

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Mitică Iancu

în rolul Coanei Chirița — Teatrul
Dramatic din Galați



Stela Popescu și Iurie Darie

în „Plicul” de Liviu Rebreanu — Teatrul de Comedie

„Regele Ioan” de Dürrenmatt — Teatrul Giulești



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

Redactor-șef

RADU POPESCU

Colegiul de redacție :
AUREL BARANGA,
MIHNEA GHEORGHIU, G. IONESCU-GION, HOREA POPESCU, ALECU POPOVICI, DINU SĂRARU, NATALIA STANCU-ATANASIU, FLORIN TORNEA (redactor-șef adjunct).

* * * Editorial p. 1

În lumina Programului de măsuri în domeniul muncii
ideologice, politice și cultural-educative

CRITICA DE TEATRU ȘI ORIENTAREA CREAȚIEI

articole de : Margareta Bărbuță, Ștefan Oprea, Constantin Paraschivescu, Florian Potra, Traian Șelmaru p. 3

Dezbateri

Repertoriul și regia în actualitate

HORIA LOVINESCU : Despre repertoriu p. 12
ALEXA VISARION : De ce regizorul ? p. 14

Stagiunea 1976—1977

DINA COCEA : A.T.M. — o prezență creatoare în viața
teatrului p. 16

Puncte de suspensie...

AL. MIRODAN : Oameni noi — metode noi p. 17

Colocvii

Botoșani, 1—3 octombrie 1976 : „TEATRUL ȘI ISTORIA” p. 18
MIHAI FLOREA : Dramaturgia Independenței p. 18

★

VICTOR PARHON : Moment inaugural la Festivalul „Cin-
tarea României” p. 22
COLABORIND CU AMATORII... (regizori și actori pro-
fesionisti despre amatori) p. 23
PAUL TUTUNGIU : O convorbire cu Valentin Silvestru p. 28

Semnal

VIRGIL MUNTEANU : Dumnezeu sau dulci și foșnitoare p. 34

★

MIHAI NADIN : Sinteza teatrală p. 35
I. N. : Note p. 36

Puncte de vedere

ION COCORA : Imagine și semnificație p. 37

Antract

IOSIF NAGHIU : Despre autori și piese p. 38

★

ȘTEFAN IUREȘ : Lumea într-o replică p. 39

În pregătirea zilelor teatrului din R.D.G. în țara noastră
INGEBORG PIETZSCH : Regizori și tendințe regizorale
în anii '70—'75 p. 41

Zilele artei teatrale românești în R.D.G.

DINA COCEA : Semnificația unui schimb de experiență p. 45
MIRCEA RADU IACORAN : Vocația universală a drama-
turgiei noastre p. 46
DUMITRU SOLOMON : Gravitatea și umorul p. 47
IOSIF NAGHIU : Un public generos p. 49

Tribuna regizorului

AURELIU MANEA : Despre o știință a regiei p. 50



CRONICA DRAMATICĂ — Semnează : MIHAI CRIȘAN,
VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, VIRGIL MUN-
TEANU, IONUȚ NICULESCU, CONSTANTIN
RADU-MARIA, FLORIN TORNEA p. 51

Viitorul rol

MARIA MARIN : Julieta Strîmbeanu-Weigel și Marin
Aurelian p. 66

Actori și roluri

MARIN MORARU, IORĂȚIU MĂLAELE, GELU BOG-
DAN IVAȘCU, CORNELIU DAN BÔRCIA p. 68
Semnează portretele : MARIA MARIN, CONSTAN-
TIN RADU-MARIA, CONSTANTIN PARASCHI-
VESCU.



IONUȚ NICULESCU : Un minut de adevăr cu H. NICO-
LAIDE după... 50 de ani de teatru p. 72

Teatrul radiofonic

M. ALEXANDRU : Cronica p. 73

Fața nevăzută a scenei

STAN VLAD : Croitori de „modă veche” p. 74

Muzică

LUMINIȚA VARTOLOMEI : O demonstrație a valorilor
teatrului muzical românesc p. 76

Cartea de teatru p. 78

Coperta a IV-a :

Opaiț cu măști comice,
Apulum (Epoca romană).

Foto : Illeana Muncaciu.

REDAȚIA și ADMI-
NISTRAȚIA

Str. Constantin Mille
Nr. 5—7—9 București
Tel. 14.35.88 și 14.35.58

Partea întâia din piesa :
COLOANA VERTEBRALĂ
de
Vasile Nicorovici

Cîntarea României- cîntarea muncii- cîntarea omului

„Nu se poate construi comunismul fără a rupe hotărît cu conservatorismul în toate domeniile, fără a fi un luptător înaintat, un susținător activ al noului în muncă, în producție, în industrie, în agricultură, în transporturi, în artă, în cultură, în știință, inclusiv în ridicarea bunăstării materiale a oamenilor muncii !”

NICOLAE CEAUȘESCU

Anotimp al recoltelor și semănăturilor, toamna, cu vast frumoasa ei chemare la meditație, deopotrivă liniștitoare și răscolitoare, a întrunit dintotdeauna, în cugetul poporului, bucuria muncii împlinite și clanul spre zărilor altor împliniri. Calendarul celor vechi începea toamna, sărbătorește : „plugușorul”, în plină iarnă, ar fi de neînțeles, dacă n-am ști că ritualul lui festiv rechemă, nu doar prin semnificații, ci chiar prin datele lui istorice, „începuturile” străvechi, ale căror semne se vedeau și se sărbătoreau toamna... Dar „niciodată, toamna nu fu mai frumoasă” decât anul acesta, în țara și în inimile noastre...

Primă toamnă a cincinalului, ea s-a arătat marcată, în toate domeniile vieții active, de mari satisfacții : planul de stat pe anul acesta, în proces fierbinte de împlinire, în industrie ; cea mai bogată recoltă din istoria țării, pe ogoare ; un clocotitor climat creator, în lumea cercetărilor științifice, în lumea școlii, de toate specialitățile și gradele, în lumea artelor și a gândirii. Toate sectoarele vieții economice, sociale, spirituale, freamătă, stimulate de perspective și angajate în efortul de a atinge istoricele obiective și de a face cit mai grabnic realitate aievea din tezaurul de îndrumări și țeluri înălțătoare, înscrise în Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste. O unanimă însuflețire stăpînește și mișcă energiile întregului popor, în decizia lui de a da ascultare și de a materializa în fapte de muncă, de zidire trainică și frumoasă, de creație artistică, îndemnul și cuvîntul stăruitor ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, după înțeleapta și nemijlocita inspirație și conducere a căruia au fost elaborate și statornicite căile și mijloacele edificării omului nou, chemat să-și construiască, și să se îmbobileze construind, societatea nouă a socialismului multilateral dezvoltat, a comunismului.

Niciodată, sentimentul istoriei n-a cuprins mai viguros, mai deplin, mai irezistibil, conștiințele oamenilor, conștiința națiunii, decât în aceste zile, îmbogățite de prezența și înflăcărea, de sfatul și de forța de convingere ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, în recente lui consfătuiri cu oamenii muncii de pe ogoarele, din uzinele, din laboratoarele țării. Și niciodată cetățeanul țării noastre n-a fost mai pătruns de sentimentul că e chemat să participe direct, efectiv și continuu la făurirea propriei sale istorii, decât în aceste zile, în care lucrările și hotărîrile plenarei Comitetului Central al partidului au culminat vile și substanțialele dezbateri (în presă, în ședințe de partid, sindicale, obștești, în întâlniri colocviale etc.), privind problemele de azi și de viitor ale cetății, ale locului cetățeanului în cetate.

„Pornim de la faptul că făuritorii tuturor bunurilor materiale sint oamenii” — spune, în una dintre ultimele sale cuvântări, tovarășul Nicolae Ceaușescu — „că tot ceea ce facem, facem cu oameni și pentru oameni, că societatea noastră este societatea muncii, societatea în care oamenii sint stăpîni pe destinele lor și-si făuresc viitorul în mod liber”. În spiritul acestor cuvinte aflăm și argumentul, și nervul motor, și îndreptățirea măsurilor hotărîte în Plenara Comitetului Central al partidului, destinate unei creșteri mai rapide a bogăției naționale, destinate ridicării bunăstării întregului popor, făuririi unei vieți de înaltă civilizație, educării culturale și valorificării maxime a omului ce se dezvoltă în societatea noastră.

In acest spirit, ancorat în virtuțile educative și constructive ale muncii, a fost inițiat și a început să intre în entuziastă pregătire Festivalul național „Cîntarea României”. E spiritul celui „cuib de volnicie” evocat, în tulburătoare apeluri la regăsirea cu sine, de dureroasa Cîntare a României de acum un veac. „Volnicia” definind, acolo, în același timp, trăsătura de caracter esențială și temeiul de existență a poporului nostru, iat-o din plin regăsită, afirmată și impunîndu-se în zarea luminoasă și fremătătoare de înnoire a României de azi. Viziunea de vis, parcă, spre care poetul năzuia, atunci, în amar încercențatei lui cîntări, să-și știe așezate țara și viața poporului, iat-o înălțîndu-se azi, realitate în nestăvilit mers suitor. Citim, în adevăr, din Alecu Russo-Bălcescu: „Orașele se întemeiază și se infrumusețează din nou... oamenii trăiesc în indostulare... pămîntul se acoperă de holdele aurii... volnicia domnește ca mai înainte, dar nu acea volnicie prună, floare plîpindă a pustietății, ci slobozenia cea bărbată și luminoasă, puternică și cu rădăcină țepănă și adine înfiptă în pămînt (...) „legea, rod al slobozeniei, legea care apără pe cel slobood de nedreptate și nu apasă pe sărman în folosul bogatului...” „Poporul e stîlpul țării” și „munca e bogăție veșnică”... Ne dăm scama, citind poemul, nu numai cit de vechi și statornice idealuri și convingeri trăim, dar mai ales în ce măreț și substanțial contrast de vibrație va răsună „Cîntarea României” la pregătirea căruia s-a angajat, în primul rînd prin „volnicie”, prin fapta și rodul bogat al muncii lui, întreg poporul. „Cîntarea României” de azi și de mîine va fi — cum repetat și subliniat a arătat tovarășul Nicolae Ceaușescu — nu o formală demonstrație festivă, ci oglindirea și afirmarea climatului nostru de viață, dominat de entuziasmul construcției și creației, de setea de cunoaștere și de o dinamică, nedomolit înnoitoare, revoluționară. În acest climat, munca nu mai poate fi gîndită desprinsă de ispitele și ambiantele frumosului — ale frumosului etic, în relațiile sociale, ale frumosului în gîndire, de vreme ce se întemeiază pe adevăr, ale frumosului în simțire, întrucît el implică visare, dor de înălțare, de înobilare sufletească. În acest climat, frumosul, ca mod expresiv de a fi, de a se manifesta, al omului, nu mai poate fi revendicat în exclusivitate de „specialiști ai frumosului”; arta e și ea, în practica ei și în funcțiile ei majore, muncă, efort, elan spre cunoaștere, spre materializarea și transfigurarea cunoașterii, creație, viață, valorificare a vieții, act de construcție — subtilă, dar cu atît mai de seamă — a omului.

In acest context apar, în toată marea lor semnificație, Hotărârile cu privire la activitatea de educație politică și culturală socialistă. Fîndcă, legată nemijlocit de fapta de muncă, de conștiința omului muncii, „Cîntarea României” este deopotrivă mărturisirea înaltei conștiințe civice și politice care animă poporul. În acest context, omul de artă se simte mai mult decît oricînd angajat să-și desfășoare actul său creator de frumos și de educație prin frumos, nu numai în deplină cunoaștere a vieții care palpită în jurul lui, ci și integrat în problematica și ambianta construcției și constructorilor socialismului și comunismului. În acest context, dezbatările privind problemele și cerințele dezvoltării noastre artistice — multe și felurite, cite au loc, între creatori, în dialog cu marea publică, alături și în reciprocă înrîurire și stimulare cu miile de amatori de artă, oameni ai muncii — vor trebui să aibă la bază, ducînd astfel negreșit la cele mai bune rezultate, cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu, transcrise și în exerga acestor rînduri: „Nu se poate construi comunismul fără a rupe hotărît cu conservatorismul în toate domeniile, fără a fi un luptător înaintat, un susținător activ al noului în muncă, în producție, în industrie, în agricultură, în transporturi, în artă, în cultură, în știință, inclusiv în ridicarea bunăstării materiale a oamenilor muncii”.

