Și, totuși, domnule Sartines, aveți curajul să-mi spuneți acum că *Bărbierul din Sevilla* nu se va mai juca, după ce am ajuns cu repetițiile pînă aproape de premieră!

SARTINES: N-avem nici o vină, dragă domnule Beaumarchais, dacă se face atîta zgomot în jurul persoanei dumneavoastră...

BEAUMARCHAIS: Mult respectate domn, singur ați spus-o zgomotul nu-l fac eu, ci alții...

SARTINES Scandalul izbucnit în sală, la ultimul spectacol cu *Eugenia*, v-a făcut foarte mult rău...

BEAUMARCHAIS: Credeți? Eu m-am simțit foarte bine. Publicul a înțeles corect acuzațiile pe care le-am adus justiției corupte...

SARTINES: Aceasta, însă, în contextul procesului dumneavoastră...

BEAUMARCHAIS: Care dintre ele, stimate domn? La Blache face apel. Solicit o întrevvedere cu raportorul oficial asupra dosarului, și vrednicul de respect magistrat al Majestății-sale, Goëzman, îmi trimite vorbă că nu-l pot vedea decît dacă-l șperțuiesc. Îl șperțuiesc și nu mă primește: vrea un cadou. Îi dau și cadoul, cere bani, și pentru secretarul său. Dau bani secretarului. Primesc șperțul înapoi, primesc cadoul înapoi, pierd procesul și, cu el, tot avutul, inclusiv casa, dar... nu mi se restituie banii destinați secretarului. Cum erau de-mprumut, mă interesez, cercetez și aflu că secretarul usturoi n-a mîncat și gura nu-i miroase. Banii îi încasase doamna Goëzman, soția magistratului, drept cheltuieli ale intermediarului. Fac afacerea publică, și prietenii mei sînt chemați, amenințați, maltratați. Semează declarații dictate, toate acuzîndu-mă de corupere a funcționarilor justiției. Mă zbat ca un vîrtej, întorc lumea pe dos; cel care-a spus da, acum spune nu; cine a spus nu, recunoaște că da; falsul se dovedește autentic, și adevărul, minciună; incoruptibilul magistrat apare în lumină nouă: cerșetor ordinar, falsificator de acte publice, traficant de influență, arogîndu-și o identitate inexistentă, manipulator al realităților, de parcă acestea ar fi păpuși pe sfori în teatrul lui privat, escroc și călău. Dovedesc opiniei publice, prin patru broșuri...

SARTINES: Păi, da... păi, da... aia este... cele patru *Memorii*...

BEAUMARCHAIS: ...prin patru *Memorii*, că s-a năpustit împotriva mea o conjurație a viciului, egoismului și necinstei; Voltaire mă salută; Goethe își ia subiectul unei lucrări dintr-una din broșurile mele. Parisul, Franța, Europa, rîd de flece cuvînt cu care mi-am încondeiat adversarii, i-am făcut o apă și-un pămînt, praf și pulbere...

SARTINES: ...ciulama...

BEAUMARCHAIS: ...ciulama — de ce nu? —, și dumneavoastră, domnule Sartines, veniți acum să-mi spuneți că nu mai am voie să scot premiera *Bărbierului*. Ba o voi scoate. Însist să nu mai pierdem vremea cu discuții inutile. Chiar acum mă-ntorc la repetiții. Spuneți superiorilor dumneavoastră că dacă mai îndrăznește careva

să mi se opună, voi cere permisiunea să citesc textul în Parlament și voi publica, pe deasupra, o nouă broșură, în care voi arăta cât este de nepuțin-cioasă cenzura Regelui Franței! (*Ii întoarce spatele și se depărtează.*) Auzi! Să am de un an viza cenzurii, și să nu pot fi jucat! Mai bine nici că se putea!... (*Se întoarce către Sartines.*) Dar câte cenzuri există, domnule Sartines, în țara asta?!

(*Se stinge lumina.*)

Tabloul 7

JACQUES COQUAIRE-FIUL Și procesul, cum mai evolua?

BEAUMARCHAIS Am fost pedepsiți toți — și Goëzman, și nevastă-sa, și eu. Dar parcă pe mine m-au pedepsit cel mai tare. Printre altele, urma să cer scuze Curții judecătorești, în genunchi, cu capul plecat, cu minile la spate, pentru faptul de a fi atacat magistratura în *Memoriile* mele. Mai aveam de ascultat glasul președintelui spunându-mi: „Te blamez și te declar infam!” Și, culmea, *Memoriile* mele urmau să fie rupte-n bucățele și arse la picioarele scării mari a tribunalului!... Era peste puterile mele! Dacă, temindu-mă de condamnarea la stîlpul infamiei, în centrul Parisului, mă gândisem să mă omor, acum, aflînd „blînda” lor sentință, nu-mi rămînea decît să mă exilez în Anglia...

JACQUES COQUAIRE-FIUL Au ars *Memoriile*? Curios, nu-mi amintesc.

BEAUMARCHAIS N-au avut curajul. Eu, de frică, m-ascusesem. Tot Parisul a defilat prin fața ferestrei mele. (*Cei citați în continuare defilează prin fața lui Beaumarchais și-i aduc un omagiu: salut, stringere în brațe, sărut, suspin, bătaie pe umăr, o floare etc., etc. Acestea se cade a fi distribuite foarte variat.*) Ducele de Nivernais, marchiza de Tessé, ducele de Noailles, ducele d'Orléans, prințul de Monaco, domnul de Miromesnil, ducele de Chartres, doamna contesă de Miramont, ducele de Richelieu, ducele de La Vallière, domnul de Maurepas, domnul de La Borde, domnul de Mézieu, prințul de Conti... Închipuie-ți, dragă Jacques Coquaire-fiul, că a venit și domnul de Sartines, cenzorul, incognito. Avea un gust literar prea subțire ca să nu sufere pentru modul indiscret în care era tratat autorul *Bărbierului din Sevilla*.

* Aici este locul primei scene din *Bărbierul din Sevilla*.

SARTINES (*apare*): Știu și înțeleg.

BEAUMARCHAIS: Din clipa în care am ajuns să nu mai fiu nimic, încep să însemn cite ceva pentru toată lumea. Ce se-aude, cînd mă vor umili?

SARTINES: Îmi vine să cred că sentința nu se va pune-n aplicare nici-o dată. Tot Parisul vrea. Nu se mai poate rosti cuvîntul „magistrat”, într-un spectacol, că-ntr-o sală izbucnește-n huiiduieli. Jucîndu-se serile trecute *Crispin, rivalul stăpînului său*, un judecător identificat în public a fost nevoit să părăsească sala, însoțit de fluierăturile spectatorilor.

BEAUMARCHAIS: Nu cred că aceasta-i spre binele meu.

SARTINES: Nici eu.

BEAUMARCHAIS Și-atunci?

SARTINES Spuneai că vrei să pleci în Anglia...

BEAUMARCHAIS Și-acolo?

SARTINES: Acolo, lucrezi la reabilitarea ta de-aici...

BEAUMARCHAIS: Acolo, la reabilitarea mea de-aici?...

SARTINES: Nici că s-ar fi putut ivi prilej mai potrivit.

BEAUMARCHAIS: Într-adevăr, umilințe publice, urmînd dezastrului financiar, concomitent cu ratarea ca autor dramatic, constituie, toate la un loc, un prilej nici că se poate mai fericit... Te felicit, Sartines, ai haz... Un umor imbatibil!

SARTINES: Ei bine, află că-n Anglia apare *Fițiica implătoșată*...

BEAUMARCHAIS: *Fițiica implătoșată*? Există nume de gazetă mai războinic?

SARTINES: O editează Thénèveau de Morande, un ticălos care face pe refugiatul politic...

BEAUMARCHAIS: Deci, un luptător.

SARTINES: Iar acest caraghios a publicat recent *Memoriile secrete ale unei prostituate*...

BEAUMARCHAIS: Un titlu picant și de succes și-o carte lungă ca zilele de post...

SARTINES: Și i-a expediat un exemplar doamnei du Barry, care, afirmă intrigantul, i-ar fi slujit drept model, cînd a redactat *Memoriile secrete*...

BEAUMARCHAIS: Ce minciună sfruntată! O fecioară imaculată ca doamna du Barry!... Și dumneaei s-a simțit flată?

SARTINES: Doamna du Barry l-a rugat pe rege să-nchidă gura mitocanului...

BEAUMARCHAIS: Iar Majestatea-sa...?

SARTINES: M-a chemat pe mine să expediez cîteva agenți care: *unu*...

BEAUMARCHAIS: *Unu*...

SARTINES: ...să-l înhațe pe Thénèveau de Morande, să-l facă pachet și să-l expedieze în Franța; sau, doi...

BEAUMARCHAIS: *Doi*...

SARTINES: ...să-l facă balot și să-l expedieze în fundul Tamisei.

BEAUMARCHAIS : Deci, din punctul de vedere englezesc — un punct de vedere foarte comercial, se știe —, fie o afacere de export, fie una pe piața locală.

SARTINES : Și, fără taxe vamale ori de transport. Aveam încuviințarea secretă a Majestății-sale britanice, pentru ambele operațiuni. Numai că agenții mei au contactat o femeie de moravuri...

BEAUMARCHAIS : ...similare celor ale doamnei du Barry...

SARTINES : ...fără pondere la cîntar, Beaumarchais, fără pondere... doamna de Godeville...

BEAUMARCHAIS : ...cum *god* înseamnă „Dumnezeu”, în engleză, și *ville*, oraș, pentru noi : numele său predestinat era : „cetatea lui Dumnezeu”, cu alte cuvinte, un paradis pentru agenții tăi...

SARTINES : ...au contactat-o.

BEAUMARCHAIS : ...în calitatea ei de spioană a Franței ?

SARTINES : Din păcate, nu. În calitatea ei, cum să spun...

BEAUMARCHAIS : ...nocturnă...

SARTINES : Întocmai. Și, astfel... secretul de stat...

BEAUMARCHAIS : ...a răsuflat...

SARTINES : ...Exact.

BEAUMARCHAIS : Iar iepurele vinat, domnul Morande...

SARTINES : ...a început să urle, ca din gură de șarpe, că refugiații politici nu se mai pot încrede în regele Angliei...

BEAUMARCHAIS : Și-atunci ?

SARTINES : Și-atunci, agenții noștri au fost invitați în mod discret să părăsească insula, ca să nu fie spînzurați în calitate de spioni francezi.

BEAUMARCHAIS : Și, socotești că eu...

SARTINES : Întocmai. Tu, pentru că tot te duci în Anglia, fără treabă...

BEAUMARCHAIS : ...merită să-ncerc marea cu degetul și...

(*Se stinge lumina.*)

Tabloul 8

Coboară o cortină de voal. Se proiectează pe ea o corabie de hirtie, pe fondul unor diapozitive înfățișînd o mare în furtună și un cer cumplit, dacă nu este posibilă proiectarea unor secvențe de film cu același subiect. Cînd și cînd, fulgere, trăsnete. Vîntul vuieste năpraznic. Tălăzurile mugesc. Beaumarchais și Jacques Coquaire-fiul, ca umbre proiectate.

BEAUMARCHAIS : Jacques ! Jacques !
Vino să m-ajuti la cîrmă ! Cred c-am intrat la apă-n Canalul Mîneicii ăsta nenorocit !

JACQUES COQUAIRE-FIUL (*alergînd*) :
Viiin ! Sosesec ! Curaj ! Au supraviețuit unor astfel de furtuni lupii de mare, darmita noi, care sîntem oameni adevărați !...

BEAUMARCHAIS : Așa e ! Noi, care-am scăpat de lupii din rîndurile oamenilor, de ce ne-am mai putea teme ? !

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Atenție la babord !

BEAUMARCHAIS : Șubredă ! Șubredă, coaja asta de nucă, pe care ne aflăm !...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Vrei să spui : cosciugul plutitor !

BEAUMARCHAIS : Parc-ar fi un leagăn de copil de țiță... Pe Dumnezeuul meu, dacă nu mă simt ca ajuns în mîntea copiilor, de-am acceptat să plec în Anglia în calitate de agent secret...

(*Trăsnet.*)

(*Se aprinde lumina. La unul dintre arlechini, Contele și Figaro interpretează un fragment din Nunta lui Figaro : III, 5.*)

CONTELE : (...) Intenționez, da, intenționez să te iau cu mine la Londra, în calitate de curier ; ...dar, gîndindu-mă mai bine...

FIGARO : Stăpînul s-a răzgîndit ?

CONTELE : Întîi și-ntîi, nu, știi englezește.

FIGARO : Ba știu : «du-te dracului».

CONTELE : Aud ? !

FIGARO : Știu : «du-te dracului». *God-dam*.

CONTELE : Nu-nțeleg.

FIGARO : Zic că știu : *God-dam*. «Du-te dracului».

CONTELE : Și, ce-l cu asta ?

FIGARO : Drace ! Asta limbă, engleza ! n-ai nevoie să știi multe ca s-ajungi departe ! Cu *God-dam*, în Anglia, nu poți duce lipsă de nimic... Englezii, într-adevăr, mai folosesc, din cînd în cînd, cite-un cuvînt, cînd fac conversație ; totuși, te simți nu știi cum, cînd îți dai seama că *God-dam* constituie fondul principal al limbii ; așa că, dacă stăpînul n-are alt motiv să mă lase-n Spania...

(...)

CONTELE : Cu puțin caracter și cu cap, ai putea-ntr-o bună zi să te pomești avansat în vreun birou.

FIGARO : Să ai cap ca să fii avansat ? Stăpînul ride de mine. Totu-i să fii un tip mediocru și o tîrtoare atunci îți izbutește orice plan.

CONTELE : ...N-ar trebui decît să studiezi puțin politica, sub îndrumarea mea.

FIGARO : O cunosc.

CONTELE : Cum cunoști engleza fondul principal al limbii !

FIGARO : Parc-ar fi vreo laudă s-o cunoști ; să te faci că nu știi ceea ce

„Știe tot chiorul și să te faci că știi ce nu știe nimeni. Să te faci că pricepi ce nu e de-nțeles și că nu-nțelegi nimic din ce-i limpede ca lumina zilei, mai ales să te faci că poți ceea ce nu-i omeneste cu puțință; adeseori taina cea mai mare pe care-o ascunzi să fie apă de ploale; să te-ncul în birou ca s-ascuți penele de scris și să pari profund când ești găunos, cum se

spune, și-ai capul sec; să joci bine sau rău un rol, să răspindești spioni și să răsplătești turnători, să dezlipești plicuri, să interceptezi scrisori și să te străduiești să înobilezi sărăcia mijloacelor prin importanța scopului, asta-i toată politica, să mor dacă nu-i așa!