Pătrunși de aceste cuvinte, oamenii de artă, deopotrivă cu tot omul muncii din țară, se angajează, cîntîndu-și propria lor muncă, și propria lor omenie în dezvoltare, să fie, ca frunțișii ai muncii, interpreți de frunte ai „Cîntării României”.

„T”

ÎN LUMINA PROGRAMULUI DE MĂSURI
ÎN DOMENIUL MUNCII IDEOLOGICE,
POLITICE ȘI CULTURAL-EDUCATIVE

CRITICA DE TEATRU ȘI ORIENTAREA CREAȚIEI

■ MARGARETA
BĂRBUȚĂ

A iubi teatrul —
prima condiție
a
actului critic

A iubi teatrul, cu tot ce înseamnă el : piese și spectacole, în sală sau în aer liber, *forță de comunicare* între două universuri la fel de vii : cel al scenei (creat) și cel al sălii (real). A iubi actorii, aceste instrumente vii, creatori cu propriul material uman, oameni care-și lasă la ușa teatrului, la intrarea în scenă, tot bagajul de viață personală, pentru a apărea în fața noastră, a publicului, aceiași și mereu alții, în ipostazele cerute de roluri, de dramaturg și de regizor (și cât de greu are uneori de pățimit actorul, cînd trebuie să dea viață unui personaj la confluența acestor două forțe creatoare oponente !), trăind cu propria ființă o viață străină, închipuită de altcineva, timp de cîteva ore, pînă cînd își poate îngădui reluarea identității. A iubi atmosfera sălii de teatru, legătura invizibilă care se stabilește între actori și spectatori,

freemătul participării acestora la destinele eroilor de pe scenă. A iubi publicul, această ființă colectivă, eterogenă, omogenizată prin trăirea laolaltă a faptului artistic, ființă asupra, căreia scena își exercită fascinația și puterea de influențare pînă în adîncul conștiinței. A iubi teatrul fără preget, gata a-l urma și-n deplasările sale, prin care cucerește noi adeziuni, acolo unde, pînă nu de mult, nu se auzise de existența sa. A fi mereu curios de a vedea un nou spectacol, un nou debutant — fie el dramaturg, actor, regizor sau scenograf —, o nouă lucrare a unui consacrat. A fi mereu deschis nou-lui, a nu cădea pradă blazării și scepticismului, lenei sau indiferenței. A iubi teatrul de pe tot teritoriul României, a nu considera că teatru există numai în Capitală, vorbind cu dispreț superior față de „provincie“, fără, măcar, a-i cunoaște realizările. A iubi teatrul este, după părerea mea, prima condiție pusă criticului. Nu poate fi un bun critic, cred eu, cel ce privește mersul la teatru ca pe o corvoadă, cel ce știe că un spectacol e prost înainte chiar de a-l fi văzut, cel ce așteaptă ca teatrul să-i vină acasă, fără a-i ieși în întîmpinare. Teatrul, artă populară de solemnitatea unui ceremonial, nu iubește protocolul lipsit de conținut.

A iubi teatrul — dar cum ? Nu cu iubirea oarbă și sentimentală creatoare de fetișuri, îngăduitoare pînă la răsfăț, generatoare de mulțumire de sine și de stagnare. Ci cu iubirea lucidă, rațională, dreaptă și severă, care laudă succesele și

deplînge eșecurile, care combatte relele deprinderi, rutina și inerția, aventurile gratuite și rătăcirile nocive, promovînd noul autentic, stimulînd eforturile spre desăvîrșire. Cu acea iubire care cuprinde, laolaltă cu teatrul, și publicul, urmărind efectele unuia asupra celuilalt, căutînd calea spre o cît mai deplină consonanță morală, spirituală. Cu acea iubire care înseamnă dăruire totală cauzei generale căreia îi slujește teatrul, deopotrivă cu toate celelalte instituții de artă și cultură din țara noastră; iubire călăuzită de o concepție filosofică înaintată, aptă a institui un sistem de valori corespunzător intereselor societății, ale poporului. O iubire, călăuzită de conștiința responsabilității.

■ ȘTEFAN
OPREA

Critica în stîmularea scrisului și artei dramatice

Responsabilitatea criticului de artă — în speță, a criticului de teatru — a fost menționată și subliniată în vremea din urmă în documente de partid de importanță majoră, culminînd cu hotărîrile Congresului al XI-lea al partidului, precum și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste. Programul de măsuri elaborat de Comisia ideologică a C.C. al P.C.R., sub conducerea directă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, pentru aplicarea în viață a acestor hotărîri principale, stabilește cu limpezime sarcinile criticii literar-artistice, definindu-i cu fermitate aria largă de manifestare a responsabilității. Fără îndoială, rolul important, activ, care i se atribuie criticii în direcționarea creației artistice, în promovarea și stimularea creației cu caracter educativ revoluționar, în educarea etică și estetică a maselor largi, în combaterea fenomenelor retrograde în artă constituie un motiv de mîndrie pentru critici. Dar aceasta înseamnă, în același timp, asumarea unor obligații esențiale, corolar al responsabilității cu care criticul este investit de la nivelul cel mai înalt al conducerii de partid și de stat. Obligația, în primul rînd, de a-și perfecționa necontentînd instrumentele de lucru, capacitatea de investigație, de analiză și sinteză, pentru dobîndirea unor criterii obiective de apreciere; autoritatea criticului, forța sa de influențare, de convingere, de intervenție activă în procesul dezvoltării teatrului își au sursa în el însuși, în capacitatea sa profesională, în probitatea sa morală. Numai în aceste condiții, iubirea pentru teatru, esențială pentru însăși constituirea profesiei de critic, își va găsi suportul spiritual necesar unei manifestări plene, în deplină responsabilitate.

Se impune tot mai mult, în ultimul timp, să medităm asupra unor aspecte ale activității noastre critice, asupra rolului esențial ce-i revine criticii în sporirea eficienței relației teatru-public. Sintem stimulați în această direcție de lectura atentă a sintezei Programului de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative, în care ocupă un loc deosebit ideea imprimării unui nou avînt creației literar-artistice, activității instituțiilor artistice de stat, artei populare, creației artistice de masă; un accent deosebit se pune pe rolul criticii literar-artistice în promovarea unei arte și literaturi inspirate din idealurile socialiste ale poporului, din viața și munca sa eroică, situate ferm pe pozițiile ideologiei marxist-leniniste, ale umanismului revoluționar, ale eticii și echității socialiste, aducînd o contribuție sporită la formarea conștiinței omului nou. Contribuție care se poate concretiza — cum reiese din importantul document de partid — numai prin continuă ridicare a nivelului tratării ideologice, de pe pozițiile filozofiei marxist-leniniste, a problemelor literaturii și artei; numai prin promovarea creației cu un înalt conținut educativ, militant, a operelor cu caracter patriotic revoluționar; numai prin orientarea creației spre realizarea epopeii naționale; numai prin analiza cu discernămint și exigență a fenomenelor mișcării artistice de peste hotare, susținînd orientările progresiste și combătînd manifestările retrograde, obscurantiste, din cultura burgheză; în sfîrșit, numai prin promovarea luptei de opinii, situată pe baze profund principale.

Cît de spectaculos sînt redimensionate — prin aceste mari idei ale Programului de măsuri — ideile noastre obișnuite despre rolul criticii! Spunem cu toții, în mod curent, că, în general, critica există prin judecăți de valoare, că ea trebuie să-i arate spectatoru-

de ce spectacolul pe care i-l recomandăm este bun, este valoros, este un produs artistic autentic, într-un cuvânt, este frumos. Acum, însă, înțelegem mai exact ca oricând, și avem datoria să-l facem și pe spectator să înțeleagă, că frumos în artă este ceea ce e bun și interesant, ceea ce pune în mișcare spiritul, incită gândirea, sentimentele, voința, fiind în același timp în spiritul filozofiei noastre despre lume și viață. Spunem, de asemenea, în mod curent, că prima obligație a criticii este să stabilească dacă obiectul asupra căruia se exercită este o valoare estetică și să-i stabilească locul într-o scară a valorilor. Cu atât mai mult cu cât el nu face această operațiune pentru sine, ci pentru un public larg, criticul are datoria — acum, mai mult ca oricând — să contribuie, prin mijloace multiple și variate, la educarea etică și estetică a maselor largi populare, să stimuleze participarea permanentă a opiniei publice la discutarea și orientarea creației, formându-și astfel un partener sigur de dezbateri.

Stimulați de ideile Programului de măsuri și de efervescența creatoare ce o determină, avem obligația să ne întrebăm dacă noi, criticii, am avut întotdeauna clar sentimentul că sîntem mandatați publicului și, prin urmare, dacă facem tot ce trebuie, tot ce putem face, în primul rînd pentru stimularea unei dramaturgii originale, pe care acest public o așteaptă, o dramaturgie în stare a fi oglindă vie a epocii noastre, pentru orientarea dramaturgilor în această esențială direcție de creație. Răspunsul ar fi că facem prea puțin sau cu prea accentuată timiditate; cu excepția a doi-trei dintre cei mai serioși critici, care nu se limitează la perimetrul cronicii curente și abordează articolul de direcție, sinteza, studiul exhaustiv, critica noastră teatrală rămîne datoare, cu regularitate, la acest capitol. Nici măcar creatorii de vîrf din domeniul dramaturgiei — Marin Sorescu, D. R. Popescu, Horia Lovinescu, Ion Băieșu, Paul Everac — nu se bucură de o atenție sistematică din partea criticilor, de analize de ansamblu asupra operei, dincolo sau, mai bine zis, peste obișnuitele analize sumare ocazionate de premiere. Cu excepția „României literare“, care a depășit cadrul strict al cronicii în analiza piesei *Matca* de Sorescu — ca să dăm un exemplu caracteristic — celelalte publicații au tratat-o aproape la fel — cel puțin, sub raportul spațiului acordat — cu, să zicem, *Ce-aveți cu Bibicu?* de Ștefan Berciu. Faptul nu este doar trist, este păgubitor, atît din unghiul diferențierii și stimulării valorilor, cît și din cel al eficienței educative. De asemenea, se scrie extrem de puțin despre un dramaturg ca D. R. Popescu, o adevărată conștiință, lucidă și responsabilă, a scrisului nostru dramatic actual. Cu excepția „Cronicii“ ieșene (care a publicat, cîtiva ani în șir, o „fișă trimestrială“ cuprinzînd analize ale pie-

selor publicate curent), nici o altă revistă de cultură nu a avut preocupări constante de critică a teatrului scris.

Dar, dacă sîntem cu toții de acord că avem sarcini mari în stimularea creațiilor valoroși, în promovarea pieselor mari — cite avem — cred că nu nuanțăm suficient ordonarea întregii creații dramatice pe o scară a valorilor. Se scrie la noi relativ puțin teatru, iar, din ce se scrie, majoritatea e de valoare medie. Unii sînt porniți împotriva acestei majorități medii (a nu se confunda cu mediocritatea), tratînd-o cam otova, fără a accepta ideea că aici se află uneori destule semne ale unui posibil progres, ale unor posibile viitoare lucrări de valoare; critica e prea puțin dispusă să descifreze aceste semne, preferînd să se învîrtească în jurul a două-trei lucrări valoroase care se ivesc într-o stagiune. O operă de depistare și de propulsare a lucrărilor din această categorie este necesar să se desfășoare, firește, în paralel cu cea mai fermă acțiune de blocare a mediocrității, mai ales, a mediocrității recidiviste, care proliferază nu numai în provincie, cum cred, de obicei, criticii bueureșteni, ci și în plin centru al Capitalei. Sigur că majoritatea creației dramatice se înscrie într-o zonă valorică de mijloc, dar faptul nu trebuie să ne sperie; marile valori nu se nasc în fiecare zi și ca să ajungi la ele trebuie să accepți o însemnată cantitate de valori mijlocii. E celebru dialogul din *Candide* al lui Voltaire și foarte potrivit să ilustreze ideea de mai sus: „Domnule, cite piese de teatru aveți în Franța?“ îl întreabă *Candide* pe abate, care-i răspunde: „Cinci sau șase mii“. „E mult“, spune *Candide*; „cite din ele sînt bune?“ „Cincisprezece sau șaisprezece“, răspunde celălalt. „E mult“, spune Martin. (*Candide*, cap. „XXII“).