CORTINA

ACTUL al III-lea

Tabloul 9

BEAUMARCHAIS: Domnule duce d'Aiguillon, după cum cred c-ați fost informat...

D'AIGUILLON (*sigur pe sine*): Într-adevăr, am fost informat. Sint cel mai informat ministru al Franței.

BEAUMARCHAIS: O știe pină și plebea... (*Continuind.*) ...Am fost trimis în Anglia, porunca Majestății-sale Ludovic al XV-lea.

D'AIGUILLON: Deci, mărturisești singur și nesilit de nimeni c-ai fost în Anglia...

BEAUMARCHAIS: Vă încunoștiințez fiind de datoria mea...

D'AIGUILLON: Într-adevăr, e de datoria tuturor celor care-și fac datoria și nu vor să-mi rămină datornici, ceea ce nu-i sfătuiesc.

BEAUMARCHAIS: Am luat contact cu Morande a oprit expedierea broșurii și a *Fituicii*, așteptându-mă să mă întorc cu 20.000 de franci și cu o rentă de 4.000 de franci, pentru numitul Théniveau de Morande.

D'AIGUILLON: Într-adevăr, nu minți; știam tot; domnule...

BEAUMARCHAIS: ...de Ronac, cavalerul de Ronac, Excelență, numele conspirativ, anagrama numelui tatălui meu.

D'AIGUILLON: Într-adevăr, un nume conspirativ bine găsit. Așadar, domnule Anagramă, începe partea a doua a misiunii dumitale. Te întorci în Anglia, cum ai spus, îl contactezi pe Morande, cum ai spus, îl tragi de limbă, să afli ce francezi stau în spatele acțiunii sale, cum ai spus...

BEAUMARCHAIS: Excelență, n-am spus chiar atât de multe ca să nu mai țin minte ce-am spus... Or...

D'AIGUILLON: Într-adevăr, aceasta n-ai spus-o. Dar, cum ai spus, ar fi trebuit s-o spui... Deci, aici trebuie să

fie vorba despre un complot. Morande este doar executantul, cum ai spus, capul este cineva din preajma Majestății-sale. Îi vei afla numele, cum ai spus, și, cu ajutorul câtorva agenți pe care ți-i voi pune la dispoziție, îl vei atrage pe Morande în cursă și mi-l aduci legat fedeleș.

BEAUMARCHAIS: Excelența-voastră este prea generoasă...

D'AIGUILLON: Într-adevăr.

BEAUMARCHAIS: Excelența-voastră este prea generoasă că-mi atribuie un plan atât de bine conceput...

D'AIGUILLON: Într-adevăr, planul este conceput foarte inteligent, cum ai spus.

BEAUMARCHAIS: Dar...

D'AIGUILLON: Dar?

BEAUMARCHAIS: Dar, Excelența-voastră pare să nu fi fost încunoștiințat că rolul meu este acela al unui modest negociator, care, prin succesul întreprinderii sale — aproape comerciale —, nădăjduiește doar ca Majestatea-sa să-mi acorde grația de a mi se rejuceca cele două procese care m-au ruinat.

D'AIGUILLON: Într-adevăr, te-au ruinat. Știu că ești la pământ.

BEAUMARCHAIS: Și tocmai pentru că sint la pământ voi rămîne un om cinstit. Un negociator, nu un denunțator, nici un zbiri al poliției secrete.

D'AIGUILLON: Într-adevăr, vād că vei rămîne un negociator fără viltor.

BEAUMARCHAIS (*se deplasează către noul con de lumină de deasupra lui Sartines*): Iubite Sartines, îți mulțumesc că mi-ai înlesnit acea întrevvedere cu Ludovic al XV-lea: mi-a salvat onoarea. I-am salvat-o și eu pe-a lui. Morande mi-a încredințat toate tipăriturile sale. Le-am ars eu însumi într-un cuptor de var părăsit, nu de parte de Londra. În plus, am obținut și un tratat prin care guvernul englez

se angajează să împiedice, pe viitor, publicarea oricărui pamflet împotriva Curții franceze. Ajută-mă din nou, dragă Sartines, să comunic personal aceste vești minunate Regelui, și să-i cer să-mi acorde, în sfârșit, rețutarea proceselor. Cînd crezi că l-aș putea vedea ?

SARTINES Nu-l mai poți vedea, Beaumarchais. Ludovic al XV-lea a murit. Cel mult, doamna du Barry te-ar putea despăgubi pentru cheltuielile făcute în această perioadă. Dar, trebuie să ne grăbim, Ludovic al XVI-lea o va îndepărta, desigur, cît de curînd.

BEAUMARCHAIS (*stupefiat*) : Sartines. Sartines... Ce mai pot face ?

SARTINES Fă-te util Regelui. Orice conducător are nevoie de victime. Oferă-te să fii una dintre ele.

(*Nou con de lumină.*)

BEAUMARCHAIS Închipuie-ți, dragă Jacques, atunci cînd am fost cîstit, adică-n cazul lui Ludovic al XV-lea, am plătit din buzunar ca să-i salvez onoarea. Acum, minciuna mea era încurajată cu o sumă considerabilă, smulsă din tezaurul statului, ce mi-a fost oferită pentru cheltuieli prevăzute și neprevăzute...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Și, desigur, cărai în cufăr pamfletul scris de tine împotriva tronului și pe care voiai să-l tipărești în Anglia, în același timp vestind cu surle și fanfare că te duci să-i împiedici apariția.

BEAUMARCHAIS În Anglia, am luat legătura, ca și prima dată, cu lordul Rochford, cerîndu-i ajutorul poliției engleze...

JACQUES COQUAIRE-FIUL ...împotriva ta însuși.

BEAUMARCHAIS Și, te rog să mă crezi, mă urmăream cu o încăpăținare de ciine turbat. Ajunsesem să nu mă mai despart de umbra mea.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Adică a inexistentului Angelucci, cum spuneai că se numește autorul pamfletului fantomă !

BEAUMARCHAIS Cărui Angelucci, ca să dovedesc cît este de periculos, i-am născocit și un nume conspirativ, pentru uzul delicatului auz englezesc : domnul Hatkinson.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Și, dacă lordul Rochford l-ar fi prins pe Hatkinson, alias Angelucci, alias Beaumarchais ?

BEAUMARCHAIS : Ba nu ! Alias cavalerul de Ronac, alias Beaumarchais ! Nici o nădejde să-l prindă.

JACQUES COQUAIRE-FIUL Nici o nădejde ?

BEAUMARCHAIS : Nici una.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Chiar alîl de sigur erai pe tine ?

BEAUMARCHAIS : Pe mine, nu. Pe lordul Rochford, da. Știam bine cît îl plictisise prima oară, și cit era de dezgustat să colaboreze cu mine. Miază pe neamestecul Angliei în treburile noastre interne...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Și ?

BEAUMARCHAIS : Și am cîștigat. Am împușcat doi iepuri. Rochford mi-a dat de înțeles că a doua afacere în care mă vedea implicat era prea misterioasă pentru gustul său, iar Ludovic al XVI-lea mi-a expediat un ordin scris de minușita lui și conceput de mine. (*Al doilea con de lumină.* Ludovic al XVI-lea scrie, la birou, sub dictarea lui Sartines, căruia Beaumarchais îi dictează, de la celălalt capăt al scenei.) Hel, Sartines ! Mă auzi ?

SARTINES : Bineînțeles că te aud. Doar nu-s surd.

BEAUMARCHAIS Nici prin minte nu mi-ar fi trecut c-ai putea fi surd. Tu, cu cenzura și cu poliția secretă, ești urechea statului, intrupată-ntr-o singură ființă. Strigam, pentru că-i drum lung de la Londra la Paris. Ești gata ?

SARTINES : Sînteți gata, Majestate ?

LUDOVIC AL XVI-LEA : Gata, Sartines.

SARTINES : Gata, Beaumarchais.

BEAUMARCHAIS : Atunci, scrie.

SARTINES : Atunci, scrieți, Majestate.

LUDOVIC AL XVI-LEA : Atunci, scriu.

BEAUMARCHAIS : Domnul de Beaumarchais...

SARTINES : Domnul de Beaumarchais...

LUDOVIC AL XVI-LEA : Domnul de Beaumarchais... (*De aici înainte, Sartines și Ludovic vor relua textul lui Beaumarchais, după modelul ultimelor trei replici.*)

BEAUMARCHAIS : ...însărcinat cu ordinea mele secrete... va pleca spre destinația cunoscută, deîndată ce va fi posibil... discreția și vivacitatea folosite în executarea ordinelor... sînt dovedite cea mai agreabilă pe care mi-o poate aduce în favoarea zelului depus în slujba mea.

SARTINES (*tușește incurcat*) : ...ăăă ...ăăă ...aici, să spunem, Majestate... ăăă... sînt necesare... pe tot parcursul... îndeplinirii poruncilor noastre. Punct.

BEAUMARCHAIS : Nici un punct ! Ori așa cum am spus eu, ori îl fac scăpat de Angelucci !

SARTINES : N-avem de ales, Majestate... Beaumarchais ne este orea util. S-o luăm de la început... Beaumarchais !

BEAUMARCHAIS : Sartines ?

SARTINES : Facă-se voia ta !

BEAUMARCHAIS : Nicidecum. N-aș îndrăzni să-mi impun vrerea în prezența Majestății-sale. (*Lui Jacques Coquaire-fiul.*) Numai în absența lui, asta-i sigur, adică tot timpul, Jac-

ques, nu ? cînd apuc eu să-l văd pe Rege ? (Lui Sartines.) Cunoști textul. Diktează-l singur prealuminatului nostru cap încoronat.

SARTINES Scrieți, Majestate...

(Se stinge lumina aici. Rămîne luminat grupul celorlalți doi.)

BEAUMARCHAIS : Am comunicat prețutindenii și am insistat asupra faptului că l-am convins pe Angelucci să-mi cedeze întreg tirajul pamfletului său, pentru suma de 1.400 de lire sterline, adică banii din tezaur ce-mi rămăsese ră-n punga, necheltuiți.

JACQUES COQUAIRE-FIUL Și ce rentă viageră a solicitat ?

BEAUMARCHAIS : Ehe ! ar fi solicitat bietul Angelucci pensie viageră, și nu una de colo, dar nu știa sârmanul Beaumarchais cum s-o încaseze... Cine știe... poate, un an, doi, m-aș fi putut răzbuna, pentru cîte am pătimii din partea Curții, dar nu cred că izbuteam să iau pensia mai mult. Ehe, dac-ar fi fost Figaro în locul meu...

JACQUES COQUAIRE-FIUL Și te-ai întors în Franța ?

BEAUMARCHAIS : Ei aș ! Angelucci a fost un ticălos de mina-ntii ! un aventurier ordinar ! Inchipuie-ți, Jacques, omul ăsta, în care-am crezut ca-n mine însumi, a reținut două exemplare din pamflet și și-a luat tălpășița spre Amsterdam. Făcînd pe dracu-n patru, am aflat, cu foarte mari eforturi, că se hotărîse să scoată un nou tiraj, la Nürnberg. Am avut un noroc extraordinar să-i dibuiesc planurile !

JACQUES COQUAIRE-FIUL Nu e vorba de noroc, dragă prietene, ci de seriozitatea depusă în rezolvarea acestui caz de escrocherie internațională...

BEAUMARCHAIS : Că bine zici... Nu mi-a plăcut niciodată să-mi scot meritele în evidență, și de-aceia am pierdut neconținut.

JACQUES COQUAIRE-FIUL Și, ai alergat la Amsterdam ?

BEAUMARCHAIS : Altfel nici că se putea : Angelucci și cu mine eram legați ca doi frați siamezi. Numai că, înainte de-a pleca, i-am trimis o misiivă lui Sartines. (Ia o poză teatrală.) „Sînt ca un leu ; nu mai am bani ; dar am destule diamante, giuvaeruri”. (Lui Jacques Coquaire-fiul.) Da’ de unde ! Le vindusem de mult. Dar trebuia să găsesc o explicație faptului că trăiam pe picior mare ; doar nu-l puteam lăsa să miroasă că huzuream pe banii lor ! (Din nou, poza.) „Voi vinde tot și, cu inima plină de turbare, voi lua de la capăt hurducăiala, din poștă-n poștă... Nu știu nici o boacă nemțește, drumurile pe care mă

aventurez îmi sînt necunoscute, dar am făcut rost de o hartă bună și de pe acuma-mi dau seama că am de colindat prin Nimègue, Clèves, Düsseldorf, Köln, Frankfurt, Meinz, ca s-a-jung, în sfîrșit, la Nürnberg. Voi călători zi și noapte, dacă n-o să mă prăbușesc de osteneală, pe drum. Ne-norocire individului abominabil care m-a forțat să străbat alte 300—400 de leghe, cînd credeam că mi-a venit ceasul odihnei ! Dacă-l prind pe drum, îl scotocesc de documente și-l ucid ; ăsta-i prețul necazurilor și greutăților pe care mi le provoacă” !

(Se stinge lumina.)

Tabloul 10

Con de lumină asupra unui poștalion, cu un Birjar austriac pe capră ; impasibil, în imensitatea trupului său, și a blă-nurilor care-l acoperă — căci e plină iarnă. Vijie sinistru vîntul. Viscolește. Urlete de lupi. Birjarul trage din lulea, cu fața spre culise. Cîțva timp nu se petrece nimic. Pe neașteptate, se aude răcnetul unui bărbat, gemete, sunete amenințătoare, nou urlet zguduitor. Birjarul tresare, ezită, coboară ; cîțva pași și, hotărît, înalță cornul, sună îndelung. Trage cu urechea. Nou urlet. Dialog între corn și urlet. În final, în ritmul alfabetului Morse, semnalul S.O.S.

BEAUMARCHAIS (apare, pătat de singe din cap pînă-n picioare, cu hainele sfîșiate, pe punctul de a se prăbuși. Se oprește în fața Birjarului, trage aer adînc în plămîni, duce mina la piept, într-o atitudine de tenor pregătii să atace o arie, se dă un pas înapoi, zvîrlindu-și capul pe spate, și scoate un urlet lung, de lup ; după aceasta, își drege vocea și încearcă, asemeni cîntăreților de operă, minivocalize. Se năpustește asupra Birjarului înmărmurit, îi cade în brațe, se lasă cu toată greutatea) : Moooor !... moooor !... M-au ucis !... (Tatonează diverse tonuri, să-l găsească pe cel mai dramatic.) Uuuciiis... Nu. Uuucis... Nici asta, M-au u-ciiss... Înțelegi ?

BIRJARUL : Ich verstehe nicht. Eu... nu... franțuzește... Parlez nemțește...

BEAUMARCHAIS : Ich spreche nicht Deutsch. Le Français c'est la langue des diplomates. Înțelegi, mă, găgăuță ? Franceza-i limba diplomaților lumii...

BIRJARUL : Sie sprechen nicht Deutsch ? Tu... nu... sifilizat... Nu știu... forbește... urlă ca lupu'... Așa-i francezii... puah ! ...urlă poezie la lună... Nu sifilizaște !

Cobori piș... și-n loc cobor... urlu... Dacă urlu nu mai dau foie cobor piș... Tu... nu mai piș...

BEAUMARCHAIS : Nu-nțelegi, cap pătrat, că atunci când făceam... ce spui tu, m-au atacat bandiții ? ! Că ei erau conduși de Angelucci, un dușman fără seamăn al regatului francez ? Fii atent că-ți dau toate semnalmentele, c-o să-mi fii martor. Uite-așa. *(Desenează cu miinile-n aer niște mustați enorme, apoi un barbișon nici prea lung, nici prea scurt. Birjarul îl imită.)* Așa... ca la țap și... *(Făcând cite un cerc din arătătorul și degetul mare al fiecărei miini, alcătuiește o pereche de ochelari pe care o duce la ochi, să arate ce ochi mari avea Angelucci. Birjarul imită.)* Mai cască ochii. Holbează-te ! Holbează-te, are niște ochi de broască și... *(Se cocoșează de-un umăr. Cum Birjarul nu-l imită, îi arde o palmă zdrăvănă peste umărul respectiv, astfel incit Birjarul, încovoiindu-se, lasă impresia că a înțepenit așa) și... (Face opturi, schiopătind de parc-ar avea un picior de lemn.)* Hai... hai ! *(Îl îndeamnă pe Birjar, minindu-l din spate cu miinile pe soldurile lui și imprimându-i ritmul ; parcă ar dansa amindoi conga. Apare Primarul. Cei doi se opresc, ca doi copii prinși în culpă.)*

BIRJARUL : Herr Bürgermeister ! *(Rămine într-o poziție umilă. Poștalionul este tras rapid din scenă. Viscolul încetează. Un valet aduce un fotoliu pe care-l pune în spatele Primarului. Primarul se așază.)*

BEAUMARCHAIS : Acestea sînt semnalmentele banditului. *(Plesnește din degete, ca la circ. Birjarul reia toată mimica de adineaori, de data aceasta, singur.)* M-a ne-no-ro-cit !... O să mor... Regele Franței rămîne nerăzbunat !

PRIMARUL : Ce mi se pare curios este, stimate domnule cavalier, cum de a știut Ange...

BEAUMARCHAIS : ...lucci, excelență... Angelucci, bandit notoriu în Europa...

PRIMARUL : ...cum de a știut Angelucci cînd veți coborî să... să...

BIRJARUL : Să piș, excelență... să piș pe voi... ajut... pardon mesio...

PRIMARUL : De unde, deci, a putut el cunoaște exact clipa coborîrîi din poștalion, ca să vă atace ?

BEAUMARCHAIS (luat puțin prin surprindere) : Am motive să cred că pot răspunde la această întrebare delicată, dar lucrurile sînt atît de tainice și secretul este atît de înalt, incit nu-l pot destăinui oricui... Numai Majestății-sale Împărătesei Maria-Tereza, la care intenționez să plec direct de-aici.

PRIMARUL (tare) : Iarăși... iarăși... mi se pare foarte, foarte curios că știți în amănunte, extrem de greu de sur-

prins, toate mișcările și toate urzilele hoților care v-au atacat. Aș spune că le cunoașteți intențiile mai bine decît și le-au cunoscut ei înșiși...

BEAUMARCHAIS Nu are rost să răspund în continuare. Ancheta aceasta îi privește pe cei care m-au atacat, nu pe mine, victima lor... V-am mai spus, voi cere socoteală Majestății-sale Imperiale ! Ba chiar mă voi plînge de anumiți funcționari indiferenți !

(Se stinge lumina.)

Tabloul 11

Maria-Tereza, pe tron. Beaumarchais, acoperit de bandaje și plasturi.

CONTELE DE SEILERN : Majestate, domnul de Beaumarchais. *(Acesta apare în urma lui.)*

MARIA-TEREZA Domnule de Beaumarchais, ca un adevărat Ulise, ai izbutit să treci printre Scylla și Caribda, și iată-te primit de Noi.

BEAUMARCHAIS : Majestate, dacă în locul unor înalți slujbași imperiali mi s-ar fi opus înșiși arhanghelii Mihail și Gavril, i-aș fi învins, ca să mă pot împărtăși din lumina soarelui Împărătesei Maria-Tereza, în fața căreia ingenunchez. *(Ingenunchează.)*

MARIA-TEREZA : Te poți ridica. Domnule de Beaumarchais, este regretabil să aud că ai fost victima unui atac. *(Beaumarchais se prăbusește, moale, pe umărul lui Seilern.)* Vai de mine, leșină ! *(S-a ridicat de pe tron.)* Ține-l, susține-l, conte ! Da' fă ceva, pentru numele lui Dumnezeu !

CONTELE DE SEILERN (gest și mimică de neputință, deoarece îl ține pe Beaumarchais în brațe) : Da, Majestate... Acum, Majestate... Îndată...

MARIA-TEREZA : Neajutorat mai ești, Seilern. Stai să-l sprijin eu. *(Încearcă să-i ofere mina. Beaumarchais deschide ochii, apoi îi închide brusc, făcîndu-se că n-a văzut mina întinsă.)* Nu, mina nu-i de-ajuns. Bietul om nici nu-și dă seama că i-am oferit mina. *(O nouă mișcare a brațului către Beaumarchais, iar cu palma cealaltă îl atinge pe umăr, delicat, să-l atragă atenția. Beaumarchais geme. Cu ochii închiși în continuare, ridică, lent, ambele brațe, ca și cînd ar vrea să-l cadă la piept.)* Vai, dar bărbatul acestor nu mai poate rezista ! Seilern, poartă-i mai multă grijă ! Nu vezi că-mi cade-n brațe ? *(Îl ajută pe Seilern să-l depună pe tron.)* Acum, ce facem cu el ? !

CONTELE DE SEILERN : Nu vă necăjiți, Majestate : un aventurier !

MARIA-TEREZA Aventurier, aventurier, dar e-un aventurier leșinat! Seilern, chiar crezi că-i un aventurier?

CONTELE DE SEILERN : Majestate, toate cite le istorisește sînt minciuni cuate cu ață albă. Am investigat pe teren. Nu există nici un Angelucci. În schimb, vă rog să luați aminte, Majestate, după incidentul cunoscut, birjarul, trăgînd cu coada ochiului în interiorul poștalionului, la clientul care-i produsesse atîtea emoții, ce credeți c-a văzut?

MARIA-TEREZA : Seilern, dragul meu, o împărăteasă nu crede, o împărăteasă știe! Ți-am spus-o întruna și ți-o repet.

CONTELE DE SEILERN Iertați-mă, Majestate... (*Accentuat.*) După cum știți, și-a văzut mușteriu scoțînd la iveală de sub redingotă propriul său brici, și, după ce i-a șters lama de pantaloni, mă iertați, lăsînd o nouă diră de singe...

MARIA-TEREZA (*i se face rău, dar nu se va exagera*): Treci mai repede peste aceste amănunte, Seilern, că... că... treburi politice importante mă grăbesc...

CONTELE DE SEILERN ...și-a băgat briciul la loc, în cutia în care-l ține de obicei.

MARIA-TEREZA : Vrei să spui că... (*Beaumarchais geme.*) Iată-l că se trezește, sărmanul... aventurier...

BEAUMARCHAIS (*geme. Foarte încet*): Ma-jeș-ta-te... Ma-jeș-ta-te...

MARIA-TEREZA Da, dragă domnule Beaumarchais... Sîntem aici și veghem asupra sorții dumitale și... a lumii...

BEAUMARCHAIS Ma-jeș-ta-te... înainte... să... mor... vreau să luați cunoștință de un do-cu-ment... de... stat... de o... MA-RE IM-POR-TAN-ȚĂ... semnat de ginerele Majestății-voastre Imperiale... Să fiu... ajutat... Porunciți să fiu ajutat! (*Maria-Tereza îi face semn lui Seilern, din priviri. Seilern se apropie de Beaumarchais și-și pleacă urechea lângă buzele acestuia.*) Domnule conte, de cînd... am plecat în această urmărire care... MĂ VA COSTA VIAȚA... (*geamăt*) port... în dreptul inimii o cutie de... aur... ce conține... (*Pare să-și piardă din nou cunoștința.*)

MARIA-TEREZA Doamne, doamne! Leșină iar!...

BEAUMARCHAIS (*cu un efort suprem, se ridică în picioare. Se clatină, mereu în sensul invers locului de unde vrea să-l prindă-n brațe Seilern. Mai corect spus, Beaumarchais pendulează ca limba unui ornic. Brusc, înfige mîna-n sin, scoate o cutiușă de aur, cît o tabacheră, și o întinse patetic împărătesei, strigînd*): Cuvintele unui mare Rege nu pot fi închise decît în-

tr-o casetă de aur, Majestate! Iar locul ei este lângă inima mea! (*Maria-Tereza întinde mîna s-o ia. Din pricina pendulării — parcă — Beaumarchais își retrage brațul, ca s-adauge.*) În această lăcriță de aur a izbit pumnalul ucigaș. Brațul Regelui Franței... care-a condus pînă ce a scris aici... s-a întins pînă-n codrii Austriei... SĂ MĂ APERE! (*Cade în genunchi, cu capul plecat, cu brațul respectiv ridicat către împărăteasă. Maria-Tereza îi face semn din priviri lui Seilern, care se repede, ia cutia și vrea s-o deschidă.*)

MARIA-TEREZA (*il împiedică*): Nu, Seilern! E un document scris de mîna ginerelui meu, Ludovic al XVI-lea, regele Franței. Mie mi se cuvine s-o deschid!

CONTELE DE SEILERN (*i-o întinde*): Iertați-mă, Majestate, am vrut să vă ajut.

MARIA-TEREZA N-am auzit vreodată că indiscreția poate ajuta! (*Ia caseta abia după încheierea frazei, pentru ca aceasta să fie bine asimilată, o desface și scoate epistola; o despăturăște; se adîncește în lectură. Seilern își face de lucru pe lângă ea, să surprindă cît poate din conținutul epistolei.*) Seilern! Ți-am spus de-atîtea ori să nu te-amesteci în viața mea privată... (*semn de regret la Seilern*) și, cu atît mai mult, în treburile de stat!... (*A parcurs întreaga scrisoare a lui Beaumarchais.*) Dar, domnule de Beaumarchais, de unde zelul acestor atît de... fierbinte... pentru interesele ginerelui meu, și mai cu seamă... ale fiicei mele? (*Îi face semn să se ridice.*)

BEAUMARCHAIS : Majestate, am fost unul dintre bărbații cei mai năpăstuși ai Franței, la sfîrșitul domniei precedente. Regina, în acele vremuri cumplite, nu s-a dat în lături să-mi arate înțelegere... oarecum; slujind-o, astăzi, fără a avea măcar nădejdea că va afla vreodată cele ce fac, plătesc numai o datorie imensă; cu cît îmi este sarcina mai dificilă, cu atît mai mare-mi-e înflăcăarea cu care lupt s-o duc la bun sfîrșit...

MARIA-TEREZA : Dar, domnule, de ce v-ați simțit obligat să vă schimbați numele?

BEAUMARCHAIS : Majestate, numele meu este prea cunoscut, din nenorocire, în întreaga Europă a oamenilor de litere... Pretutindeni unde apar cu numele Beaumarchais, fie că provoc interesul sau compasiunea, ori numai curiozitatea, sînt vizitat, sînt invitat, sînt înconjurat de toți oamenii, deci nu mai sînt slobod să lucrez în тайна pe care o impune o misiune atît de delicată ca aceasta, a mea.

MARIA-TEREZA (*face cițiva pași, mediatind*) : Și, spune-mi, domnule de Beaumarchais... acel om...

BEAUMARCHAIS Ticălosul de Angelucci, Majestate ?

MARIA-TEREZA Intocmai. Mă gîdesc... dumneavoastră spuneți c-ar trebui să-l căutăm pe Angelucci la Nürnberg. Socotiți că după acest atac criminal, după ce ați izbutit să-i luați înapoi banii și broșurile, s-ar fi dus, totuși, la Nürnberg, deși știa că într-acolo vă îndreptați și dumneavoastră ?

BEAUMARCHAIS Majestate, pentru a-l hotărî să meargă acolo, l-am înșelat spunîndu-i că voi face calea-ntoarsă și că voi lua pe dată drumul Franței.

MARIA-TEREZA Domnule de Beaumarchais... s-ar putea să aveți fierbințeli. V-aș recomanda să vă luați puțin sînge.

BEAUMARCHAIS (*șocat*) : Singele meu este la dispoziția Majestății-voastre.

MARIA-TEREZA (*ii face semn lui Seilern s-o urmeze, depărtîndu-se de Beaumarchais*) : Seilern...

CONTELE DE SEILERN Majestate ?

MARIA-TEREZA Seilern, un oarecare Beaumarchais a primit o scrisoare de recomandare din partea ginerelui meu și, în ea, i s-a dat o sarcină secretă despre care nu știu nimic. Dacă omul acela a fost ucis de... (*il arată pe Beaumarchais*), care i-a răpit identitatea, în cine știe ce scopuri sinistre, nădăjduind să le împlinească, acoperit de numele nostru ?