In privința artei spectacolului, trebuie să depășim o fază a constatărilor, care cuprinde, firește, multe analize serioase, competente, la obiect, dar care nu sînt suficiente. Responsabilitatea estetică și civică a criticii impune dezbateri susținute între critici, între critici și creatori, între critici și public, pentru clarificarea tuturor aspectelor muncii de creație din teatre. Ca să ne menținem în relativă actualitate, să ne întrebăm, de pildă, de ce ne-am mulțumit, în stagiunea trecută, să constatăm doar că Anca Ovanetz a realizat un spectacol foarte bun la Iași cu *O scrisoare pierdută* și altul, la Constanța, slab, greșit conceput, în contradicție cu valențele scenice și cu valorile dramatice ale feeriei *Sinziana* și *Pepelea*? Sau să ne punem întrebarea (și, firește, să dăm răspun-

Clopoțelul și gongul

suri) despre cum pot conviețui, pe o aceeași scenă (dealtfel, foarte prestigioasă), spectacole excelente și comedioare mărunte, montate superficial, în decoruri vetuste și neglijente, cum am văzut la Teatrul de Comedie (vezi *Musafirul care n-a sunat la ușă* de Calvo-Sotelo, în regia Nicolettei Toia)? Sau, de ce spectacole care presupuneau analize insistente asupra concepției regizorale, a modalității scenice inedite — ca *Macbeth*-ul lui Aureliu Manea, la Ploiești, sau *Slugă la doi stăpîni*, al lui Iulian Vișa, la Piatra-Neamț — n-au reținut decît exercițiul critic obișnuit, egal cu cel de care s-au bucurat unele spectacole mediocre? Sau, de ce critica nu face un caz din tratamentul sub-artistic la care sînt supuse de unii regizori unele piese de actualitate?

Adesea, asemenea aspecte ale muncii de creație sînt dezbătute în întîlnirile profesionale ale criticilor, la A.T.M. sau în colocviile care au devenit un bun și eficient procedeu de lucru și de ridicare a nivelului profesional. Dar ele trebuie să-și găsească un loc mai larg în presă, în primul rînd, în cea culturală, dar și în ziare și în alte publicații cu tiraj de masă, pentru a deveni un bun al publicului. Pentru că, în fond, unul dintre scopurile principale ale activității criticilor este *medierea* (în sensul cel mai bun al cuvîntului) între creatori și public. Deocamdată, însă, publicațiile acordă prea puțin spațiu criticii teatrale, ceea ce face ca activitatea criticilor să nu depășească, practic, faza analizelor — de cele mai multe ori, sumare — asupra spectacolelor în premieră. Aproape că a dispărut obiceiul revenirii, după un timp, cu observații privind menținerea calității și a intențiilor inițiale ale unor spectacole care, nesupravegheate, se degradează. Rămîn, apoi, necomentate de critică, mai ales în teatrele din afara Capitalei, spectacole, fie dintre cele foarte bune, care merită o analiză competentă și o popularizare susținută, fie dintre cele mediocre, greșit concepute, care necesită o atitudine critică fermă, pentru așezarea lor în raftul cu rebuturi. Dacă, în cazul primei categorii, adică al spectacolelor foarte bune, pierderea — prin lipsa analizei critice — este mai mică, redusă la necunoașterea și neextinderea unei experiențe artistice autentice, în cazul al doilea, paguba atinge sfera publicului, efectul negativ, pe planul educativ, al spectacolelor mediocre sporind.

Sînt, acestea, doar cîteva gînduri despre critica teatrală, gînduri pe care autorul le-a notat mai ales în scop autocritic, propunîndu-și pentru viitor o activitate care să urmărească mai aprofundat raportul dintre creația dramatică și realitatea socială actuală.

S-au deschis școlile. Tineri cu fețe proaspete și îmbujorate, în uniforme albastre, au umplut autobuzele, troleibuzele, cu risul lor deschis și generos, s-au strigat, s-au salutat, s-au luat de braț și și-au povestit mica lor experiență de viață de la vacanță încoace, de cunoaștere și, într-un fel, de maturitate, gusturile, proiectele, pretențiile și cîte și mai cîte. Înainte de a-i vedea în școli, în curțile școlilor, animîndu-le cu strălucirea colorată a unor flori bine îngrijite, i-am văzut și i-am întîlnit pe acești tineri pe străzi, apărînd ca o realitate vie, cu o personalitate în care distingem un front de ființe, al nostru și, totuși, altul, care și-a cristalizat de pe acum un concept despre viitorul lui și despre răspunderile lui precise. Cîneva, care a călătorit în tren cu un asemenea grup de tineri, mărturisea că a fost impresionat de siguranța și simplitatea cu care-și proiectau viitorul.

Ce păcat că o asemenea zi n-a coincis și cu deschiderea oficială a stagiunii teatrale! Seara, în sălile de spectacole, să fi răsunat un gong, în consonanță cu revărsarea din faptul dimineații, și să fi dat, prin ecoul lui, reverberație aspirațiilor concrete ale acestor ființe, multiplicitate și complexitate unei spiritualități fecunde, care, deocamdată, spre bucuria generațiilor mai vîrstnice, își exprimă, net și simplu, hotărîrea de a-și afirma convingerile și visurile. Nu numai pentru faptul că între teatru și școală există o mai veche legătură de țel și de program educațional. Nu numai pentru reciprocitate. Clopoțelul și gongul cheamă oamenii, mai mici și mai mari, la un ceremonial anume, din care vor avea de învățat ceva și se vor forma cumva.

Și, iată, brusc, întrebarea: trebuie oare să-i reamintim teatrului toate comandamentele care rezultă din această menire sau, dimpotrivă, trebuie să i le stimulam? Cu un grad mai mare de probitate și de consecvență? Programatic? Polemic? Cu o tendință mai accentuată de integrare științifică și creativitate? Cu promptitudine, cînd se ivește obiectul? A apărut, de pildă, o

carte, care n-a provocat, la vremea difuzării în librării, decât ecouri tardive și oarecum adiacente: *Încotro merge teatrul românesc?* de Paul Everac. Cum, necum, polemică. Neluată în seamă. A apărut culegerea de studii despre teatrul românesc contemporan, care va alcătui nucleul celui de al patrulea volum al *Istoriei teatrului în România*, publicat de Editura Academiei. Consemnat sporadic și circumstanțial. Premiere și manifestări teoretice au loc cu regularitate în țară și, cel puțin în privința acestora din urmă, se manifestă un interes real din partea organizatorilor. Dar puțini critici sînt prezenți la aceste manifestări și-și aduc contribuția efectivă la promovarea unor valori și la afirmarea unor criterii clare și ferme. Și, oarecum, mereu aceiași. Dealtfel, și în formularea problemelor destinate dezbaterilor, iată, se simte neglijarea criticului, care ar fi găsit, fără îndoială, echivalențe mai aplicate, alternative la formulările cam generale de acum, care poartă, parcă, în ele și răspunsul și o invitație de a repeta, în fraze schimbate, principii cu care toată lumea e de acord: „rolul criticii în orientarea dramaturgiei și spectacolului contemporan românesc în spiritul umanismului revoluționar al societății noastre” etc... Radioul și televiziunea lipsesc și ele de la asemenea manifestări. Și o seamă de publicații de cultură. Actul critic se exercită în recenzii de spectacole. Corect și aproape complet. Dar aici mă întorc cu gîndul la cei care au început școala în acest miez de septembrie și mă întreb: au ei un mentor în acest domeniu? Un model? Cîndva, o generație a găsit o asemenea proiecție de aspirații în cronică de înaltă ținută a lui Tudor Vianu, apoi în aceea, estetică, a lui Mihnea Gheorghiu. Valentin Silvestru, Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, Dinu Sărau au ținut cu statornicie condeiul la cote superioare, afirmîndu-și vocația temeinică. Cîți din cei numiți aici au fost măcar o dată invitați la cursurile secției de teatrologie a institutului de specialitate, pentru a împărtăși ceva din experiența lor și din crezul lor profesional? Îl văd pe Valentin Silvestru exemplificînd mecanismul judecății de valoare prin analiza și sinteza aplicată unui fapt de artă contemporan, pe Radu Popescu, pledînd academic despre cultură și despre respectul pentru conținutul și expresivitatea cuvîntului, pe Ecaterina Oproiu, susținînd o cozerie despre gust și reflexele estetice, uneori, ale faptului cotidian, pe Dinu Sărau, vorbind despre vigoare și angajament politic în fixarea fondului sănătos de dezvoltare a teatrului românesc ș.a.m.d. Aș mai putea da și alte exemple, dar, deocamdată, important mi se pare a demonstra aici necesitatea angajării pe canale mai largi decît o simplă rubrică de ziar a acestor forțe care alcătuiesc frontul activ al criticii noastre de teatru, necesita-

tea de a li se oferi căi de penetrație către public și către artiști, dincolo de chenarul celor treizeci, cincizeci sau o sută de rînduri săptămînale. La discuțiile organizate de A.T.M. în legătură cu un turneu sau altul, s-ar putea apela la o asemenea personalitate, pentru o apreciere aplicată a faptului respectiv, momentul constituind nu un schimb de justificări și, eventual, de amabiliități, ci punerea în discuție a unui element, a unei alternative, a unei probleme derivate, care să însemne, prin aprofundarea ei, un cîștig pentru colectivele noastre și pentru teatru, în general, nu o enunțare formală de impresii, de multe ori subiective și incomplete. Iată, Teatrul Național din Cluj-Napoca s-a ales, pare-se, în urma unor asemenea discuții, cu mai multe incertitudini decît avea înainte de turneu, pentru că trei dintre spectacolele sale, care au rîvnit a fi mai mult decît sarcini de producție, s-au dovedit atît de vulnerabile și au provocat o asemenea reacție de protest încît, indirect, balanța a înclinat către al patrulea — acesta, corect și rectiliniu. Dar erau toate elementele spectacolelor contestate vulnerabile, într-adevăr? Nu existau și semne de autentică originalitate? Unde? Și cît? Ce trebuie reținut și ce trebuie combătut dintr-o asemenea realitate controversată? Nu știu, iarăși, nici un caz în care un critic să fie membru al unui comitet teatral — fie el al oamenilor muncii sau de alt fel, unde să fie consultat și să contribuie, efectiv, la aprecierea unor fapte locale de artă. Nu știu să patroneze cineva, în spiritul discernămintului de breaslă, direcțiile, cam oscilante, uneori, ale entuziasmului mișcării de amatori; sigur, există centre de îndrumare constituite, nu punem în discuție asta, dar cîți critici sînt solicitați să-și spună cuvîntul în stabilirea unor opțiuni și a unor criterii?