CONTELE DE SEILERN Am prevăzut totul, Majestate. Îmi dați voie să-l găzduiesc cîteva săptămîni, pînă vom lua referințe din Franța ?

MARIA-TEREZA : Fă cum crezi de cuviință. Ai mină liberă. Numai, bagă de seamă. Curtea Franței nu trebuie jiginită. Să nu lăsăm impresia că ne amestecăm în treburile lor...

CONTELE DE SEILERN : Vom lucra în cel mai mare secret, Majestate. (*Lui Beaumarchais*). Domnule de Beaumarchais, sînteți oaspetele nostru pînă vom decide în ce fel vă putem ajuta. (*Bate din palme. Apar opt ostași înarmați.*)

BEAUMARCHAIS (*ezitînd, Mariei-Tereza*) : Majestate, interesele fiicei Voastre sînt apărute de preasupusa Voastră slugă, oricît de amarnic s-ar năpusti soarta... (*Reverință. Cu încă o ezitare, trece în fruntea celor opt, care-l conduc ca pe un arestat.*)

(*Se stinge lumina.*)

Tabloul 12

Beaumarchais se îndreaptă către conul de lumină în care se află Jacques Coquaire-fiul.

JACQUES COQUAIRE-FIUL Stimată prietene, n-aș spune că greșea prea mult Maria-Tereza. Ești un aventurier de geniu, care n-a apucat să scrie cu pana toate comediile pe care le-a scris cu singele său !

BEAUMARCHAIS Împrejurările, iubite Jacques. Omul nu trebuie să accepte soarta pe care i-o dictează o societate nedreaptă. Nu sînt un aventurier de geniu. Toate aventurile mele m-au apropiat și mai mult de dezastru. Cea cu Maria-Tereza, de pildă, m-a aruncat din nou în pușcărie. Sînt, în schimb, un scriitor de merit. Dar, cum ai aflat, binecuvîntatul nostru regim regal m-a împiedicat și, precum vezi, continuă să mă împiedice să-mi cîștig existența cu pana dramaturgului. Un rege care nu ține seama de talentul supușilor săi, de rostul curativ al comediilor într-o societate tot mai decăzută, nu-și merită scriitorii. De aceea i-am oferit serviciile, lingușirile și minciunile aventurierului și m-am distrat copios să-i ticluiesc necazuri care să-l omoare cu zile și să-mi fie și mie profitabile cît de cît. Iar lovitura cea mai strașnică pe care i-aș fi putut-o da mi-a fost sugerată chiar de soacra lui Ludovic al XVI-lea, care, oricît își iubește ginerele, tot soacră rămîne.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : O soacră iubitoare, totuși, mi s-a părut.

BEAUMARCHAIS : Și o doamnă cu gust literar. A insistat să-i arăt pamfletul lui Angelucci. Cum era firesc — fiind scris de mine — i-a plăcut foarte mult. Măgulit, ca autor, i-am propus o republicare la Viena, eliminînd injuriile prea tari la adresa ginerelui. Închipuie-ți că ideea de a-l necăji puțin i-a suris. Noroc că mi-am dat seama la vreme că tot în Franța o să trăiesc, și nu sub jurisdicția Mariei-Tereza.

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Adevărat noroc ! Și, cum ai fost eliberat ? Sau, te pomenesti c-ai evadat... ?

BEAUMARCHAIS : Da' de unde ! Sar-tines, săracul... S-a grăbit să confirme toate născocirile mele. Nu știu cît m-a crezut. Însă, dacă se dovedea că mint, își pierdea postul, ca unul care mă susținuse. În viață, totul este să ai „spate” solid...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : ...și să faci în așa fel încît scaunul protectorului tău să depindă de tine... Dacă n-aș fi sigur că acest fel de trai se va schim-

ba, nu m-aș afla în închisoarea Saint-Lazare, Pierre...

BEAUMARCHAIS Pină atunci, într-un stat corupt, nu te poți descurca fără „proptele” și, înțelegi prea bine, susținătorii mei, „proptelele” mele, n-au fost decât niște oameni cuți, care mi-au apreciat literatura. Ceea ce nu înseamnă nimic cind te zvîrcolești printre coloșii care dețin puterea, în umbra unui tiran regal absolut.

(Se stinge lumina. Pauză prelungită.)

Tabloul 13

Intuneric. Transmisie la difuzor. O bătaie din palme, puternică, entuziastă, repetată de patru-cinci ori. O scurtă pauză. Urmează un torent de aplauze, din ce în ce mai sonore; devin asurzitoare. Strigăte de „bravo!”, „Figaro!”, „Beaumarchais!”, inițial izolate, ulterior, ritmate. Pe fundal, proiecția chipului lui Beaumarchais — medalie —, de la începutat către o lumină orbitoare. Aplauzele și fondul sonor încetează brusc.

VOCEA : Septembrie 1781. „Teatrul francez” a primit să joace *Nunta lui Figaro*. Curînd, pentru obținerea celei din urmă aprobări, piesa este citită în apartamentul regelui Ludovic al XVI-lea. Acesta răspunde hohotelor de rîs ale soției sale și ale cîtorva doamne de onoare cu o replică celebră : „Decît să jucăm asta, Doamnă, mai bine radem de pe acum Bastilia de pe fața pămîntului!” Dar, Ecaterina cea Mare a Rusiei îi oferă să-i lanseze piesa la Petersburg. Ceea ce autorul refuză. *Nunta lui Figaro* își începe cariera unde se cuvenea la Paris. Pierre Caron de Beaumarchais o citește, seară de seară, pentru „inițiați”. Astfel, întreg Parisul o cunoaște. Oamenii de bine din provincie apleacă pentru a participa la aceste lecturi. În mai 1783, actorii primesc porunca să repete comedia pentru un spectacol dat la Curte. La 13 iunie, cu jumătate de oră înainte de premiera pentru marele public, Ludovic al XVI-lea o interzice. La 26 septembrie, un nou spectacol, pentru aleși, pe o scenă particulară. În sfîrșit, la 27 aprilie 1784, cortina se ridică, pentru poporul francez. A fost cel mai mare succes teatral al secolului. El s-a datorat celui de-al doilea Molière al lumii Pierre Caron de Beaumarchais.

(*Cele ce urmează se joacă fără ca portretul proiectat pe fundal să-și piardă strălucirea.*)

BEAUMARCHAIS : Ei bine, credeam că m-am liniștit. Am fost trimis în Anglia de cîteva ori, să mai distrug niște pamflete — acestea, adevărate —, am izbutit să potolesc scandalul pricinuit de celebrul bărbat-femeie D'Eon, am înființat Societatea autorilor dramatici, menită să apere drepturile scriitorilor de teatru...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Ar fi învins Revoluția americană, de n-ai fi hotărît tu Franța s-o ajute ?

BEAUMARCHAIS (ride, satisfăcut) : Ha-ha ! (Pauză. Vine la rampă. Se adresează sălii, trăind intens cele spuse. Departe, răsună bubuituri de tun. Țipetele răniților. Urale și melodia „Yankee Doodle”.) Sire, Anglia se află într-o criză atît de mare, într-o dezordine atît de totală, pe plan intern și extern, încît ar ajunge la prăbușirea definitivă, dacă vrăjmașii ei ar fi pregătiți să se ocupe de ea cu tot dichisul. (Face cu ochiul sălii și, cu miinile, imită gestul stringerii de gît, gest îndelungat, cu opriri, de parcă ar mai fi rămas ceva viață între degetele lui, pe care se străduiește s-o curme încă și încă o dată. Își scutură palmele una de cealaltă, scoate o batistă de mătase immaculată, cu bordură de dantelă, și-și șterge miinile. Bagă batista în buzunar. Brusc, trece iarăși la tonul patetic convingător.) Americanii au un efectiv de treizeci și opt de mii de oameni, sub zidurile Bostonului. Au împins armata engleză la a alege între moartea prin înfometare sau fuga de aici, în căutarea altui adăpost pentru iarnă. Restul țării este apărat de aproximativ patruzeci de mii de oameni. (Pauză. Simplu, dar revelator.) Afirm, Sire, că o atare armată este invincibilă, cu atît mai mult cu cît are în spatele ei destul spațiu să se retragă la nesfîrșit ! (Poză.)

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Soarta Revoluției americane a atîrnat de entuziasmul tău...

BEAUMARCHAIS (întorcîndu-se lîngă el) : ...și de ajutorul pe care i l-am dat, sub formă de muniții și de alimente, sub pavăza firmei mele comerciale ascunzîndu-se Franța și Spania. Ca, pină, la urmă, aceste două mari regate să uite de mine și de politica externă, și...

JACQUES COQUAIRE-FIUL ...și să ajuti Revoluția din punga ta ?

BEAUMARCHAIS : Exact. Din punga mea, pină la victoria finală. Mi-e maritor Benjamin Franklin ! (Pauză.) Pentru că, iubite Jacques, Revoluția americană pregătea Revoluția franceză, singura bucurie pe care o așteptăm...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : ...Apoi, premiera *Nunții lui Figaro*, cele peste șaptezeci de reprezentații...

BEAUMARCHAIS : Îți spun, credeam că m-am liniștit, cînd, pe neașteptate... (Ca la începutul piesei, își scoate pe-lerina din lădă și se înfășoară în ea, se așază pe lădă, ca pe-un tron, și joacă rolul regelui Ludovic al XVI-lea.) Ludovic al XVI-lea, jucînd cărți și ascultînd distrat cine știe ce „turnătorie” perfidă, murdară...

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Parcă există „turnătorie curată” !... Cea mai mare ticăloșie de pe pămînt !

BEAUMARCHAIS : ...Ludovic al XVI-lea ia asul și scrie pe spatele lui : „Deîndată ce primiți această misivă, dați poruncă să fie condus *sieur* de Beaumarchais la Saint-Lazare. Omul acesta a ajuns cu mult prea insolent ! e un puștan prost-crescut, care trebuie reeducat.” Jacques, au trecut șapte zile și n-a venit nimeni să-mi spună de ce m-au azvîrlit în temniță !

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Liniștește-te, frate Pierre. Consolează-te cu ideea că mii de francezi zac în temnițe, fără motiv, că li se inventează pricini inexistente, că întreaga țară a fost preschimbată într-o imensă închisoare. Nu ești singurul, frate. În schimb, ești cel dintîi care a îndreptat către Bastilia tunul Revoluției ce vine, vine curînd. Nu degeaba se toame Ludovic al XVI-lea de tine. Figaro, bărbierul tău, va rade nedreptatea de pe fața pămîntului. În tinerețe, ai fost Ceasornicarul Regelui. Eu, Jacques Coquaire-fiul, te numesc Ceasornicarul Revoluției franceze. Începînd cu secolul al XIX-lea, datorită *Memoriilor* și pieselor tale, care au dezvăluit nedreptățile veacului, Franța-și va cîștiga libertatea. Să-mi trăiești, Pierre Caron de Beaumarchais, Ceasornicarul Revoluției !

GLASUL TEMNICERULUI-ŞEF : Beau-marchais ! Beaumarchais !
BEAUMARCHAIS : Iar vine bruta aia !
JACQUES COQUAIRE-FIUL : Aici sintem, aici, domnule Temnicer-şef.

TEMNICERUL-ŞEF (apărînd) : Beaumarchais, ești băftos. Om mai băftos ca tine nici c-am văzut ! Ordin de eliberare ! (*Nedumerire a celor doi.*) Hai ! Ce stai ! Fă-ți bagaje. N-am timp ! Dacă nu te grăbești, te mai țin o săptămînă, pe barba mea... *

BEAUMARCHAIS (își viră-n lădă pe-lerina, și poate și altceva, ajutat de Jacques. Il ia pe Jacques de umeri, îl privește cu drag, îl îmbrățișează) : Rămii cu bine. Jacques ! Dacă mai am vreo putere pe pămînt, mă voi lupta să te scot și pe tine !

JACQUES COQUAIRE-FIUL : Să nu te gîndești la mine. Gîndește-te la Figaro. El este cel dintîi ostaș al nostru. La revedere. Ceasornicarule !

BEAUMARCHAIS (îl îmbrățișează încă o dată, își ridică lada pe umăr. Se aude un motiv bine cunoscut din Nunta lui Figaro, aria „Fluturaș...”, fluierat în culise.)

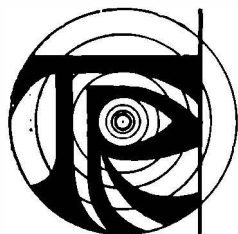
TEMNICERUL-ŞEF (în urma lui Beaumarchais, care se apropie de culise) : Bă, Beaumarchais ! E-adevărât că tu ai scris o chestie care se cheamă *Nunta lui Figaro* ?

BEAUMARCHAIS (ieșînd ; abătut) : Da... da... E-adevărât... e-adevărât... Eu am scris *Nunta lui Figaro*... (A ieșit din scenă.)

TEMNICERUL-ŞEF : Auzi, hă, cică unul, Mozart, a scris în astea șapte zile, cît ai stat tu la Saint-Lazare, o operă, după piesa ta. Să-l dai în judecată, bă, vin eu ca martor, dacă mă plătești bine !

(*Trumpe muzica operei numite.*)

C O R T I N A



Piese de actualitate

Cu *Logodnă de duminică* de George Stoian, difuzată recent în premieră, emisiunea de teatru radiofonic ne-a oferit prilejul de a cunoaște un colectiv artistic al Teatrului popular din Drobeta-Turnu Severin, parte a amplei mișcări artistice de amatori, care însușește viața culturală a țării, în anii scurși de la crearea Festivalului național „Cîntarea României”. Aparținînd tematicii de combatere a obscurantismului, piesa interpretată de colectivul severinean este o farsă, glumă dramatică alcătuită din li-nii simple, clare, cu o intrigă accesibilă, cu o morală trasată și ea cu limpezime. Comedia este meritorie, tocmai pentru acest ton firesc, lipsit de artificii, pentru ascuțitul fără echivoc al satirei și, nu în ultimul rînd, pentru adecvarea tematică la unul dintre importante obiective ale creației artistice actuale: înlăturarea din gîndirea și din atitudinea oamenilor a oricăror anacronisme. Interpretarea artiștilor amatori din Drobeta-Turnu Severin (instructor artistic Aurel Nicola-

ciuc, regia Constantin Dinischiotu) se recomandă prin tonul sincer, direct, printr-un just decupaj, printr-o convingătoare plăcere de a juca.