Cea mai importantă direcție a activității criticii în momentul de față mi se pare a fi aceea de a determina un pas hotărît în apropierea teatrului de viață, ca reflex programatic al acestor ani, și de a sintetiza, cu ascuțimea uneltelor sale, muiate, deopotrivă, în cerneala tare a istoricului și în cea fină a esteticianului, principalele etape ale teatrului românesc din ultimele trei decenii, pentru a-i demonstra personalitatea, cîștigurile, influența. O recenzie curentă nu-i de ajuns; cînd tace sinteza, de ample dimensiuni și oferind probe ferme, ne găsim în situația de a auzi o interpelare îngrijorată: „încotro merge

teatrul românesc? Cînd tace sinteza, legată electiv de experiența unor decenii de afirmări și străluciri, ne pomenim aruncați înapoi, de la o confruntare mai amplă cu alți confrăți, din genuri pe care le susțin mai bine, pe pretextul că n-ar exista nimic în teatrul românesc, în afară de două-trei piese și de cîteva spectacole. Cînd sinteza ezită, dăm noi înșine apă la moară tuturor acestor opinii minimalizatoare; răsfoind, de pildă, capitolele volumului de teatru românesc contemporan, vedem că arta spectacolului este foarte bine reprezentată și evaluată, dar nu și dramaturgia, care e prospectată timid, fugar, din unghi închis, ca și cum n-am avea cu ce ne mindri. Iar cînd toată această forță de evaluare obiectivă a unor realități și a unui drum fără tradiție (cum sînt, de pildă, realitatea de cincizeci de ani a teatrului la microfon și drumul de pionierat, la noi în țară, al teatrului de televiziune), cînd toată această forță martoră a încercărilor, stîngace sau împlinite, care se propagă pe calea undelor, ignoră fenomenul, sau îl ia în seamă ca pe un pitic rătăcit la piciorul lui Guli-ver, atunci e trist, e păcat și e, la urma urmei, ceva din reminiscența lipsei de sinteză de care am vorbit mai sus. Cele două modalități specifice de teatru, ca și minunatul teatru de păpuși, care și-a impus personalitatea, în anii noștri, și a devenit universitate peste hotare, nu pot lipsi din sumarul unei istorii a teatrului românesc contemporan.

Apropierea de viață e o direcție politică. În această privință nu sînt de făcut disocieri. Dar critica poate amenda o apropiere falsă, de genul infiltrării unor false probleme pe firul conflictului convențional, descoperit într-un mediu anost, stătut, înghesuit, și-și poate spune cu tărie punctul de vedere în privința conturării unor creații robuste, care să exprime și, totodată, să incite spiritualitatea și să desăvîrșească frumusețea morală a omului contemporan. Ea poate susține conturarea unor asemenea creații nu prin prelegeri docte și reci, distante, doar bine închegate stilistic, ci prin unele reflectînd, la rîndul lor, frumusețea și spiritualitatea celor pentru care au fost elaborate. Rolul criticului ar fi, poate, de a descoperi, în coincidența vieții cu principiile, punctul concret unde se pun marile întrebări și unde se așteaptă, nu neapărat răspunsuri, ci reciprocitate.

Iată, au început școlile. Clopoțelul și gongul cheamă oamenii, în principiu, la un ceremonial. Dar, concret?

■ FLORIAN
POTRA

Note dintr-un caiet de sarcini

Aidoma celor ale literaturii și ale artelor-surori, sau, poate, într-un mod mai evident chiar, „condica de sugestii și reclamații” și „caietul de sarcini” ale criticii teatrale sînt pline de note, observații și recomandări. Impulsul constructiv, creator, dat întregii noastre vieți naționale de Programul partidului, de Sinteza programului de măsuri și de exemplara activitate de zi cu zi a secretarului general al P.C.R., cuprinde firesc, în aceeași undă de gîndire, de pasiune și de voință, și critica de teatru, aflată în pragul unui nou, previzibil, salt de calitate.

Problematica acestei ramuri de manifestare specializată își află, de fiecare dată, punctul de declanșare, în delimitarea riguroasă a propriului obiect: nici o critică — scria încă la începutul secolului un studios francez (Thibaudet) — fără o critică a criticii. Așadar — înainte de discutarea mijloacelor specifice — care e obiectul criticii teatrale? Textul dramatic și spectacolul, împreună și separat, împreună sau separat? Lucrurile nu sînt perfect deslușite, decît cel mult pentru acei calificați la locul de muncă, gata să le simplifice grosolan. Piesa de teatru, drama (sau comedia), aparține literaturii, alimentează un gen al acestora: în consecință, critica aplicată la text va fi literară? Poate că un asemenea text, totuși, nu dobindește o existență reală decît pus în scenă, văzut și ascultat în sala de teatru? Dar ceea ce vedem și auzim sub lumina reflectoarelor este eu adevărat opera poetului, a scriitorului? Evident că nu, ci doar o „viziune”, posibilă, o „execuție” în public. Și, dacă e vorba de o „execuție”, mai rămîne oare posibilă critica teatrală, ca exegeză a scrierii literare? Sau acceptăm, adaptînd-o la domeniul nostru, comparația cu muzica, în sensul că, după normele logicii, nu există o critică muzicală tocmai pentru că partiturile muzicale sînt cîntate, executate, interpretate, deci, mediate. Mai mult, s-a atribuit însuși exercițiului criticii literare o valoare de „execuție”, adică de particulară ipostaziere a textului: în cazul acesta, critica dramatică nu riscă să fie de-a dreptul o „execuție a execuției”? Lista problemelor nu se încheie aici, mai ales dacă ne îndreptăm atenția și asupra metodelor și a mijloacelor specifice care stau la îndemîna criticii.

cilor. Se naște, normal, ca și în cadrul criticii literare, întrebarea dacă critica teatrală este o artă sau este o știință. Metoda de cunoaștere și cunoașterea la care parvine criticul în favoarea cititorului-spectator sînt științifice (istorice) sau, dimpotrivă, critica e creație (artistică), tocmai pentru că, pe firul scrierii studiate, făurește o nouă operă de artă?

Asemenea teme, și multe altele încă, sînt reale, efective, și nu le-am invocat spre a încurca mai tare Țele, ci, din contra, pentru a îmbogăți actuala, necesara, discuție asupra menirii specifice a criticii și pentru a spori atît claritatea, cît și eficacitatea acului critic, legat, mai mult ca oricînd, de o înaltă răspundere socială, civică. Trăim, într-adevăr, într-o perioadă care, așa cum sublinia un cercetător al mass-medioilor, pare caracterizată, în toate domeniile și pentru prima oară în istorie, de sincronia producției cu verificarea (critică) a producției. (Și ar trebui să ne grăbim a adăuga că la activitatea de verificare, în artă mai ales, participă din ce în ce mai intens „producătorii” înșiși, autorii, scriitorii, și nu degeaba un Proust a fost socotit, cu un credit destul de amplu, drept cel mai mare critic contemporan.)

Critica de teatru s-a născut sub o zodie, ca să zicem așa, duală, bifurcată, chemată, cum e, să desfășoare o funcție de călăuză a spectatorului-cititor, dar și de limpezire și stimulare a muncii autorului; să descifreze și să interpreteze sensurile multiple ale unui text, atît la nivel literar (al dramaturgului), cît și la nivelul spectacologie (al regizorului, în primul rînd). O astfel de bipolaritate, însă, nu face decît să lărgescă și să adinească însăși sfera și energia dialectică a acțiunii critice, deoarece, de exemplu, ce poate fi mai pasionant decît a urmări „traducerea”, trecerea de la continuirile și stilul dramaturgului la continuirile și stilul reprezentării scenice, gîrate de regizor și susținute, în prima linie, de actori? Într-o mișcare liberă a verificării critice, înăuntrul căreia prin stil să se înțeleagă nu sterile exerciții formaliste, după propunerile esteticii idealiste, ci „modul unui autor de a cunoaște lucrurile”, adică realitatea, lumea — fiecare problemă poetică, de expresie, constituind o problemă de cunoaștere și „fiecare poziție stilistică fiind o poziție gno-seologică” (Contini). Iată, astfel, un criteriu unificator, la statornicirea căruia estetica marxistă a contribuit decisiv: acela al cunoașterii prin artă (dramatică, teatrală) a lumii, a societății, a oamenilor, țel al fiecărui cadru specializat din teatru. Dar, se înțelege de la sine, o cunoaștere activă, dinamică (nu statică, inertă), ceea ce înseamnă, din partea criticului, o exactă plasare a artistului analizat și a operei sale

în istorie, în timpul și spațiul lor concret. Această istorizare nu se opune, în fond, nici chiar celor mai lirice (sau polemice) explozii ale criticului, capacității acestuia de portretizare sau de descriere (literară), adică, pu-tinței de a transforma activitatea critică, științifică, într-o activitate autentic creatoare, artistică.

Dar, să nu uităm, a istoriza înseamnă a ține seama de epocă și a o circumscrie credincios adevărului — în cazul autorilor în viață (care ne interesează, în mod legitim, cu preponderență) istoria echivalîndu-se cu actualitatea, cu contemporaneitatea. Dar contemporaneitatea noastră, la rîndul ei, este tot mișcare, evoluție permanentă, un continuu și coerent proces de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de organică avansare spre comunism. Pentru artist (scriitor sau practician al scenei), raportul cu contemporaneitatea, care semnifică deopotrivă și asumare a trecutului și prospectare a viitorului (proiecție în viitor), devine, astăzi, de-a dreptul fascinant. În-deosebi, dacă acceptăm formularea metaforică a unui estetician marxist (Barbaro), după care a face artă e tot una cu a „ghici” trecutul și viitorul, pe temeiul fanteziei creatoare, capabilă să sesizeze aspectele cele mai semnificative, cele mai „tipice” ale realității sociale și umane. Verificarea critică a unui atare flux din direcția vieții spre artist și apoi din direcția acestuia spre viață, flux pe creasta căruia se formează opera de artă — piesa și spectacolul de teatru — se distinge și ea, verificarea critică, ca o misiune civilizatoare și fecundatoare de conștiințe, dintre cele mai importante.

În sfîrșit, criticul teatral nu este și nu poate fi, nici el, o plămuire „ex nihilo” sau o monadă izolată și impenetrabilă. Și criticul e un „effectus” al istoriei, iar pentru ca rezultatul muncii sale să fie realmente un „opus” (adică, efect plus creație), el intră în contact cu mediul său spațio-temporal, congenital, cu cultura națiunii sale. În general, criticul preia o zestre ideologică și estetică și o duce mai departe, adăugîndu-i propria contribuție, oricît de modestă. Flaubert obișnuia să spună că meseria lui, a romancierului, nu era aceea de a trăi, ci aceea de a scrie. De atunci, lucrurile s-au schimbat, la noi: meseria artistului nostru contemporan este și de a scrie, și de a trăi, sau, dacă preferăm, de a scrie trăind viața colectivității în care s-a născut.

Dar, dacă în domeniul criticii, teoriei și istoriei literare există, mărturisiiți, continuatori, bunăoară, ai lui Călinescu sau ai lui Vianu (dacă nu, mai timizi, chiar ai lui Dumitru Popovici), în domeniul criticii și istoriei dramatice aproape că nimeni nu se revendică de la nimeni, de parcă această specialitate ar fi inventată și ar începe cu fiecare generație nouă în parte. Evident, nu

este cituși de puțin oportun să pledăm pentru fabricarea artificială de modele, cînd ele există în tradiția, mai îndepărtată sau mai apropiată, a culturii noastre teatrale. Cu alte cuvinte, criticului teatral contemporan îi e vital necesară o vastă deschidere cognitivă și estetică, în orizont național și internațional, pe osatura trăinică a unei viziuni materialist-dialectice și istorice a lumii, în climatul vigurosului îndemn lansat de Programul Partidului Comunist Român. Cu conștiința limpede că premisa oricărui pas înainte al artei și civilizației noastre teatrale, inclusiv al criticii dramatice, este istorică, politică, populară, și că trebuie „să-și afunde rădăcinile în *humusul* culturii populare, așa cum e aceasta, cu gusturile, cu tendințele sale etc., cu universul său moral și intelectual” (Gramsci).

■ TRAIAN SELMARU

Relația spectacol — critică — public

Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative cere, între altele, criticii literar-artistice să ridice nivelul tratării ideologice, de pe pozițiile filozofice marxist-leniniste, a problemelor literaturii și artei, să promoveze creația cu un înalt conținut educativ, militant, operele cu caracter patriotic revoluționar. În același timp, se pune problema contribuției, prin mijloace multiple și variate, la educarea etică și estetică a maselor largi populare.