În același perimetru, al satirei vizînd atitudini reprobabile, gesturi și relații umane ce nu aparțin timpului moral pe care-l trăiește societatea noastră, se plasează și piesa lui Ion Băieșu, *Leac contra leac*. O comedie vie, ritmată, în care umorul este nudoar mijloc, ci uneori și țel. La desfășurarea antrenantă, la „densitatea” hazului pe minut de emisiune, contribuie atît regia lui Constantin Dinischiotu, cît și verva inepuizabilă a interpretului principal, Dem. Rădulescu.

Într-un anume fel, scenariul radiofonic *Lumina e în noi* de Virgil Stoenescu și Florea Nedelcu este tot un text de actualitate, dedicat fiind personalității remarcabile a lui Nicolae Titulescu — al cărui centenar îl sărbătorim anul acesta. Nu fără cusur, nu lipsit de o notă ușor rigidă, didacticistă, textul dramatic prezentat de radio are totuși meritul incontestabil de a propune o schiță posibilă, pentru portretul unei personalități, dar și al unui timp de esențială semnificație în evoluția societății românești moderne. Scenariul a fost regizat — cu fluiditate și sobrietate a mijloacelor — de Dan Puican, cu o distribuție cuprinzînd pe George Constantin, Mircea Șepilici, Virgil Ogășanu, Valeria Gagealov, Constantin Brezeanu, Ion Pavlescu.

Cristina DUMITRESCU

„Rampă”, acum 50 de ani februarie 1932

În librării, volumul de poeme al lui Dan Botta, *Eulalii*. ● Primul ministru N. Iorga găsește vreme să conferențeze la Național, ca, apoi, să-și asculte cu religiozitate noul text, *Zidirea mîndstirei din Argeș*. R. Bulfinski și Ana Luca primesc îmbrățișările... premierului. ● Soare Z. Soare pregătește *Intrigă și amor* de Schiller pe prima scenă a țării. „Agatha Bîrsescu și Aristizza Romanescu n-au atacat acest rol (Luise Miller) decît după ce au trecut de 40 de ani. Agepsina Macri-Eftimiu, inter-

preta de azi, e mai tî-nără”. Așa e Soare, galant... ● Pentru merite artistice excepționale, stagiara Marietta Anca este încadrată permanent la Teatrul Național. Cînd a trecut alîta vreme, doamnă Marietta? ● Pentru turneul Marioarei Voiculescu cu *Maman Colibri*, „piesă sentimentală în patru acte de H. Bataille, în decorațiuni speciale”, descurețel impresar Lică Teodorescu mai precizează că „toaletele d-nei M. V. sînt confecționate la Paris”. Altminteri, Zițele anului '32, spectatoare, ar fi dezamăgite... ● Va sosi în

Capitală, doar pentru trei reprezentații, marele actor Moissi, cu piesele *Medicul în dilemă*, *Jedermann*, un mister medieval și *Cadavrul viu*. Rețineți din timp bilete! ● M. Sorbul așteaptă premiera piesei sale *Dracul*. Mărturisește că-l încing „căldurile iadului”, căci n-a mai avut de mult o premieră. ● Moare actorul Grigoriu-Tuciu, cel mai bun interpret al Vrăjitoarei din feria lui Eftimiu *Înșir-te nărgărite*. ● „Poetul Ardealului”, O. Goga, este sărbătorit la Naționalul clujean pentru împlinirea unei jumătăți de veac. I se reprezintă *Meșterul Manole*, cu Zaharia Bârsan, Neamtu-Ottonel, Ion Tîlvan, Titus Lapeș, în însușirea unei săli stăpînită de amintirile vechilor lupte pentru unire...

I.N.



Natașa Alexandra

S-au stins, la zi de mare sărbătoare, niște ochi de un intens albastru, a amuțit glasul altădată gilgilind de tonuri gras-onctuoase ale comedanelor, miinile cu degete lungi și rasate s-au împreunat într-o ultimă și definitivă încheștare... Cea care, ani și ani, a făcut să ridă în hohote, generație după generație, spectatorii, și-a strins, pentru ultim și trist spectacol, buzele, în zimbet însingurat și liniștit...

A plecat dintre noi, în ajunul Anului Nou, artista emerită Natașa Alexandra, una dintre cele mai neobișnuite personalități actoricești, care și-a făcut pregnant simțită prezența pe scena Teatrului Național în ultimele șase decenii.

Din rasa comediencelor de talie internațională, a marilor fanteziste, aducând cu sine un umor plin de extravaganță și de insolit, Natașa Alexandra a reprezentat, în spectacolul bucureștean, arhetipul comicului agresiv, violent chiar, al comicului „în atac”, pentru cucerirea directă a publicului, pe care și-l lua partener, în șarjele triumfale împotriva sălcii plictis și pentru cucerirea redutei hohotului de ris autentic.

Elevă a lui Constantin Nottara, angajată în aceeași stagiune cu George Vraca, de către Victor Eftimiu, la Teatrul Național, parteneră și prietenă a neînlocuitei Marloara Voiculescu în drame — pe care le juca dezinvolt, și cu clasă —, a neuitatei Maria Filotti, în comedii clasice, parteneră de viață a pictorului decorator Traian Cornescu, jucind Shakespeare, Molière, Gogol și Goldoni, cu aceeași devoțiune și strălucire cu care juca în piesele lui Caragiale, Caton Theodoran, Tudor Mușatescu, Alexandru Kirițescu, Aurel Baranga, Horia Lovinescu sau Al. Voitin, ca și în primele filme făcute pe platoul de la Buftea sau în noile studiouri ale televiziunii, Natașa Alexandra, femeie de o nespusă generozitate în viața de toate zilele, pe scenă întotdeauna se depășea. Nimic și nimeni nu putea zăgăzui exuberanța aproape nefirească cu care această artistă de rasă își risipea cu nemiluită talentul pe scenă, jucindu-se cu propriile ei fantezii ca un jongler versat.

Retrasă de mai mulți ani de pe scena pe care, în deplină forță, cu foarte mare greutate, a părăsit-o, iar de la o vreme, însingurată și întulită, de boală, într-un fotoliu, Natașa Alexandra, spectaculoasa Natașa, s-a retras pe tăcute și din viață, dar la zi de sărbătoare și de veselie.

Ni fleurs, ni couronnes !!!...

S-a stins o spiță.

Mihai BERECHET



Sevilla Pastor

Sevilla Pastor, ramură de aur dintr-o dinastie de actori evrei, care au bucurat inimile a generații întregi de spectatori din întreaga lume, s-a născut la 25 ianuarie 1906. Peste puțin timp, ar fi implinit 76 de ani, dintre care 50 — o jumătate de secol — a slujit scena teatrului evreiesc.

Cu inegalabilul ei joc, de mare naturaleză, și în același timp de o incandescentă unică, ea își electriza partenerii și fascina publicul. Nu mi-a fost dat să văd mulți actori care să albească această inexplicabilă putere asupra publicului, de a și-l face partaș la actul de creație. Prezența ei în scenă era o sărbătoare, atât pentru parteneri, cât și pentru spectatori.

Sevilla și-a petrecut copilăria și adolescența într-o cămărușă de sub scindurile scenei, la Jglnța. De mică, a trăit în atmosfera teatrului evreiesc. Din tradiția acestui teatru, ea a preluat bucuria jocului, caracteristică actorilor evrei, trecind-o prin filtrul talentului ei, și conferindu-i valențe noi.

Sevilla a fost un înverșunat dușman al rutinei. În modestia ei, intra în fiecare rol cu înfrigurare, ba chiar cu neîncredere în posibilitățile sale artistice, dezvăluind mereu alte disponibilități. Ceea ce ne uimea, la această aleasă actriță, era capacitatea de a aborda orice gen de roluri — de la cupletul virulent, cîntat sau spus, cu o penetranță de neuitat, pînă la rolul de dramă sau la dansul de caracter, executat la cel mai înalt nivel artistic.

Fîind printre primele actrițe angajate la Teatrul Evreiesc de Stat din București, Sevilla Pastor — distinsă cu înaltul titlu de artistă emerită — a interpretat, în cei 20 de ani de activitate pe scena acestei instituții, cele mai variate roluri, în peste 50 de piese. Fiecare realizare a ei a constituit un eveniment teatral, astfel că numai cu mare greutate și numai la întimplare pot fi citate piese ca *Stele rătăcitoare*, *Comoara și Lozul* cel mare de Șalom Alehem, *Vrăjitoarea de Avram Goldfaden*, *Un vis goldfadenian* de Iacob Rotbaum, *Frank al V-lea* de Friedrich Dürrenmatt, *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht, *Herșele Dubrovner* și *Mirele Efros* de Iacob Gordîn, *Revizorul* de Gogol, *Furtuna* de Ostrovski, *Soacra și nora* de Goldoni, *Peșitoarea* de Thornton Wilder, *Uriel Acosta* de Karl Gutzkow, *Ivanov* de Cehov, precum și peste 20 de spectacole muzicale de revistă și estradă.

Nici în timpul anilor întunecați al celui de-al doilea război mondial, Sevilla Pastor nu și-a întrerupt activitatea artistică: în lagărul de la Jmerinka, ea a jucat teatru, în cele mai cumplite condiții.

Luindu-ne rămas bun de la marea „vrăjitoare“ a scenei evreiești, într-o reculegere asemănătoare aceleia în care Sevilla Pastor știa să ne înă, promitem să n-o uităm cît vom trăi — nu numai dintr-un sentiment de recunoștință, ci mai ales fiindcă, prin forța artei ei, este de neuitat.

Franz AUERBACH

Bucurii și dureri la nivel mondial

La începutul acestui an universitar, în cadrul învățământului superior din București, din Cluj-Napoca și din Iași au fost organizate noi secții și specializări, în diverse domenii; printre acestea, și secții serale pentru unele specializări de profil artistic: actorie, imagine de film și televiziune, arta tapiseriei, a ceramicii etc. Am parcurs, de mai multe ori, această enumerare, apărută în presă, sperînd că vom găsi, la acest capitol, rezolvată și problema școlarizării, la nivel de învățămînt superior, a tinerelor cadre de artiști păpușari.

La ora actuală există în țara noastră 19 teatre profesionale de păpuși. Producția artistică a unora dintre aceste teatre e de nivel mondial. Nu există trupă românească de păpușari, care să participe la vreo competiție internațională, fără a se întoarce acasă cu elogii, cu trofee sau distincții. Cu ce efort însă se obțin aceste performanțe, știm și noi și cei ce le obțin. Există, însă, la ora actuală, și trupe care nu mai pot face față nici măcar unei competiții pe plan județean, din cauza lipsei de cadre specializate.

De ani de zile, mai precis de vreo zece ani încoace, de cînd vechea generație de artiști păpușari a început să predea ștafa tinerelor generații, s-a observat că pentru a produce artă la nivel mondial e nevoie și de cadre pregătite la nivel mondial, de cadre cu un profil intelectual și profesional corespunzător exigențelor actualității.

Nevoia dezvoltării artei păpușărești, a pregătirii schimbului de mîine, a determinat apariția, la Centrul de perfecționare a cadrelor de pe lângă C.C.E.S., a unui curs de specializare și perfecționare. De ani de zile, însă, la toate colocviile și dezbaterile, profesioniștii scenei au mărturisit că această formă, ca, de altfel, și alte cursuri organizate sporadic în cite un teatru mai important („Tăndărică”, Craiova, Tg. Mureș) sînt cu totul insuficiente, pentru nevoile actuale, stringente, ale trupelor, pentru completarea lor cu cadre tinere pregătite corespunzător. Această pregătire implică, după cum se știe, nu numai însușirea meseriei propriuzise, mînuirea, ci și a întregului arsenal de mijloace de expresie scenică necesar exercitării acestei profesii complicate, dificile, precum și însușirea disciplinelor teoretice, ideologice și de cultură generală, menite să confere unui artist păpușar un profil intelectual complex, un profil artistic capabil să reprezinte în fața celor mai tinere generații un model de comportament. Da, artiștii păpușari sînt, în fapt, artiștii care oferă celor mai tinere vîrstare ale țării primele și exemplarele noțiuni de viață și artă, de educație cetățenească. Putem considera fericit faptul că vom avea viitori electricieni și chimiști, viitori energeticieni, constructori, economiști, pregătiți în concordanță cu cerințele de perspectivă ale vieții social-politice și economice; dar,

de ce să nu avem pe cei dinții soli ai artei pregătiți la același nivel, beneficiari de drept ai unui statut social egal cu al tuturor artiștilor profesioniști din toate domeniile?

Există, la ora actuală, forțe capabile să rezolve această problemă. Avem două institute de teatru, la București și la Tirgu Mureș, al căror cadru organizatoric ar putea, cu un mic efort, să fie lărgit cu o catedră. Ne gîndim la o catedră post liceală de 2—3 ani. Avem specialiști care ar putea să predea specificul profesiei, avem și profesori, capabili să predea, viitorilor studenți în arta păpușărească, toate disciplinele. Dealtfel, acești specialiști au fost profesori, în alte țări, unde au pregătit cadre, ei au înființat teatre! Avem și consilieri la C.C.E.S. și la Ministerul Învățămîntului, care cunosc problema și care, în repetate rînduri, au mărturisit că vor încerca s-o rezolve. S-ar putea ca disciplinele teoretice să fie studiate la Institut, iar meseria propriu-zisă, învățată într-un teatru (cum ar fi, de pildă, „Tăndărică”), unde catedra de specialitate ar funcționa potrivit principiilor integrării dintre învățămînt și producție. Sîntem convinși că această problemă ar putea fi soluționată cu cheltuieli minime. Altfel, în curînd, teatrul de păpuși profesionist din țara noastră este amenințat să piardă nu numai locul fruntaș în ierarhia păpușarilor din întreaga lume, dar și competitivitatea elementară.

Așa cum s-a găsit posibilitatea de a se crea forme de perfecționare și modernizare pentru specialiști în atîtea domenii, sperăm ca și problema pregătirii artiștilor păpușari să-și găsească cit mai curînd rezolvarea.

Valeria DUCEA

File dintr-un caiet de însemnări

Moscova, 1981

O lga Tudorache și cu mine sîntem invitați la lucrările Seminarului internațional cu tema „Principiile teatrale și pedagogice ale lui K. S. Stanislavski”. Abia sosiți, Iulia, translațoarea noastră, ne anunță că un autobuz, care pleacă peste cîteva minute, ne așteaptă în fața hotelului, pentru a ne duce la un spectacol.

Pe străduța unde oprim, o liniște desăvirșită, de duminică după-amiază. Nici o intrare cu trepte sau coloane, nici un afiș, nici o firmă luminoasă. Cîteva case mai încolo, la un subsol, a trăit și a scris Bulgakov.

Intrăm în curtea unei case obișnuite. La ora 18,55 se deschide o ușă, și toți cei adunați în curte coborîm, unul cîte unul, pe o scară îngustă. Într-o sală fără scenă, vopsită în negru, cu bănci simple de lemn, își desfășoară activitatea „Studioul tinărului actor”, sub conducerea lui Oleg Tabakov.

Două practicabile joase, o ușă simplă, în fund (aparținînd, dealtfel, încăperii), și o motocicletă, element-personaj al dramei; în acest decor se desfășoară, într-o tensiune împinsă pînă la paroxism, spectacolul cu piesa lui Barry Keefe, *Capcana*, pus în scenă de Oleg Tabakov, în colaborare cu K. A. Raikin, fiul celebrului actor sovietic. Patru actori excelenți (dintre care se remarcă tinărul A. Marin, în rolul principal) susțin, printr-o angajare totală, ideile, destul de contorsionate, ale

textului. E vorba despre un student fanatic, dar în același timp timid, neajutorat, cu o copilărie frustrată, dar revolta împotriva conveniențelor de orice fel, care ajunge, din terorizat, terorist, pentru a sfîrși călcat în picioare și ucis, surprins într-o clipă de epuizare nervoasă.

Dimineața, în sala de conferințe a V.T.O., la lucrările Seminarului, participă delegații din 25 de țări.

Citînd cuvintele lui Stanislavski, care considera teatrul drept unul dintre principalele mijloace de comunicare între popoare, actrița A. O. Stepanova (soția celui care a fost Aleksandr Fadeev, interpretă, printre multe alte personaje celebre, a rolului Sofia din *Prea multă minte strică* de Griboedov — spectacol realizat pe scena M.H.A.T. în 1924, în care a jucat alături de Stanislavski, Stanișin, Olga Knipper-Cehova, Kacialov, Tarhonov, Zavadski), cu o emoție abia stăpînită, evocă figura celui ce, împreună cu Nemirovici-Dancenko, a pus bazele Teatrului de Artă, un teatru care s-a străduit nu numai să ducă spre desăvîrșire profesionalismul actorului, ci să-l transforme pe acesta într-un artist adevărat, conștient și capabil să realizeze, prin arta sa, propriile-i convingeri și pasiuni.

În continuare, Oleg Efremov, actor, regizor și director artistic al M.H.A.T., subliniind faptul că nu este un teoretician, ci un practician al scenei, susține că realismul nu este o noțiune chiar atît de largă, că nu există un realism „nețărnut” (cum l-a numit Garaudy), și că arta teatrală, conform principiilor lui Stanislavski, nu constă în forța impresiei, ci în calitatea ei. (În referatul din ultima zi a lucrărilor, vorbind despre „Contemporaneitatea gîndirii lui Stanislavski”, încerc să demonstrez contrariul.)

Amintind că Stanislavski considera *Prințesa Turandot*, în regia lui Vahtangov, drept un foarte interesant spectacol, în primul rînd ca exercițiu pentru actor, Efremov spune: „În limbajul celor de la M.H.A.T. circulă o expresie, neinclusă încă în dicționarul limbii ruse contemporane: *a turandota* — ceea ce vrea să însemne a exersa, jucîndu-te, în teatru”. Pentru el, discipol de neclintit al „sistemului”, actorul și arta acestuia reprezintă și vor reprezenta întotdeauna centrul vital al teatrului.

Seara, la M.H.A.T., în regia aceluiași Efremov, *Pescărușul* de Cehov; joacă Lavrova, Popov, Vertinskaia, Smoktunovskii, Kaliaghin. Deși abuzează de

efecte tehnice, spectacolul e, de departe, cel mai interesant din câte am văzut cu această piesă. Rețin în mod deosebit momentul despărțirii dintre Nina și Trigorin, monologul din actul IV al Ninei, costumele, în variate tonuri de alb, din prima parte a spectacolului, realizând o atmosferă asemănătoare celei din spectacolul lui Strehler cu *Livada de vișini*, diverse detalii de recuzită și mobilier (corina micuței scene de teatru, zdrențuită și bătută de vânt în ultimul act), ca și reluarea, în final, a monologului Ninei Zarrecinaia, din actul II.

În aceeași zi, vizităm, pe fosta alee Leontiev, casa memorială Stanislavski; cum translațoarea noastră pare să fi dispărut, iar majoritatea participanților se îmbulzesc în jurul unicei interprete de limbă engleză, avem șansa ca mica noastră delegație să fie condusă separat, de o doamnă amabilă, puțin cam emotivă, care vorbește o franceză perfectă. „Această natură moartă e pictată de mama!“ „Aici e o fotografie a mea, la vîrsta de 15 ani!“ „Fetița din fotografie“ nu e altcineva decît fiica fiicei lui Stanislavski.

Desigur, fiecare obiect — fotografiile, cărțile pline de adnotări, aparatul de radio (unul dintre primele tipuri), telefonul instalat lângă patul de suferință, telefon prin care Konstantin Sergheevici, bolnav fiind, ținea legătura cu tinerii săi colaboratori — își are povestea lui; în spatele lor se ascunde o viață, și nu una obișnuită. Trecem cu respect și emoție din cameră în cameră, dar, din păcate, prea grăbiți, ca să putem reconstitui, din acele fragmente de existență, o viață în care gloria a fost rezultatul nu numai al unui har deosebit, ci și al unei munci istovitoare.

La școala de teatru a M.H.A.T., profesorul Viktor Moniukov, împreună cu 20 de studenți ai anului II, face o scurtă, dar strălucită demonstrație, în cadrul antrenamentului psiho-fizic al viitorului actor.

Exercițiile, din ce în ce mai dificile (pornind de la sincronizarea mișcărilor în grup, concentrare și atenție distributivă, orientare și simț al spațiului, memorie mecanică și afectivă, ajungînd pînă la cele de dezvoltare a fanteziei creatoare) sînt mai mult decît elocvente. Un incident amuzant în timpul unui exercițiu urmărind dezvoltarea simțului tactil, în care un student, legat la ochi, trebuie să descopere, numai prin cercetarea mișcărilor, numele colegului sau colegei sale, Olga Tudorache se strecoară pe scenă; sub privirile, la început surprinse, ale lui Moniukov, se așază, cu mișcările întinse, pe scaunul din fața celui supus probei.

Sala așteaptă cu respirația opărită. După câteva minute de derută, studentul exclamă: „Fata asta nu-i dintre ai noștri!“

La muzeul K. S. Stanislavski, din vechiul local al M.H.A.T., revăd crimele din prodigioasa activitate a Teatrului de Artă. Fotografii din *Țarul Feodor Ivanovici*, *Pescărușul*, *Frații Karamazov*. Stanislavski, de fiecare dată altul, în Astrov, în Fomov, în Satin; *Hamlet*, pus în scenă de Gordon Craig, în 1911, cu Kaciakov în rolul principal; machete, schițe de decor și costume, semnate de Simov — toate mi se par atît de cunoscute, încît am impresia că aș putea fi un ghid autorizat.

La plecare, donăm muzeului câteva programe, tipărite în condiții grafice excelente, înfățișînd montarea unor piese de Cehov și Gorki pe scena Teatrului „Buland“.

La Teatrul „Maiakovski“, fostul Teatru al Revoluției (celebru datorită lui Meyerhold, care l-a înființat, în 1928, dar și lui Ohlopkov, urmașul și elevul său), asistăm la premiera spectacolului realizat de Andrei Goncearov după romanul lui Maxim Gorki *Viața lui Klim Samghin*.

Încercare ambițioasă de a cuprinde, într-un spectacol-frescă, perioada anilor 1877—1917, izbutită, din păcate, numai în parte, deși beneficiază de contribuția unor actori excepționali (Vlasov, Romașin, Lazarev, Tihonov). Mijloacele folosite de regizor mi se par ușor depășite. Convenționalul devine stîngaci, naiv, utilizarea tehnicii de scenă, abuzivă. Iată și un „efect“ demn de reținut în dreptul unei mari rame de oglindă, avocatul Klim Samghin, precum și tînărul Klim din anii liceului și apoi ai studenției, se întîlnesc cu propria lor imagine, marșînd, dincolo de emoție, o confruntare și o reevaluare a evenimentelor, prin prisma trecerii anilor. Procedul susține convingător atmosfera de dezbatere urmărită, printre altele, de regizor.

Trei surori, la Taganka. Deși e prima reprezentație cu public, cred că spectacolul nu e gata. Dealtfel, în mijlocul sălii, la o măsută cu două scaune, iau loc, cu puțin înainte de începerea reprezentației, regizorul și asistentul de regie.

Țîșnit dintr-o gîndire imaginativă, caustică, pătrunzătoare, spectacolul, în regia lui Liubimov, nu are nici o legătură cu

ceea ce numim indecise teatru realist psihologic. Totul se desfășoară ca un ceremonial, angajînd actorii într-o comunicare directă cu publicul, într-un spațiu declarat convențional.

Pe întreaga suprafață a celor trei pereți înalți, de tablă, care închid scena, sugerînd claustrarea, se pot citi urmele a sute de icoane vechi — imagine a vechii Rusii pravoslavnice. Din cînd în cînd, peste ele se scurge ploaia ; o ploaie care, concret și metaforic, contribuie la decolorarea și eroziunea lor. Dintre aceste ziduri nu se poate evada — sugestie amplificată prin zgomotul tablei lovite, atunci cînd personajele se izbesc de pereți, ca niște păsări într-o colivie.

În ansamblu, o atmosferă prevestitoare de moarte. Soarta baronului Tuzenbah pare dintr-un început pecetluită. Impresia e sporită de prezența în prim-plan, la dreapta, aproape de rampă, a unui loc asemănător cu un catafalc, împrejmuît de ghivece cu flori. Deasupra, un vas cu trei cale, alături de fotografia tatălui, în costum de comandant de brigadă, și trei sfeșnice cu luminări aprinse ; iar în spatele lor, ca la un loc de priveghi, trei scaune, pe care șed cele trei surori, în rochii albe. Aniversarea zilei de naștere a Irinei coincide cu ziua comemorării tatălui.

Din acest loc, cîteva trepte coboară în sală, unde o pianină punctează, pe parcursul spectacolului, momentele lirico-poetice. Cu excepția pianinei, ambianța sonoră este concepută cu o claritate brechtiană ; dăgădul de clopote marchează o temă mistico-ancestrală ; un militar cîntînd la acordeon, instalat abuziv pe unul dintre cele trei paturi de fier din stînga scenei, subliniază prezența unei vitalități vulgare ; iar fanfara, formată din soldați care execută marșuri, transmite senzația unei forțe brutale, neliniștitoare.

În mijlocul scenei, o mică estradă, vopsită în alb, iar în fața ei, cu spatele la public, două rînduri de scaune. Pe această estradă, fiecare personaj își epuizează, pe rînd, nevoia de a se confesa în fața celorlalți, care, instalate pe scaune ca niște spectatori, comentează cele auzite prin bruște întoarceri către publicul din sală, solicitînd parcă punctul de vedere al spectatorului contemporan.

În extremitatea dreaptă, scena se prelungește cu un podium, lung cam de patru metri și lat de aproape un metru, care pătrunde în sală. În spatele lui, un panou de oglinzi, în care se reflectă întreaga sală, cu cei aproape 600 de spectatori, implicați și în acest fel în drama celor trei surori.

Pe măsură ce luminile din sală scad, se aude din ce în ce mai tare un marș

executat de fanfară ; oglinzile din dreapta se retrag prin pliere, peretele din spatele lor coboară către subsol, lăsînd să pătrundă în sală o lumină de zi, și... spre surpriza generală, pe o terasă din exteriorul teatrului, descoperim fanfara militară, profilată pe fundalul peisajului citadin al Moscovei, la acea oră de intensă circulație a pietonilor și autoturismelor. Șocul produs asupra spectatorilor este tot atît de greu de imaginat, pe cît de imposibil de descris.

Apoi, fanfara și ceilalți militari invadează spațiul celor trei surori, oglinzile își reiau poziția inițială, și spectacolul începe. La fel se și termină, în uralele unei săli dezlănțuite, numai că, deși muzica se aude ca la început, pe replica Olgăi (îmbrăcată într-o rochie kaki) „Ce voinică ! ce plină de viață e această muzică ! Parcă te îndeamnă să trăiești !”, aerul răcoros al străzii pătrunde în sală, dar fanfara nu se mai află acolo, circulația s-a liniștit și peste Moscova se așterne noaptea.

Participanții s-au adunat din nou în sala de conferințe a V.T.O., pentru discuțiile finale ale Seminarului. Reporteri-fotografi și de televiziune, agitație, traducători, ziariști, schimburi de cărți de vizită.

La cuvîntul Lars Malmberg, secretar general al I.T.I., care mulțumește gazdelor pentru condițiile deosebite de desfășurare a lucrărilor. Mai vorbesc : René Hainaux, profesor la Conservatorul din Liège ; Adolfo de Luis, regizor din Cuba ; Markku Tapio Kontro — Finlanda ; Jean Norhan Benedetti — Marea Britanie, președintele comitetului de studii I.T.I. ; David Guy Zinder, profesor la facultatea de teatru a Universității din Tel-Aviv ; Iutaka Wada, regizor, reprezentantul Japoniei, profesor la Conservatorul Național de Artă Dramatică din Paris ; Roman Szydowski, critic teatral din Polonia, secretar al comitetului de studii al I.T.I. ; Valeriu Moisescu și Olga Tudorașche (România) ; Jose Luis Gomez Garcia, regizor din Spania ; John Friedenberg, profesor de teatru al universității din Carolina de Nord (S.U.A.).