La prima vedere, s-ar părea că cerința dintîi o include și pe cealaltă, ceea ce, într-o măsură, corespunde realității. Dar sublinierea „prin mijloace multiple și variate” sporește considerabil sfera noastră de activitate.

În dezvoltarea mișcării teatrale românești contemporane, critica a avut și are o contribuție apreciabilă. Se poate afirma, fără exagerare, că nu a existat operă dramatică originală sau spectacol de valoare care să nu fi fost susținute de către cei mai mulți dintre cronicari, chiar dacă unele dintre a-

cesteea au fost inițial contestate de opinii nereceptive la nou. Mărturie stau colecțiile revistelor și ziarelor, dezbaterile aprinse în cadrul cărora s-au formulat concluzii teoretice de natură să propulseze o gândire teatrală deschizătoare de largi orizonturi, volumele apărute în ultimii ani. Dealtminteri, receptivitatea față de nou mi se pare a fi cea dintîi condiție a acutului critic, deoarece ea presupune și capacitatea de a contesta neartisticul și impostura. Faptul e de însemnătate primordială, nu doar pentru orientarea creației, ci și pentru formarea gustului public, a modului de a judeca al spectatorilor, mai cu seamă al unor spectatori atît de numeroși ca aceia cărora li se adresează scena, azi, la noi. Opinia acestor spectatori capătă o pondere din ce în ce mai mare. Conform recentului Program de măsuri, chiar și repertoriul fiecărei stagiuni va fi supus discuției publice. Aici e marea problemă. Aici, marea răspundere. Pentru că, în ultimă instanță, eficiența criticii se măsoară nu numai cu nivelul artei teatrale, ci și cu gradul de exigență al publicului. Se întîmplă adesea ca, citind o cronică negativă, mulți să spună: „Dar spectacolul are succes!” Și, din păcate, are, deși e, în cel mai bun caz, mediocru. Înseamnă asta că vina e exclusiv a celor ce prezintă asemenea subproduse? Nu e oare și o carență a criticii? Iată o temă, după părerea mea, prea puțin dezbătută, temă direct legată de activitatea teatrelor, dar și de contactul nemijlocit cu masele. Un critic nu e totuna cu un spectator obișnuit, care se poate mulțumi să spună, plecînd de la teatru: „Mi-a plăcut” sau „Nu mi-a plăcut”, să-și scrie cronică și să aștepte o viitoare premieră. El e indisolubil legat de fenomenul teatral, parte a acestuia și, totodată, un educator al publicului. Numai astfel, legat de practica mișcării teatrale și de viața în neconținută desfășurare, scrisul său își poate spori eficiența. Experiența arată cît de utilă — adesea hotărîtoare — e prezența criticilor de specialitate în colectivele de conducere ale unor instituții teatrale, în secretariatele literare sau în calitate de consultanți la alcătuirea repertoriului, la lectura și discutarea unor texte inedite, ba chiar pe parcursul realizării spectacolelor. În măsura în care și-a câștigat, prin competență și onestitate, încrederea creatorilor, critica poate contribui la transformarea teatrelor în adevărate laboratoare de creație, pătrunse de un puternic suflu animator. La fel de utilă e această participare pentru dezvoltarea unei personalități critice multilaterale, cu o bogată cultură teoretică, dar și cu o la fel de bogată cunoaștere a practicii scenice. Știu că nu spun o noutate dacă amintesc că, spre deosebire de critica literară, cea dramatică

are a cuprinde o gamă mult mai amplă în judecarea actului creator finit: spectacolul.

Mă gândesc la regie, interpretare, scenografie, muzică, scenotehnică, cu alte cuvinte, la întregul complex care dă viață textului literar. Nu o dată, oamenii de teatru reproșează criticii o anume unilateralitate, în dauna elementelor spectaculare, unilateralitate care, la unii dintre cronicari, vine dintr-o formație literară, la alții, dintr-o insuficientă specializare. Fără îndoială că și spațiul redus de care dispune critica dramatică duce la o insuficientă aprofundare analitică și la o la fel de insuficientă dezbateră a problemelor de estetică teatrală. Dacă ne gândim numai câte publicații are la dispoziție critica literară, orice comentariu e de prisos!

Aceasta e o față a lucrurilor. Cea îndreptată spre creatori. Să ne oprim, acum, asupra celeilalte, care privește publicul, informarea sa, pregătirea sa, pentru a-și crea o scară de valori. Nu se poate contesta că s-au făcut pași însemnați pentru familiarizarea spectatorilor cu arta, în genere, deci, și cu teatrul. Nu mă refer doar la deplasări în regiuni lipsite de scene permanente sau în întreprinderi, la incontestabilul aport al televiziunii, la discuțiile de după reprezentații și la alte forme, deloc neglijabile. Să recunoaștem, însă, că, de multe ori, treaba se face încă formal. Și aici, critica ar avea de spus un cuvânt mai apăsător. Vorbeam mai înainte de utilitatea prezenței criticilor în colectivele de conducere ale teatrelor, în secretariate literare. Și de aci pot porni către public instrumente de cultură teatrală. Cum arată — cu rare excepții — programele de sală, care se vînd spectatorilor? Unele dintre ele nu sînt decît niște

fițiuci cuprinzînd distribuția, alte — cei drept, frumos executate tehnic, pe hîrtie velină, cu fotografii reușite, punere în pagină de bun-gust — nu cuprind nimic sau doar ceva sumar despre piesă, despre autor, despre epocă sau alte date informative și, mai ales, formative. Programul ar trebui să fie un prim ghid al publicului în înțelegerea spectacolului, în lărgirea cunoștințelor sale, un inițiator în diferitele aspecte ale fenomenului teatral contemporan. Cît despre domeniul istoriei teatrului, criticii ar putea juca un rol important în susținerea unor conferințe, în cadrul unor vizite organizate la muzeul Teatrului Național, de pildă. Cît ar avea de cîștigat, în primul rînd, membrii echipelor amatoare, din asemenea evocări! Ca să nu mai vorbesc de utilitatea participării, în genere, a criticii, alături de regizori și actori, la activitatea acestor echipe. Să nu trecem cu vederea că multe dintre ele au un nivel destul de scăzut, că piesele care li se oferă sînt destul de îndoielnice și că asta se repercutează — nu numai asupra modului de a juca (doar nu toți echipierii vor deveni profesioniști!), ci și asupra educației lor estetice, care — așa cum spuneam la început — poate și trebuie să joace un rol determinant în sporirea exigenței publicului față de spectacolele teatrelor noastre. Rezultate din ce în ce mai bune se pot obține prin activizarea criticilor în casele de cultură, cluburi și cenacuri, acțiune cu atît mai posibilă cu cît, an de an, secția de teatrologie a Institutului de artă teatrală și cinematografică îmbogățește, prin absolvenții ei, numărul specialiștilor în acest domeniu. Iată numai cîteva sugestii pentru felul cum critica ar putea contribui „prin mijloace multiple și variate” la o reală legătură dintre spectatori și teatru, la sporirea rolului educativ al acestuia, printr-o influențare reciprocă.



Repertoriul și regia în actualitate

Ca o prefață la stagiunea bucureșteană, din inițiativa Comitetului municipal de cultură și educație socialistă, la Teatrul de Comedie s-a desfășurat, în ziua de 4 octombrie 1976, o interesantă dezbatere, menită să confrunte câteva opinii în legătură cu „Rolul repertoriului și al regiei de teatru în realizarea unei stagiuni cu profund caracter politic-educativ”. Au vorbit: Margareta Bărbuță, Reana Berlogea, Irina Petrescu, Dinu Cernescu, Lucian Giurchescu, Dan Micu, Dan Nasta, Traian Șclmaru, Valentin Silvestru și Alexa Visarion. Din cuvântul lor a rezultat că strădania artistică concretizându-se în viitoarele premiere exprimă o răspundere politică asumată, în deplină și matură conștiință, și de către regizori. Credem, însă, că asemenea reuniuni își vor găsi utilitatea mai ales dacă vor fi inițiate mult înaintea deschiderii unei stagiuni; în felul acesta, contribuția factorilor care hotărăsc conținutul și expresia stagiunilor teatrale ar deveni nu numai teoretică, ci și practică.

În intervenția sa finală, tovarășul Amza Săceanu, președintele Comitetului de cultură și educație socialistă al Municipiului București, a sintetizat sarcinile ce revin teatrului bucureștean în actuala etapă, punând accentul pe realizarea concretă a măsurilor preconizate de partid în vederea democratizării culturii, pe reflexul lor în teatru, și subliniind, totodată, sprijinul moral și material pe care teatrele îl vor primi, în continuare, pentru realizarea în bune condiții a stagiunilor contractate cu localități din provincie.

■ HORIA
LOVINESCU

Despre repertoriu

Cu cât trece timpul, cu atât devine mai evident că cheia de boltă a activității teatrelor noastre o reprezintă repertoriul.

S-ar putea afirma că, așa cum, odinioară, un teatru se constituia în jurul unei trupe sau al unei personalități excepționale, în momentul de față el se ordonează și se organizează în jurul repertoriului, într-atât încât pînă și recrutarea sau completarea colecțiilor teatrale este determinată, în bună măsură, de necesitățile repertoriale, vechiul sistem al emploi-urilor și vedetelor rămînînd numai parțial valabil.

Explicația importanței crescînde a politicii repertoriale este limpede. După război, chiar și în țările occidentale, proliferarea teatrelor stabile, a teatrelor populare, a companiilor permanente, a marcat o tendință netă de democratizare, de revenire a teatrului la funcția lui de oglindă a conștiinței publice.

Or, această depășire și negare a concepției burgheze despre teatru ca mijloc de divertisment sau chiar de celebrare, rezervat unor cercuri mai mult sau mai puțin închise,

nu se putea rezolva prin subvenții, măsură administrativă și propagandă ingenioasă, ci doar printr-o schimbare radicală a modului de a considera problema repertoriului, astfel încât acesta să poată face față sarcinilor artistice, culturale și cetățenești asumate de noile teatre. Într-o formulă cam vagă, dar semnificativă, Jean Vilar, animatorul T.N.P. în prima lui fază, spunea: „un public de masă, un repertoriu de înaltă cultură, o regie care să nu îmburghezească și să nu falsifice, acestea sînt comandamentele oricărui teatru popular”.

Este lesne de înțeles, atunci, de ce, la noi, restituirea teatrului ca bun al întregului popor, revenirea lui deschisă, programatică, la o misiune politică, formativă și culturală lipsită de orice echivoc au făcut să treacă pe primul plan problema repertoriului.



Atenția acordată de partid teatrului, ca factor major de educație, pe toate planurile, a dus, mai ales în ultimii ani, la o elaborare mai științifică a repertoriului, smulgîndu-l de sub semnul improvizației și al eclectismului. Pentru că eclectismul nu înseamnă numai amestecul anarhic al unor filozofii și mentalități eterogene sau chiar contradictorii, ci, în cadrul aceleiași ideologii, o lipsă de criterii care poate duce la incoerență și la confuzia valorilor.

Iată de ce statornicirea unor repere a fost deosebit de utilă. Orice director de teatru știe, azi, că un repertoriu bine echilibrat trebuie să cuprindă, cu precădere, piese din dramaturgia originală, clasică și actuală, piese din literatura clasică universală, texte din literatura dramatică a altor țări socialiste și piese occidentale actuale, cu profunde rezonanțe sociale. Dar, pe cît sînt de binevenite aceste jaloane pentru a defini cadrul unui repertoriu, pe atît este de mare riscul aplicării lor rutiniere, mecanice. Pentru a mă referi la un singur aspect, voi menționa că absența, într-o stagiune, a unora dintre spectacolele amintite mai sus nu înseamnă, în chip obligatoriu, punerea sub semnul întrebării a orientării teatrului respectiv. Desigur că repertoriul unui teatru poate fi judecat și pe felii, adică pe stagiuni, dar adevărata lui fizionomie nu se definește decît într-o succesiune de cîteva stagiuni, așa încît, în funcție de programul urmărit pe termen lung, centrul de greutate al repertoriului se poate deplasa de la o stagiune la alta, fără ca aceasta să însemne inconsecvență, ci, dimpotrivă, o consecvență organică și îndelung meditată.

Aș adăuga că noțiunea de piesă militantă, atunci cînd e vorba de dramaturgia occidentală contemporană, ar trebui analizată cu mai mult discernămint și finețe. Mijloacele informaționale pe care le avem la dispoziție, presa, radioul, televiziunea, ne țin zilnic la curent cu formidabilele convulsii care zguduie lumea capitalistă. Nici o piesă de teatru nu va putea evoca cu aceeași pregnanță grevele de milioane de oameni, manifestațiile soldate cu mii de morți și încarcerări, ravagiile șomajului și rasismului. Știm, de asemenea, cu toții că pretutindeni există partide comuniste și mișcări progresiste de mare anvergură, care luptă cu abnegație pentru o lume mai dreaptă. Ținînd seama de aceste adevăruri, cred că piesa de teatru occidentală care descrie asemenea realități nu reprezintă — în afară de cazul capodoperelor — decît un mijloc informațional suplimentar, care, nouă, constructori activi ai socialismului și tovarăși, prin structură, cu toți cei ce luptă împotriva oprimării, nu ne poate aduce un plus — ca să zic așa — de mobilizare. Pe cînd cunoașterea crizei morale a Occidentului, văzută și denunțată dinăuntru, prin intermediul teatrului, mi se pare mult mai instructivă, mai eficace. Iată de ce ocolirea unor nume de mari scriitori care denunță nu atît fapte pe care le cunoaștem, ci mizeria și suferința spirituală, intimă a omului din societatea capitalistă, mi se pare nepotrivită. Unele dintre lucrările lor înseamnă mai mult pentru distrugerea mitului civilizației capitaliste decît nu știu cîte piese retorice, cu vagi aluzii la evenimente politice, sau, și mai rău, lipsite de valoare literară, inefficiente, decîi.

Acestea reprezintă, însă, o paranteză. Chiar corespunzînd exact criteriilor enumerate, un repertoriu poate rămîne, totuși, inform și lipsit de personalitate. A înșira doar niște titluri, în respectul reperelor amintite, alegîndu-le dintr-o literatură înspăimîntător de vastă și veche cît lumea civilizată, pare o operație extrem de facilă, dar care amintește de tragerile la loterie.

Un repertoriu fără o unitate lăuntrică, ideologică și artistică, e un inventar de titluri. Marele nostru avantaj e unitatea concepțiilor, asigurată de filozofia marxist-leninistă. Dar, cu cîtă consecvență și profunzime — eliminînd interpretările formale și vulgarizatoare — se manifestă ea în alegerea și în realizarea repertoriului? Admițînd, însă, că și acest deziderat ar fi împlinit în condiții optime, problema unității vii, active, operante asupra conștiinței publicului nu este încă rezolvată.

După părerea mea, trebuie să acordăm tot mai multă importanță unității tematică a repertoriului. Din vastul ansamblu de probleme grave și uneori capitale care frământă pe omul contemporan, teatrul trebuie să ajungă să selecționeze tema majoră a fiecărei stagiuni, făcând ca, prin subtile, dar lucide convergențe, întreg ansamblul repertorial să se adune în jurul ei, astfel încât repertoriul să capete soliditatea unui monument arhitectonic și, bineînțeles, ca ultimă rațiune, fervoarea și coerența unei profesii de credință a teatrului respectiv.

Rămâne, bineînțeles, ca și munca de reprezentare, travaliul artistic propriu-zis, de transpunere, să-și găsească, cit de cit, un numitor comun, un vocabular propriu, fără a impieta asupra originalității și personalității regizorilor.

Mi-aduc aminte că, la o întâlnire internațională, un cunoscut critic francez, Bernard Dort, analiza eșecul unei stagiuni a T.N.P. condus de George Wilson. Titlurile erau : *Nicomède*, deci, o tragedie clasică franceză, *Hamlet*, adică, un mare clasic străin, *Troienele*, o tragedie greacă actualizată de Sartre, o dramă istorică modernă, *Luther* de Osborne, și o comedie populară, *Puntila*. Pe hîrtie, observa criticul, era vorba de un repertoriu nu numai frumos, dar căruia, cu oarecare ingeniozitate, i se putea găsi și o unitate : tema alienării omului din cauza războiului, a conflictului cu puterea, cu religia și cu societatea era comună tuturor acestor opere valoroase. Și, totuși, a fost stagiunea cea mai incoerentă a T.N.P. *Nicomède* făcea vagi aluzii la decolonizare, *Troienele*, mergînd împotriva intențiilor autorului, devenise un fel de ceremonie tragică, *Hamlet*, un spectacol de capă și spadă, *Luther*, o plată piesă istorică în costume de epocă, și *Puntila*, o farsă molierescă. Asta, pentru că regia, în loc să apropie opere disparate — să le apropie în spirit —, le-a îndepărtat și izolat una de alta.

Desigur că aceste reflecții, mai degrabă enunțate decît expuse, precum și omiterea, cu bună știință, a altor factori hotărîtori, de ordin material, în elaborarea repertoriului, nu pot forma decît un punct de plecare — discutabil, ca orice punct de plecare — în dezbaterea acestei probleme atît de spinoase, dar esențiale. Dar concluzia sau, mai degrabă, aspirația mea ca director de teatru este, sper, clară.

În viață întâlnim sute, mii de oameni de treabă, juști și cinstiți, animați de cele mai bune intenții, dar a căror prezență nu produce nici un impact asupra conștiinței noastre. Și, dintr-o dată, dăm peste cineva a cărui putere de concentrare, de voință, de pasiune, a cărui personalitate, în sfîrșit, ne zguduie. Teatrele care nu tind să devină asemenea personalități puternice, cu punete de vedere proprii, riscă să rămînă doar niște instituții de treabă.

■ ALEXA
VISARION

De ce regizorul?

Spectacolul modern se definește prin perpetua sa remodelare ; el nu admite autoritatea exclusivă a unei forme unice. Aceasta este, în primul rînd, consecința raportului dintre teatru, ca formă de manifestare a conștiinței sociale, și o societate în continuă schimbare. În acest spirit, propriu vremii, descoperim particularitatea spectacolului modern nu într-un tip anume de comunicare, ci în mobilitatea dialectică a diverse tipuri. În secolul douăzeci, longevitatea și expansiunea unei modalități nu mai pot epuiza, ca în alte perioade istorice, resursele actului teatral.

Priorități temporare ale unei forme teatrale nu fac altceva decît să confirme regula.

Activitatea regizorului, specifică spectacolului modern, este sursa efervescenței modului de comunicare teatrală.

Unei ordini sociale într-o continuă evoluție și perfecționare, regizorul caută și este obligat să-i descopere echivalente de o egală mobilitate. Se răspunde, astfel, unei retrageri a „generalului” în fața „relativului”, reflectat în teatru prin apariția unor categorii particulare de public, care pretind

o perpetuă refacere a echilibrului sală-scenă. Acest deciderat a devenit principala sarcină sociologică a regizorului: un raport de reciprocitate între oferta spectacolului și apetitul publicului.

Rațiuni de natură artistică explică, de asemenea, rostul funcției regizorale, care vizează omogenizarea teatrului ca act colectiv de creație, în vederea unei individualizări artistice specifice. Această unitate prin omogenizare trebuie să se realizeze prin ordonarea disponibilităților creative ale colectivului, așa fel încît să nu sfîrșească într-o schismă, actul de colaborare responsabilă (unificarea) luînd locul oprîmării

Lucrînd într-un teatru eliberat de orice dispoziție estetizantă sau confortabilă, regizorul este obligat să aibă în vedere *eficacitatea artei asupra vieții*, doar astfel justificînd-se permanența teatrului ca ferment social.

Regia acordă comunicării prin teatru un sens unitar, căci se susține întotdeauna pe definirea obiectivă a acestuia.

Natura actului teatral permite o sumă de definiții ce nu se exclud între ele, fiecare fiind în măsură să revele o altă dimensiune majoră a fenomenului. La întrebarea „cum este teatrul?”, răspunsurile diferă, ca și metodele de susținere. Ceea ce explică excluderea oricăror tentative de autoritate indiscutabilă, însăși esența teatrului admitînd coexistența unor structuri complementare.

Detectăm, din configurarea unei anumite poziții teatrale, determinări avînd ca proveniență contextul social propriu unui moment, realitatea teatrală și particularitățile proprii unui creator. *Societate, teatru, personalitate*, iată triada ce mișcă dialectica răspunsurilor date actului teatral.

Fiecare regizor trebuie să-și definească concret, prin *gîndire și modalitate scenică, o finalitate și un tip de funcționare a limbajului teatral*. Omul și lumea, societatea și

individual sînt obiectul de studiu al teatrului; și, dacă dramaturgia propune, prin mijloace literare, analiza sintetică a realității, arta spectacolului, cu mijloace specifice de comunicare, desăvîrșește scopul implicat al textului: *receptarea concretă în reprezentație vizuală*.

Dacă există, astăzi, o generație conștientă de misiunea istorică a epocii noastre, există și reziduuri ale unei conștiințe depășite — oportunism și (cea mai feroce opreliște a umanității) indiferență. Toate aceste date coexistînd într-o structură socială, regizorul are datoria morală — și acest lucru nu-l poate contesta nimeni — să aducă, în universul de reprezentări al prezentului, substanța dramatică a textului, pentru a nu transforma spectacolul, dintr-o manifestare vie și regeneratoare, într-un act derizoriu și inutil.

Teatrul tuturor timpurilor a trăit și a murit întotdeauna cu „actualitatea” sa. Nu avem dreptul să refuzăm investigarea profundă și lucidă a realității.

Regizorul nu poate fi exclusiv „în slujba operei”, pentru că această operă, dacă a rezistat timpului, nu este ceva rigid și definitiv, ci, dimpotrivă, odată transmisă generațiilor continuatoare, asimilează noi conținuturi spirituale. Ea devine viabilă pentru contemporaneitate nu atunci cînd i se vulgarizează esența, ci cînd acceptă, cu generozitate, șansa stimulării unei noi spiritualități.

Regizor este acela care provoacă opera să mărturisească adevăruri încă necunoscute. Regizorul depune mărturie, prin actori, în fața publicului. Spectacolul devine necesar atunci cînd implică responsabilitatea participanților.

Unele din aceste atribute ale funcției regizorale ar trebui să se manifeste din nou în spectacologia noastră actuală și avem toate temeiurile să cerem acest lucru.

Dar cum, oare, ar putea tulbura și mobiliza conștiința spectatorilor „corepetitorii” încadrați ca regizori?



A.T.M. — o prezență creatoare în viața teatrului

Lucrările Congresului educației politice și al culturii socialiste, eveniment de importanță istorică pentru dezvoltarea culturii românești contemporane, deschizător de noi orizonturi artei interpretative teatrale și muzicale, au impulsionat și activitatea Asociației noastre.

În aceste zile, ale începutului de an teatral, anotimp de intensă muncă și de corelare a multiplelor acțiuni, specifice vieții artistice, Programul de măsuri pentru aplicarea hotărârilor Congresului al XI-lea al partidului și al Congresului educației politice și al culturii socialiste ne-a mobilizat la o temeinică și exigentă reexaminare a planurilor noastre de lucru. Cîteva teze din acest Program se traduc, de îndată, în indicații concrete. Astfel, sarcina diversificării formelor de spectacol, spre a crea noi modalități de comunicare cu publicul (reprezentări la casele de cultură și cluburi, spectacole satirice, de cîntec revoluționar și de poezie patriotică, reprezentații cu caracter de concurs etc.) ne pretinde, nouă, membrilor A.T.M., o prezență dinamică, deopotrivă profesională și civică, activizatoare. Pe linia aceasta, marcăm o limpede continuitate cu munca desfășurată în stagiunea trecută, de către Asociație, în ansamblu și la nivelul filialelor; celor 20 de filiale înființate în rețeaua instituțiilor de spectacol din întreaga țară li se vor adăuga ultimele două, la Petroșani și Tirgu Mureș. Prin aceste filiale, celule vii ale „breslei”, ne propunem să organizăm nenumărate acțiuni concrete, operative, prin care să se traducă în viață îndatorirea fundamentală a omului de cultură — educarea patriotică, revoluționară, a oamenilor muncii.