Din partea gazdelor, Alexei Bartosevici, profesor la Institutul de Arte (GITIS), vicepreședinte al comitetului de studii al I.T.I., declară închise lucrările Seminarului, mulțumind tuturor pentru schimbul fructuos de opinii, cît și pentru efortul depus de participanți, în această săptămînă de lucru cu un program destul de încărcat. ■



Coperta unui recent volum de plese

Cu

ARNOLD
WESKER

despre

- un posibil instinct dramaturgic
- contradicțiile inspirației
- a gândi pentru întreaga omenire
- jocul între metaforă și realitate
- regia bună comunică intențiile dramaturgului

O convorbire realizată de PAUL TUTUNGIU

Arnold Wesker este un prieten al românilor. M-a primit cu foarte multă căldură, în casa lui, cu etaj și mansardă, binecunoscută oamenilor noștri de teatru, care-l caută de câte ori au prilejul. (Cu o zi înainte, îl vizitase regizorul Nicolae Scarlat.) Deși se află la marginea Londrei, în partea „muntoasă” a metropolei, această casă are, pentru lumea teatrului, o poziție centrală. După tradițiile ospitalității, aceleași ca și în Carpați, eram așteptat cu o masă proaspăt pregătită de doamna Wesker.

Mi s-a părut atât de tânăr Arnold Wesker, încît mă întrebam dacă îi știam într-adevăr data nașterii. În discuția noastră, numele regretatului Radu Nichita a fost rostit de cîteva ori. M-a rugat, dacă voi da publicității interviul, să scriu că nu-l va uita niciodată pe Radu Nichita. Convorbirea noastră a început, contrar obiceiurilor, cu întrebările celui intervievat.

— Ați început să simțiți pulsul țării acesteia ?

— Mi-e greu să vorbesc de pulsul Angliei, după numai două săptămîni, dar am întîlnit cîțiva colegi ai dumneavoastră, dramaturgi, care mi se par reprezentativi pentru pulsul teatrului contemporan.

— Ce înseamnă acest puls, în teatru ?

— Nu mi-am făcut o impresie despre tendințele spectacolului, ci despre o tendință existentă în cugetul scriitorilor. Spectacolele pe care le-am văzut nu m-au convins că reprezintă ceva nou. În schimb, scriitorii cu care am stat de vorbă, unii dintre ei, mi-au dat

speranța că nu sint lipsiți de forța spirituală de care are nevoie un scriitor al secolului douăzeci.

— Nu știu ce înțelegeți dumneavoastră prin putere spirituală...

— *Mă refer la convingerile și la luciditatea de la care pornește munca scriitorului.*

— Intră în categoria scriitorilor foarte multe feluri de oameni. Catolici fervenți, de exemplu, sau oameni plini de energie, care ard să creeze ceva pentru omenire. Nu întotdeauna, ceea ce spune un scriitor, e posibil să aștearnă în pagini.

— *Să sperăm că ceea ce vom spune noi, în discuția despre Arnold Wesker-dramaturgul, va ajunge în pagini. Se consideră că în opera dumneavoastră există o primă etapă — cele dintîi cinci piese. Mă interesează cum s-a născut dramaturgul de dinaintea acestor cinci piese.*

— Inițial, am vrut să fiu actor. Mi-o cerea un instinct histrionic. Prima mea piesă era destinată unei companii de amatori. Cînd m-am apucat de scris, n-aveam de gînd să scriu teatru. Vroiam să scriu scenarii și să regizez filme. Asta studiasem, de fapt. Ca tînr, nu mă duceam la teatru. Am fost crescut în atmosfera filmului. Dar mi-ați pus două întrebări: una — ce îl face pe om să devină dramaturg? Răspunsul poate să fie: numai Dumnezeu. A doua — de ce sint eu autorul pieselor pe care le-am scris? În general vorbind, am impresia că există două feluri de scriitori (observația este valabilă și pentru proză, și pentru teatru): scriitorul care, inspirat de o idee, se gîndește dacă nu cumva ar fi interesant să exploreze acea idee într-un anume mediu concret, din care să inventeze caractere și o acțiune; și scriitorul care mai întîi trăiește diferite experiențe, și abia apoi este împins, de experiențele trăite — semnificative pentru el, într-un fel sau în altul — să recreeze anumite momente din viața sa. Cred că aparțin acestei ultime categorii: scriu numai în urma unor întîmplări trăite, și care mi se par importante. V-am răspuns la întrebare?

— *În ce măsură problemele care nu vă privesc direct pătrund totuși în opera dumneavoastră?*

— Sigur că n-am scris numai despre ceea ce mi s-a întîmplat mie. Unele situații au fost imaginate; scenele prea dureroase — de pildă — nu pot fi identificate. Bineînțeles, socot că e necesar și să inventezi. Dar eu nu prea am ima-

ginație. Și nimic nu mi se pare mai extraordinar, decît ceea ce văd în viață. Sint un fel de organizator de momente care au existat. Aș dori să cred că pot să organizez poetic aceste momente. În ultimă analiză, sint doar un om care vede, un martor.

— *Așa apăreți în scrierile din prima etapă a creației dumneavoastră, care v-au făcut cunoscut în lume.*

— Nu e intru totul adevărat. Piese-le mele mai noi sint cunoscute deja.

Chiar ultimele mele texte au fost jucate; de exemplu, *Scrisori de dragoste pe hîrtie albastră*, *Neguțătorul* și *Nunta* au fost puse în scenă în mai multe țări. Dar cred că, într-adevăr, reputația mea este bazată pe *Bucătăria*, pe trilogie și pe *Cartofi prăjiți cu orice*, care a fost de două ori jucată în România.

— *Ce ne puteți spune despre a doua etapă de creație?*

— Că, probabil, piesele mele au devenit mai complexe... Oricum, această etapă este mai greu de definit...

— *Cum apreciați momentul actual al dramaturgiei, în Anglia?*

— Nu mă pot obiectiva. Spectrul este foarte larg — de la trivial la obscur, cuprinzînd piese formaliste, piese politice, piese—felie de viață, experiențe de teatru de grup. E prea devreme pentru definiții. Eu însumi, nu cred că pot fi definit odată pentru totdeauna. Ultima mea piesă e foarte stranie... Poate că anunță intrarea în altă etapă.

— *La ce piesă vă referiți?*

— La *Caritas Christi*. Este o poveste foarte simplă, care, ca formulă de inspirație, contrazice faptul că de obicei scriu doar despre experiențele pe care le-am trăit. Dar, ca orice scriitor, sint plin de contradicții... În *Caritas Christi* este vorba despre un sihastru din secolul al XIV-lea, unul dintre acei ancoriști care se hotărîsc să rămînă închiși într-o chilie, toată viața. Chiliea este o temniță; zăvorîndu-se înăuntru, el fac legămînt să renunțe la toate dorințele pămîntești, ca să poată ajunge la starea de puritate absolută, care îngăduie comuniunea cu Dumnezeu. Au existat diferite feluri de ancoriști. Unii erau oameni simpli, mîncau de trei ori pe zi mîncarea cea mai săracă, se rugau, și poate că se îndeletniceau și cu oarecari meșteșuguri, în slujba bisericii. Alții practicau rigoarea extremă: țineau post negru 12, 14, 16 zile, se autoflagelau, sperînd că prin aceasta vor intra într-o relație ideală cu Dumnezeu. Fabulația pie-

sei este bazată pe realitate: este povestea unei fete tinere din secolul XIV, care a cerut bisericii să-i dea voie să intre într-un ancoraj, și biserica i-a îngăduit-o; ea a stat în recluziune trei ani, după care a realizat că nu este făcută pentru așa ceva, și a cerut să i se dea drumul. Dar biserica a refuzat, și fata a rămas închisă tot restul vieții ei, și a înnebunit. Această întâmplare zguduitoare s-a tradus pentru mine într-o extraordinară metaforă exprimând impulsul de a ne „autoîncarcera” într-un ideal. Cum spuneam, piesa este realizată într-o manieră stranie, fiind ea însăși aproape un ritual.

— Cite personaje are ?

— Nouă actori joacă 13 personaje.

— Ați citit o povestire a lui Albert Camus, în care un creștin catolic este prins, în deșert, de niște păgini, ferecat lângă un idol de piatră și schingiuit ca să slujească acestui idol ? Cînd ai lui vin să-l salveze, prizonierul trage cu arma în ei, apărînd idolul...

— N-am citit-o ; dar ce vreți să spuneți ?

— Mi se pare că metafora lui Camus este inversul metaforei dumneavoastră.

— Nu chiar inversul ; personajul lui Camus omoară semeni ai săi, ca să apele un idol, în timp ce fata din piesă se desparte de lume, ca să-și urmeze idealul. Dar amîndouă acțiunile sînt inumane, antiumane.

— Subiectul piesei pe care mi-ați povestit-o dovedește însă că sînteți preocupat de marile probleme ale omenirii, și că nu vă pasionează numai propria dumneavoastră experiență.

— Pînă la urmă, totul este experiență personală ; eu însumi am simțit ce greu este să te desparți de idealuri pe care le-ai avut. Am văzut oameni tineri, ajunși prizonieri ai unor idei, „culese” pe cînd erau și mai tineri ; pusese_ră aceste idei atît de aproape de suflet, încît, atunci cînd s-au maturizat, le-a fost foarte greu să se desprindă de ele. Iar cînd au reușit, prețul a fost uneori foarte mare. Puteți vedea în lume oameni, grupuri, obsedate de dogme, într-atît de obsedate încît sînt gata să ucidă. Această stare mintală mă îngrijorează. Dar nu mă pot gîndi, totuși, la problemele întregii omeniri. Este un concept prea cuprinzător. Dumneavoastră puteți ?

— Întrebarea mă obligă să răspund „nu”. Să trecem însă la altă chestiune. Am văzut la televiziunea engleză un film despre un borfaș care ucidea cu

multă ușurință ; eroul era pus într-o asemenea lumină încît apărea innobilat. Este adevărat că televiziunea oferă filmul discușii publicului, și chiar în seara următoare a avut loc discușia ; dar eroul era un criminal fără nici un fel de scuză, un criminal din proprie voință, nu din vina societății sau a împrejurărilor. Mă întreb dacă, în momentul pe care-l trăim, este bine ca scriitorul să comunice prin metaforă, sau e cazul ca el să spună lucrurilor pe nume, direct.

— Scriitorul poate să spună adevărul în orice fel dorește, important e să-l spună. Marea întrebare este dacă sînt destule trupe de teatru care să pună în scenă piesele „cu probleme”. Nu știu de ce, e din ce în ce mai greu ca piesele bune să fie puse în scenă sau la televiziune. Poate că este o fază trecătoare, poate că cineva o să facă ceva anume, care, dintr-o dată, va aduce textului un auditoriu nou, un public nou. Sînt îngrijorat de violența excesivă, care apare atît la televiziune, cît și în film. Deși nu acesta e lucrul cel mai grav, ci violența politică, care se manifestă în lumea întreagă. Se petrec acte de violență contra suveranității naționale, care generează o indiferență mult mai profundă decît, să zicem, crima unui borfaș. Nu e o problemă ușoară. Dar, ca să revenim la film, în Anglia, atitudinea realizatorilor diferă oarecum de a celor din restul Europei (Franța, Germania, Italia, Europa de Est). Am văzut, pe continent, montări ale pieselor mele ; realizatorii subliniau intenția. Cred că, în Anglia, producătorii sînt în general mai subtili. Poate că exista în filmul despre care vorbeai și critica societății, dar era făcută într-un fel care nu te izbea. Pe de altă parte, poate că aveți perfectă dreptate nu știu, n-am văzut filmul.

Personal, cînd întrebuițez metafora, nu o întrebuițez în sensul strict poetic. Cred că, în mod curios, viața conține metaforele ei, iar dacă am talent, voi recunoaște metaforele care se află acolo, în realitate, și pot fi întrebuițate ca să explice, să lumineze. De pildă, prima mea piesă, *Bucătăria*. Am muncit în realitate într-o bucătărie, bucătăria de pe scenă este o replică la bucătăria în care am lucrat, dar ea devine o metaforă foarte expresivă pentru relația omului cu munca. În același fel, povestea fetei care a intrat în celulă s-a întîmplat, nu a fost inventată, dar am recunoscut în ea una dintre metaforele existente în viață.

— Ce scriitori v-au îndrumat pașii, în dramaturgie ?

— Toți și nici unul. Orice pagină splendidă aparținînd unui mare dramaturg sau unui mare novelist poate să te „deschidă”.

Se poate impotriva să citesc o novelă a lui Balzac și să descopăr că fel și fel de lucruri se mișcă, se răsucesc în sufletul meu. Operele marilor scriitori îmi dau conștiința posibilităților mele. N-aș putea să răspund altfel la această întrebare.

— *Mă refeream la stil...*

— Fiecare piesă are — trebuie să aibă — stilul ei propriu. Găsesc că materialul piesei dictează stilul. Piese de trilogie sînt în trei acte, alte piese sînt epice, cu multe scene mici. Materialul cere forma.

— *Ce credeți, va dispărea cîndva dramaturgia, va dispărea teatrul ? Sau vor continua să aibă în societate un rol din ce în ce mai important ?*

— N-am fost niciodată profet, dar am coșmaruri. Mă tem că publicul artelor serioase, al artei, în general, se va restringe. Adevărata diviziune, în societate, va fi între cei pasionați de artă, sub orice chip ar apărea ea, și cei care n-o iubesc, fiindcă-i intimidează.

— *Astînd la multe montări ale pieselor dumneavoastră, ați avut ocazia să întîlniți diferențe de viziune ale directorilor de scenă asupra unuia și aceluiași text. În ce măsură v-a deranjat acest nou punct de vedere, al regizorului ?*

— Întîi de toate, voi afirma un principiu : lucrările unui scriitor sînt proprietatea lui sacră. Orice încercare de a obliga un text să se supună unei alte concepții este un fel de cenzură. Consider că este un soi de viol. Cînd o piesă nouă este montată pentru prima oară, directorul de scenă are o responsabilitate morală : să ducă intențiile autorului spre public. Spectacolele proaste cu piesele mele, am considerat că nu se datorează unei diferențe de viziune, ci unei imaginații de clasa a treia. Spectacolele sînt bune sau proaste ; cele bune comunică intențiile mele, cele proaste comunică ideile proaste, neserioase, ale directorului de scenă. Apar idei trucate, care vin nu se știe de unde... Știu că această atitudine a mea face să nu fiu prea popular în lumea teatrului. Dar chestiunea la care ne-am oprit este problema tuturor dramaturgilor. Sînt președintele Asociației internaționale a dramaturgilor ; nu de mult, s-a ținut o conferință a acestei Asociații, și acei dramaturgi care credeau că numai ei au asemenea coșmaruri au putut afla că suferim cu toții de pe urma teribilei tiranii a regizorilor. Cred că explicația este că fiecare regizor se consideră un creator și refuză să fie socotit interpret ; ei au transmis această obsesie și actorilor. E un fel de teamă generală că această funcție, de

interpret, foarte onorabilă și frumoașă, scade în importanță. Regizorii revendică dreptul la creație. Răspunsul meu este poți să faci două lucruri — fie să recrezi o operă clasică, cunoscută de toată lumea, fie să-ți scrii singur piesele. Dar nu călca peste mine ! Aș dori să asist la nașterea unei noi generații de dramaturgi, care să fie și regizorii propriilor lor piese.