Colocviile, simpoziioanele și dezbaterile inițiate anul trecut urmează să-și lărgescă sfera. În această stagiune, discuțiile promit să fie mai profunde, iar categoriile de participanți, mai diverse. Colocviile organizate la Botoșani, Cluj-Napoca, Bacău, Constanța, Oradea, Galați, Piatra Neamț, avînd teme precise și diverse, vor constitui, credem, și prilej pentru fertile schimburi de idei și de experiențe. E de dorit (și de sperat) ca în toate aceste acțiuni creația națională să fie reprezentată la un nivel corespunzător, competitiv, în măsură să onoreze prima ediție a Festivalului național „Cîntarea României”.

Rolul nostru este de a asigura, prin toate mijloacele, o înaltă calitate a artei interpretative, pusă în slujba valorificării celor mai bune creații dramatice, teatrale și muzicale.

În acest spirit, vom continua, totodată, să participăm direct la promovarea dramaturgiei originale, prin spectacolele Studioului nostru (cum am făcut-o, în stagiunea trecută, cu textul *Excursiei* de Theodor Mănescu), străduindu-ne să descoperim noi piese, noi autori; prin filialele noastre, regizorii și actorii teatrelor din țară vor putea, la rîndul lor, să sprijine efectiv valorificarea resurselor literaturii dramatice contemporane românești.

Programul de măsuri consacră drept preocupare primordială stimularea creației și a artei interpretative de masă. Această orientare ne impune în primul rînd nouă, artiștilor profesioniști, ca entitate animată de conștiința apartenenței organice la popor, efortul integrării active în acest tip de cultură democratică. Ca atare, o coordonată deosebit de importantă a activității A.T.M. va fi dezvoltarea mișcării artistice de amatori. Am scris recent, și doresc să subliniez acest lucru, că în ultimii ani s-a manifestat o condamnabilă slăbire a contactelor, raporturi mai mult sau mai puțin formale, adesea funcționărești. A.T.M. își propune să-și reconsidere stilul de lucru și în acest sector, să afle și să fixeze cadrul și formulele organizatorice ale unei veritabile colaborări între profesioniști și amatori, între creatorii atestați și cei doar afirmați. Dincolo de legăturile firești cu teatrele populare, ca Casa creației populare, dincolo de relațiile obișnuite, de fiecare zi, dintre actorii profesioniști „instrucători” sau „oaspeți” și formațiile artistice respective, preconizăm ca, în secțiile noastre specializate, să organizăm dezbateri apte să asigure muncii practice suportul teoretic necesar.

Pentru a insufla dorința de manifestare cultural-artistică unor noi categorii de oameni ai muncii, ne propunem, ca o acțiune inedită, înființarea unor tabere de vară, echipe creatoare complexe, alcătuite din actori, regizori, scenografi, profesori, artiști lirici, balerini și instrumentiști, capabile să îndrume în mod pilduitor artiștii amatori

din zoadă, formațiile căminelor culturale. O seamă de alte inițiative și acțiuni vor însoți ampla campanie de difuzare a artei, de stimulare a talentelor neprofesionalizate. Gale, recitaluri, discuții cu spectatorii, întâlniri cu publicul tânăr — îndeosebi, cu tineretul muncitoresc, universitar, tineret policalificat — vor extinde sfera inițiativelor noastre, sporindu-le eficiența educativă.

Un rol deosebit revine, în acest ansamblu de probleme, secției de critică a Asociației, menită să determine instaurarea în teatru a unui climat de natură să lărgască orizontul politic, ideologic și profesional al slujitorilor scenei.

Într-un efort de amploare și de durată, în care creatorii se angajează cu toate puterile,

avem în față, drept prim-jalon, de etapă, un eveniment care, în sine, prezintă o impresionantă semnificație: primul festival de proporții naționale, intrat de pe acum în pregătire și atât de sugestiv intitulat „Cîntarea României”, adevărată olimpiadă a artelor interpretative, la care vor participa, deopotrivă, artiști de frunte, colective prestigioase, talentați exponenți ai maselor; este dovada vie a uriașei forțe creatoare de care dispune poporul nostru, forță căreia Programul cuprins în formula „cultură socialistă — educație politică” i-a direcționat energiile. În înfăptuirea acestui Program, Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale se va integra energie, pasionat și, nădăduim, cu adevărat creator.

Puncte de suspensie ...

AL. MIRODAN

Oameni noi — metode noi

Dificultățile fără număr pe care le întâmpină, la fiecare pas, formațiile teatrale de pe diferite meridiane, atât din cauza sempiternelor probleme financiare, sau datorită alianței film-televizuine, cât și din pricina criticii pseudo-intelectuale, dar real-derutante, au silit pe oamenii scenei să reacționeze urgent, căutînd modalități inedite pentru supraviețuirea spectacolului teatral. De calitate. (Spun „de calitate”, pentru că, reușind a fi în acord cu situația din viața cea de toate zilele, imaginile scenice de ne-calitate se descurcă destul de bine, iar porcăriile desăvîrșite dau lovituri remarcabile.) În această ordine de idei, unii mizează pe forme de publicitate izbitoare, care să excite atenția publicului, atrăgîndu-l spre teatre. Alții inițiază campanii de abonamente, umblînd din casă-n casă și încercînd a convinge lumea să cumpere, în condiții ispititoare, bilete pentru stagiunea trupei respective. Alții, încredințați că meritele piesei și spectacolului nu sînt îndestulătoare pentru a atrage publicul, și-au îndreptat atenția înspre amenajarea sălii, fie alegînd spații ieșite din comun, fie

înzestrînd sala cu elemente decorative sau de confort imbiator. Etc. etc. etc.

Printre oamenii scenei a-runcați în ultima vreme în discuția consacrată supraviețuirii, încercatul (dar și excelentul) actor francez Michel Bouquet, știut de noi, mai cu seamă, prin mijlocirea cinematografului, a sugerat o metodă care, fără a fi — în absolut — inedită, pare, în discutabil, cu totul deosebită de tehnicile folosite în general. Pornind de la constatarea că, astăzi, o parte din publicul occidental e atras de „vulgaritate și oribil” și că îi place „să respire un aer derizoriu”, Michel Bouquet propune ca, în locul publicității doritoare a elogია însușirilor de spirit și artă ale spectacolului, să se mizeze — dimpotrivă — pe cusesurile acestuia, deoarece, potrivit actorului, e de ajuns „să nimicești în fața lor un spectacol, că se și grăbesc să-l vadă”.

E un punct de vedere a cărui valabilitate urmează ca timpul să o confirme sau ba. Pînă atunci, însă, nu mă pot împiedica să observ că, oricît de ciudat ar suna, metoda propusă de Bouquet e destul de greu aplicabilă: cine (ma-

rea problemă a publicității) face reclama (sau anti-reclama, termen foarte la locul lui, mi se pare, acolo unde se militează cu sîrg pentru anti-teatru)? Cine?

Autorul însuși? Actorii? Regizorul? Producătorul? Prea puțin. Oricît s-ar strădui ei să-și înjure viitoarea premieră, numărul persoanelor atinse va fi extrem de redus: părinții, mătușile, amicii... Să nu umpli cu nici măcar o sală.

Anunțurile din ziare? Afizele de pe străzi sau din autobuze? Discutabil. Știînd că e vorba de reclamă plătită, publicul va privi cu scepticism conținutul publicității și, citind, de pildă, că noul spectacol al teatrului A.B.C. este „cel mai hidos și mai plictisitor din ultimii treizeci de ani”, va ridica din umeri: se laudă!

Drept care singura cale ră-mîne critica dramatică. Tot critica. Numai că, dacă anumiți autori pot reuși, prin relații, bani, contraservicii sau șantaj (viața!), să obțină din partea cronicarilor cîteva critici distrugătoare, alții, ei bine, alții vor aștepta zădărnice apariția înjurăturii salvatoare. Și nu o dată vom avea prilejul ca, a doua zi după premieră, dramaturgul să intre, livid, în biroul directorului, fluturînd gazetele la zi și rostind, sufocat: „m-am făcut <fin, subtil și profund>. Ce au cu mine, Doamne? Ce au cu mine?”

1-3 octombrie 1976

„Teatrul

Marcate de cele trei premiere absolute (*Emmi și Histriion* de Mihai Eminescu, *Alexandru Lăpușneanu* de Virgil Stoenescu și *Unde ești, mamă?* de Ion Bădărău), „Zilele teatrului”, înscrise în cadrul celei de-a patra ediții a Decadei culturii la Botoșani, și-au sporit semnificația prin organizarea unei utile și reușite manifestări cu caracter teoretic: colocviul pe tema „Teatrul și istoria”.

Conceput pe un ax ideatic major și adaptat la practica vieții teatrale, păstrându-se, tot timpul, la obiect, colocviul, care a reunit numeroși oameni de teatru din întreaga țară (critici și istorici, actori și regizori, cadre didactice și studenți de la I.A.T.C.), a concentrat interesul, deopotrivă, al publicului și al specialiștilor.

Prin ideile vehiculate în volumul mare și substanțial de comunicări, privind, în ansamblul lor, posibilitățile de revigorare a dramei istorice naționale și contribuția teatrelor la procesul amplu de integrare a istoriei în contemporaneitate, prin schimbul fertil de opinii cu caracter de sinteză asupra unghiului de vedere contemporan în interpretarea scenică a istoriei și asupra funcționalității politice și cetățenești a actului de valorificare scenică a piesei istorice, întâlnirea de la Botoșani a reușit să depășească sfera inițiativei locale, situându-se într-o zonă de interes cultural general.

Comunicările, în bună măsură ascultate cu atenție și curiozitate, au vizat următoarele teme și aspecte semnificative ale dramaturgiei noastre istorice: Istoria patriei reflectată în drama națională (prof. dr. Vasile Netea); Vocația umanistă a dramei istorice (prof. dr. docent Ion Zamfirescu); Trăsăturile eroului național și ale conducătorului diplomat în drama istorică (prof. dr. Ileana Berlogca); Importanța actorului în valorificarea dramei istorice (prof. dr. Virgil Brădășteanu); Dramaturgia inspirată din războiul pentru Independență (dr. Mihai Florea); Politica repertorială față de piesa istorică (criticul Stelian Vasilescu). Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani a prezentat o informare privind contribuția sa concretă la valorificarea piesei istorice.

■ MIHAI
FLOREA

Dramaturgia Independenței

În memorabila zi de 9/21 mai 1877, ministrul de externe Mihail Kogălniceanu se adresa astfel Parlamentului țării: „Nu am cea mai mică îndoială și frică de a declara în fața reprezentățiunii naționale că noi sintem o națiune liberă și independentă”. Prin hotărîrea Camerei (79 voturi din 81), România rupsesse legăturile cu Poarta și își cucerise „independența absolută”. Răspunzînd focului deschis de trupele otomane aflate la sudul Dunării, tunurile românești au fost îndreptate spre Vidin. Incepea astfel războiul care avea să ducă la dobîndirea independenței de stat a României, prin eroice lupte purtate de armata română, prin fapte de arme de o vitejie legendară, prin sacrificiul vieții a mii de ostași și ofițeri.