— *Cînd scrieți, aveți în vedere actorul ?*

— Nu.

— *Considerați că, tradusă, piesa ar putea fi „trădată” ?*

— Traducerile constituie una dintre problemele cele mai importante. Toată lumea acceptă că este imposibil să recrezi cu adevărat originalul. Ceva, întotdeauna, se pierde... Număr traducătorii pe degetele unei mîini. De exemplu, acum țin legătura cu traducătorul și supraveghez calitatea traducerii în franceză ; o mai fac pentru germană și pentru limbile scandinave dar nu pot să fac nimic cînd e vorba de o traducere în japoneză, în maghiară sau în finlandeză. Trebuie să stau cu brațele încrucișate și să sper că o să iasă bine. Mă voi duce în Mexic să văd piesa *Cele patru anotimpuri*, dar nu știu dacă mexicanii vor vedea piesa scrisă de mine.

— *Apropo de traduceri, și apropo de faptul că sînteți președintele Asociației internaționale a dramaturgilor : ce se face, pentru ca dramaturgia celor mai importanți scriitori să fie cunoscută în lume ?*

— Se pare că piesele ajung să fie puse în scenă, pe două căi. Prima : dacă au avut succes în trei centre mari (la Paris, Londra și New York), toată lumea aleargă să le monteze. A doua cale este a inițiativei unor entuziaști ; un regizor care volajează și vede un spectacol care l-a impresionat va pune în scenă piesa respectivă și în țara lui. Dar o piesă care n-a fost jucată în centrele mari ajunge doar citeodată să fie aleasă. Piese de *Prietenii*, *Neguțătorul* și *Nunta* au avut premiera mondială la Stockholm. *Ziaristii* va avea premiera mondială în Germania. Dar astea sînt excepții. Dacă aceste piese ar fi avut premiera mondială la Londra, sau la New York, sau la Paris, atunci ar fi fost inscenate mult mai des. Există atît de multe piese, și atît de multe așteaptă reprezentarea, încît este foarte greu să obții atenția teatrelor...

— *Lăsdăm deci pe seama pieselor înseși propriul lor destin...*

— ...cu puțin ajutor din partea prietenilor lor.

Londra, 1981

...D-ale teatrului

Oricit ar fi de rușinos, trebuie să mă dau în vileag că nu mă prea duc la... teatru. Nu pentru că nu mi-ar plăcea. Nu pentru că n-aș fi doritor de un spectacol bun. Mă feresc însă să-mi fac singur necazuri. Ca să zic așa, mă prezerv. De aceea, ce mi-am zis? N-oi muri dacă n-o să citesc „Sportul”. N-oi muri dacă n-o să știu programul televiziunii. N-oi muri dacă n-o să mă duc la teatru... și așa mai departe. Pentru că necesită o oarecare tevatură, spre a ajunge să vezi o piesă. Întii, trebuie să te informezi ce merită să fie văzut, ceea ce... mai calea-valea. După aceea, din vreme, trebuie să-ți faci rost de repertoriul săptămânii viitoare, ceea ce nu mai este de ici-colea. Apoi, la prima oră, când se pun în vânzare bilete, adică de dimineață tare, trebuie să te așezi la coadă. Aștepți, ca vai de tine, ca să afli că la piesa respectivă nu mai sînt bilete, sau, dacă sînt, să te necăjești și mai și cînd la spectacol vezi că sînt cele mai proaste locuri. Astfel am ajuns la aforismul: n-oi muri dacă n-o să mă duc la teatru.

Numai că, de la o vreme, înnegrind această ultimă pagină a acestei reviste de specialitate — oricit am tranzacționa cu corectitudinea —, este neonest să te pronunți despre teatru, și tu să-l ocolești. Este ca și cum un pungaș și-ar vorbi despre cinste, sau un prostălu, despre filozofie. Așa că, spre a nu mă rușina față de mine însumi, m-am hotărît să mă duc la teatru. Unde? La Național, nefiresc fiind ca, bucureștean get-beget, să nu ajung, de atita vreme, la impunătorul lăcaș de cultură. Nu mai zic că am băgat de seamă că s-a tras acolo un gard izolator, că se încep lucrări, și, cum constructorii știu s-o lungească, s-ar putea chiar să mor și să nu văd cum arată interiorul. La ce piesă? Pus pe rele, la... Comedie de modă veche. De ce? Pentru că, fiind așful de multă, multă vreme, cei în cauză s-or fi plictisit, și o joacă în dorul lelii. Și, uite așa, pe întuneric, neștiind pe unde s-o iau, pe unde calc, pe unde să intru, interesindu-mă din om în om, întrebînd în dreapta și în stînga, anevoie, am ajuns — mi-a spus-o plasatoarea — în Sala mică a Naționalului. Și, ce să vezi?

Comedia nu era... comedie. Dimpotrivă! Două personaje, la a doua tinerețe, fiecare singur și trist.

Spectacolul, deși se juca de mai bine de trei ani și jumătate, nedegradat, de parcă abia ar fi intrat în repertoriu.

Protagoniștii, unul mai vivace decît celălalt, rostogoleau replici peste replici, unele îndemnînd la meditație.

Publicul, mai mult decît atent la nu puținele lucruri delicate ce se spuneau pe scenă. Parte din public, pentru că erau și unii cărora li se părea că cine știe ce e de capul lor dacă... aplaudă. Cînd era cazul, și mai cu seamă cînd nu era, ei, gata să se afle în treabă, dînd furtunos din palme. Și n-am putut să nu remarc finuta actorilor, care, ignorînd ovațiile, continuînd piesa, li făceau să renunțe la supărătoarele lor chiftele sonore. Nu mai zic despre mitocani, zor-nevoie să-și demonstreze prezența. Iată o scenă duioasă. Ea, cu flori, vine la el la spital. Nefiind decît patul, neavînd unde să le aranjeze, le depune deasupra pături, pe piept, ceea ce n-aș spune că este o găselniță. Atît le-a trebuit mitocanilor, ca, toți în pîr, să se omoare cu aplauzele, spre a se pricepe că știu ei ce va să zică flori pe piept.

În fine, cu gîndul la cele de mai sus, la piesa cu două personaje, care, deși ajunsă la peste 350 de reprezentații, face săli pline, așteptînd la garderobă, aud un june întrebînd-o pe pițipoancă:

— Ai băgat de seamă, la volei?

— Ce anume?

— Unul ridică balonul, și-al doilea trage... bombă.

— Și, ce-i cu asta?

— Așa și la Comedie de modă veche. Fără greș, Mihai Fotino ridică... și doamna Carmen Stănescu trage... imparabil.

...De unde se vede cît de felurit se poate face cronică dramatică.

Mihai POPESCU

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. 14.35.88 și 14.35.58

CRISTINA DUMITRESCU	Teatrul radiofonic	p. 85
I.N.	„Rampa” acum 50 de ani	p. 85
IN MEMORIAM	Natașa Alexandra, Sevilla Pastor.	p. 86
VALERIA DUCEA	Bucurii și dureri la nivel mondial	p. 88
VALERIU MOISESCU	File dintr-un caiet de însemnări	p. 89
PAUL TUTUNGIU WESKER	O convorbire	ARNOLD p. 92
MIHAI POPESCU	„Omul de pe stradă” despre... D-ale teatrului	p. 96

Concurs de creație în domeniul dramaturgiei

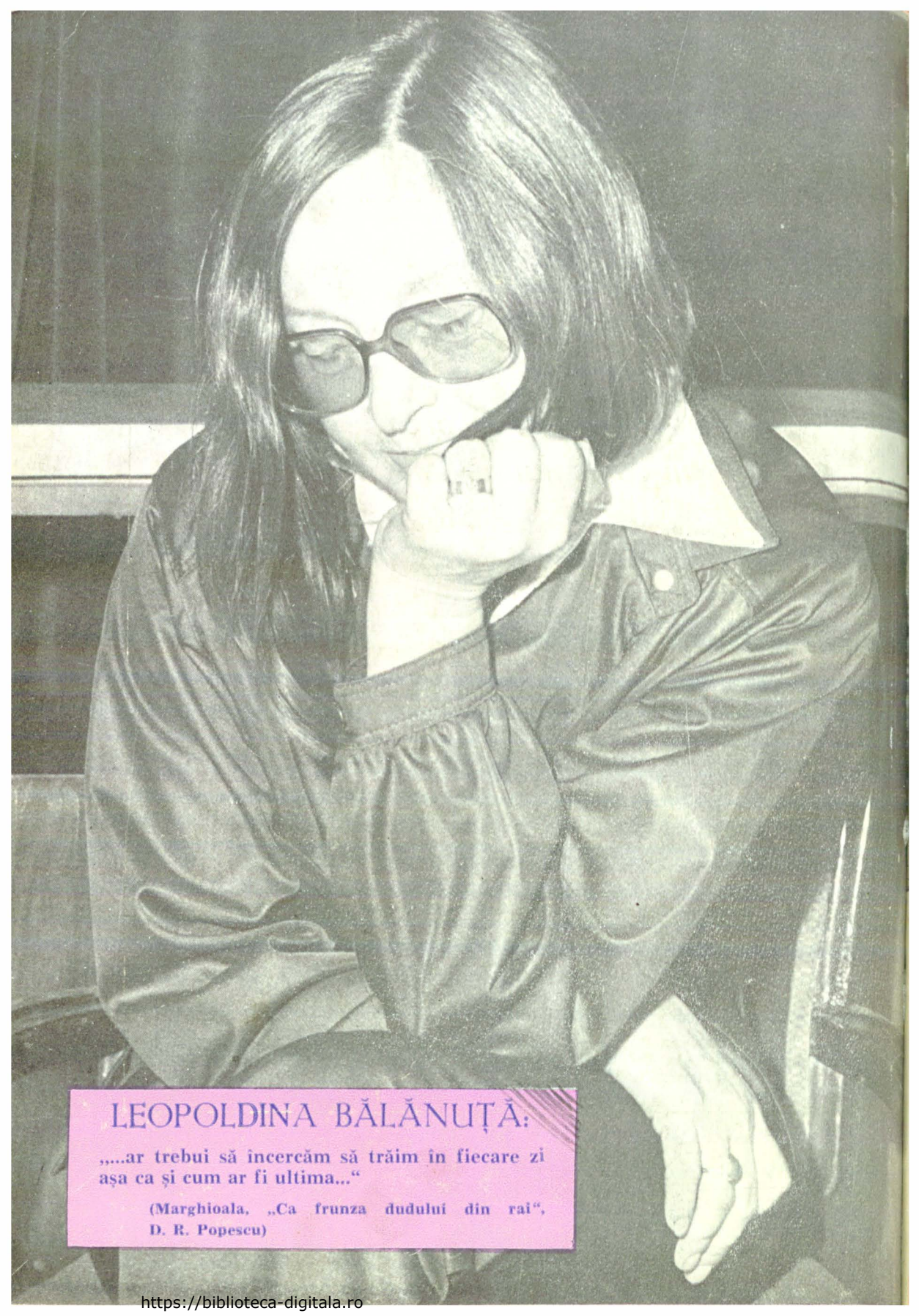
În scopul stimulării creației în domeniul dramaturgiei dedicate luptei poporului român pentru libertate, unitate și independență națională, muncii entuziaste a maselor, sub conducerea partidului, pentru făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, politiciii consecvente a statului și partidului nostru pentru instaurarea unui climat internațional de colaborare și bună înțelegere între popoare, pentru triumful cauzei păcii, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, împreună cu Uniunea Scriitorilor și Teatrul Mic, organizează un concurs de lucrări menite să contribuie la educația patriotică revoluționară a oamenilor muncii, a tinerei generații.

Participanții la concurs sint chemați să se inspire din istoria glorioasă a patriei noastre, reflectind în lucrările lor tradițiile luptei pentru dreptate socială, libertate și independență națională, eroismul maselor populare conduse de către partidul clasei muncitoare pentru înfăptuirea revoluției socialiste și edificarea unei societăți noi, apărarea cuceririlor revoluționare ale poporului, devotamentul întregii națiuni de a transpune în viață hotărârile Partidului Comunist Român privind construcția societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea României spre comunism, formarea conștiinței socialiste a tuturor oamenilor muncii în spiritul umanismului revoluționar și patriotismului, al principiilor eticii și echității socialiste, al normelor de conviețuire comunistă. Lucrările să reflecte, de asemenea, procesul de educare a tinerei generații prin muncă și pentru muncă, aspirațiile și lupta oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, pentru progres social și dezvoltarea unui climat de înțelegere și concurență pașnică între toate statele, de statoinicire a unor relații de bună vecinătate, de prețuire a achizițiilor civilizației umane, de punere în folosul omenirii a tuturor cuceririlor științei și tehnicii mondiale, precum și politica partidului și țării noastre, consacrată apărării dreptului fundamental al popoarelor la pace, la o viață liberă și fericită.

Lucrările, dactilografiate, purtind un motto și însoțite de plicuri închise, cuprinzind numele și adresele autorilor, vor fi trimise, pină la 30 aprilie 1982, pe adresa Teatrului Mic, Constantin Mille, nr. 16, București, cu mențiunea Pentru concurs.

Lucrările vor fi analizate de un juriu alcătuit din personalități ale vieții literare și teatrale. Cele mai valoroase lucrări vor fi achiziționate și recomandate teatrelor, pentru a fi reprezentate.





LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ:

„...ar trebui să încercăm să trăim în fiecare zi
așa ca și cum ar fi ultima...”

(Marghioala, „Ca frunza dudului din rai”,
D. R. Popescu)