Climatul cultural al țării se schimbă potrivit noii situații. În presă apar poezii patriotice, ode, imnuri. Fanfarele întonează marșuri care cheamă la luptă, îmbărbătează, mobilizează pe cei rămași acasă să sprijine frontul. Iau ființă asociații și societăți de binefacere, care strîng fonduri pentru înzestrarea armatei, pentru ajutorarea răniților și a familiilor lor. Repertoriile teatrelor fac loc unor lucrări dramatice noi, inspirate din situația prin care trece țara. Vasile Alecsandri, dînd curs invitației unui comitet al femeilor din Piatra-Neamț, din care făcea parte și Elena Hogaș, ține în acest oraș o conferință despre ideea de independență, care a frămîntat dintotdeauna poporul român, despre rațiunea războiului ce se purta, despre eroismul ostașilor români. Asemenea

și istoria“

Participanții la dezbaterile conduse de criticul Margareta Bărbuță (Horia Deleanu, Vladimir Brînduș, Ioana Mărgineanu, Romeo Profit, Ștefan Iureș și Lucian Valea) au accentuat rolul dramei istorice în educarea politică, patriotică, revoluționară a publicului, necesitatea angajării ferme a teatrului, a tuturor creatorilor, în îmbogățirea și înnoirea mijloacelor menite să dea strălucire și forță de convingere dramei istorice, atât celei clasice, cât și celei ce se scrie în zilele noastre, să o situeze în contextul universal.

O caracteristică a întâlnirii de la Botoșani a constituit-o larga participare a profesoriilor Institutului de teatru și prezența studenților-teatrolologi, ca un ecou prompt la chemarea recentului Program de măsuri pentru aplicarea hotărârilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, de a realiza o legătură strinsă, concretă, între procesul de învățământ și practica vieții noastre teatrale.

Se cuvine subliniat rolul gazdelor în buna organizare a acestei întâlniri, rol pe care l-au îndeplinit, cu pasiune și responsabilitate, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Botoșani și Teatrul „Mihai Eminescu”. Ca de obicei, A.T.M. a coordonat și a susținut nemijlocit reușita acțiunii.

Proiectat în efervescenta ambianță ideologică actuală, desfășurat sub semnul importantelor răspunderi ce revin instituțiilor de artă în cadrul Programului de măsuri pentru aplicarea hotărârilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, colocviul „Teatrul și istoria” se constituie ca o inițiativă valoroasă, de răsunet. El conturează, totodată, momentul inaugural al unei stagiuni închinate aniversării unor mari momente politice ale istoriei noastre: 1877, 1907, 1947.

V. D.

conferințe, ale căror fonduri urmau a fi folosite în scopuri filantropice, mai ține Alecsandri, în fața auditoriului, totdeauna foarte atent și entuziast, din Iași, Bacău, Birlad, Galați, Brăila¹. Cei doi mari actori ai vremii, Matei Millo și Mihai Pascaly, creatori de școală și decani ai scenei naționale, sînt printre cei dintîi care-și pun talentul în slujba nobilei cauze. În iulie 1877, Matei Millo merge la Iași, unde dă reprezentații la teatrul de vară „Chateau aux fleurs”, în folosul răniților de la Plevna. La spectacolele sale, urmărite de un public extrem de numeros și înflăcărat, asistă și ofițeri din armata rusă². Rămăs în București, Mihail Pascaly invită, seară de seară, lumea la grădina Guichard de pe strada Cîmpineanu. Povestește C. I. Nottara, pe atunci elev la Conservator, în vîrstă de 18 ani: „Pascaly juca multe piese patriotice și el mai în fiecare seară recita, cu un drapel tricolor în mînă, poeziile patriotice de război, recent scrise de Alecsandri, inspirat de vitejia românilor care se luptau la Grivița și la Plevna. Duminică și sîrbătorile, mai ales, nu se mai găsea nici un bilet și publicul plătea doar să intre și să asculte pe

Pascaly recitînd versurile *Peneș Curcanul, Sergentul* și altele, care stîrneau un entuziasm așa de mare, că se cutremura văzduhul de ovațiile și aplauzele ce nu se mai isprăveau”³.

La o lună după proclamarea independenței, în periodicul bucareștean *Presă* apare prima piesă dedicată istoricului eveniment: *Dacia și România* de B. P. Rădulescu. Este un poem dramatic în versuri, în care apar personaje întîlnite și în alte pagini din dramaturgia patriotică a epocii. Cele două entități istorice — Dacia și România — personificate în mamă și fiică, vorbesc despre trecut și prezent, mama glorificînd mai ales trecutul, fiica fiind încrezătoare în prezent:

„O țară, scumpă țară, pe care te-am iubit,
Salut independența ce azi ai dobîndit! (...)
După atîtea chinuri, renaști acum în fine,
O! Patrie română! pot a trăi cu tine,
Speranțele-mi pierdute acum le regăsec”⁴,
spune personajul Dacia.

Acestui prim ecou îi urmează, la căvea luni, un altul, surprinzător de asemănător ca idee și ca alcătuire dramatică: *Visul Dochiei* de Frédéric Damé, tot poem dramatic, tot în versuri, tot într-un act și în care apar tot două personaje. La B. P. Rădulescu, cele două personaje sînt Dacia și România. Ambele poeme sînt lipsite de acțiune dramatică, ele descriu stări de spirit proprii momentului, cultivă sentimente patriotice și de mîndrie națională, sînt un fel de imnuri închinare vitejiei, bărbăției, idealurilor de unitate și neatințare ce au înșuflețit poporul nostru.

Scrisă în limba franceză, *Visul Dochiei* a fost tradusă în românește de Dimitrie C. Ollănescu și Theodor Șerbănescu, tot în versuri.

Într-o cronică dramatică foarte drastică, Eminescu socotește că *Visul Dochiei* „este o tarara lungă de declamații asupra lui Ștefan, Mircea, Mihai Viteazu, care sfîrșește prin defilarea de dorobanți și vînători”⁵. Vasile Alecsandri, într-o scrisoare trimisă lui Fr. Damé, găsește poemul foarte reușit și-l elogiază pe autor pentru compunerea sa: „elle est le produit d'une grande et belle inspiration et renferme des vérités historiques dont les Roumains ont le droit d'être fiers à juste titre”⁶. Adevărul poate fi aflat undeva între aceste două opinii: poemul lui Frédéric Damé nu este nici o capodoperă, dar nici o lucrare lipsită de valoare. El exprimă adeziunea unui contemporan la cauza războiului de independență și, dincolo de neîmplinirile lui artistice, de lungimea trenantă a tiradelor, se pare că poemul a întrunit gustul publicului, declanșînd scene de entuziasm și înflăcărare patriotică. Eminescu însuși recunoaște că „limba traducerilor e bună”, iar publicul „aplauda cu mare zgomot defilările dorobanților și vînătorilor”.

În aceste piese, cu părțile lor bune și rele, cu scăderile lor valorice, dar cu marea lor înfrîurire asupra publicului, jucau unii dintre cei mai reuși actori ai epocii: Mihail Pascaly, Eufrosina Popescu, Maria Vasilescu, Ion Christescu, Ștefan Iulian, Petre Vellescu, Anicuța Popescu, care interpretau rolurile principale. „Cei ca de-alde mine și Nottara — atunci intrat în teatru — figuram în cor”, spune Aristizza Romanescu⁷.

În luna noiembrie a anului 1877, aflat la Mircești, Vasile Alecsandri scrie sceneta în versuri *La Turnu Măgurele*, care s-a reprezentat în ajutorul ostașilor răniți, fiind publicată în anul următor în revista *Albina Carpaților*, iar ulterior în volum. Acțiunea scenei se petrece într-un spital din Turnu Măgurele, unde sergentul de dorobanți Horcea discută cu o tinăra din înalta societate, Adela, devenită soră de caritate, despre starea unui căpitan

grav rănit la Plevna. amenințat să-și piardă brațul din cauza gangrenei.

Cum s-a putut vedea pînă acum, în dramaturgia momentului 1877 unii autori pornește de la personaje de legendă ori din mitologia populară (Dochia), pe care le transformă în eroi de poem dramatic. În asemenea piese, cum este aceea a lui Frédéric Damé sau aceea a lui B. P. Rădulescu, se întîlnesc două personaje: Dochia și România sau Dacia și România, care reînvie, în ton de evocare, trecutul, gloria străbună, și sfîrșesc prin a îndemna contemporanii să-și dobîndească, prin forța armelor, suveranitatea, prevestind viitorimii libertatea, neatințarea și fericirea țării. În aceste poeme, care respiră un tardiv aer romantic, tirada este amplă, uneori amenințată de diluție, iar versul, vibrant, sună, pe alocuri, retoric.

Alte piese, îndeosebi cele scrise ulterior, pentru a marca festiv împlinirea unui sfert de veac, a cinci sau șase decenii de la cucerirea independenței, au mai pronunțat caracterul conjunctural-sărbătoresc, personajele abordează un eroism de paradă: flăcăii înving hore de bucurie că merg să moară în război, bătrînii lăcrimează circumstanțial și cîntesc ucele cu vin, iar în jurul horelor fetele zburdă și grăiesc șagălnic cu feciorii care se pregătesc de front. E o atmosferă patriarhală, nestrăbătută de fiorul real, adine, grav, pe care-l aduce războiul în viața țării.

Există și încercări mai realiste, care oferă imagini mai veridice ale perioadei din preajma declanșării conflagrației, ori chiar din timpul campaniei, încercări în care autorii surprind chipuri de țărani, de intelectuali, de proprietari agricoli, toți uniți de aceeași serioasă îngrijorare pentru destinele țării, pentru viața poporului, pentru soarta celor ce vor înfrunta focul războiului. Asemenea lucrări (sau scene, tablouri, dacă nu piese în întregul lor) prezintă un mai mare interes documentar și o valoare artistică sporită, constituind o tentativă de frescă literară a anilor '77—'78.

Printre acestea din urmă se află „drama națională în trei acte și un prolog” *Curcanii* de Grigore Ventura. Scrisă în 1877 și jucată la Galați în același an, piesa este prezentată în premieră bucureșteană la 4 martie 1878 și va fi tipărită în volum în 1893.

De la premiera gălățeană din 1877, cînd a fost interpretată de trupa condusă de Fani Tardini, repetițiile desfășurîndu-se chiar sub supravegherea autorului⁸, pînă la cea bucureșteană, din martie 1878, și apoi decenii la rînd, pînă spre primul război mondial, drama *Curcanii* nu a mai părăsit repertoriul teatrelor.

Amploarea reverberației acestui gen de spectacol în cercuri largi de privitori era dată și de faptul că pe scenă apăreau, în

chip de figuranți, ostași în uniformă ceruți de la unități militare. La fiecare reprezentare a *Curcanilor* pe scena Teatrului Național din București, de pildă, directorul general al teatrelor, Ion Ghica, ruga pe comandantul garnizoanei să trimită cincizeci de doro-banți, iar în schimb oferea douăzeci de bilete gratis la galerie pentru militari în termen.

Între operele literare propuse pentru premiul „C. Năsturel-Ilerăscu” pe anul 1878 s-a aflat și drama într-un act în versuri *La Plevna!* de George Sion. Acest premiu se oferea pentru „cartea cea mai bine scrisă” apărută în anul respectiv. Piesa lui Sion, jucată încă din cursul anului 1877, a fost tipărită în 1878, de aceea a intrat în atenția Comisiunii Societății Academice, însărcinată cu cercetarea lucrărilor susceptibile de premiere, în anul 1878. Ion Ghica a citit *La Plevna!*, a fost cucerit de piesă și a scris un referat elogios, pe care, de altminteri, l-a și publicat în *Analele Societății Academice*. Rezumatul, amplu întocmit, este însoțit de acest preambul al referatului: „Dl. Sion, mișcat de vitejia soldatului român și de devotamentul femeilor noastre, a voit să facă o mică piesă de circumstanță; dar talentul cu care l-a dotat natura l-a condus a face una din cele mai frumoase flori ale literaturii noastre. Mica domnie-sale dramă intitulată *La Plevna!* conține pagini pline de simțiri înalte, de idei generoase și de descrieri adevărat poetice; drama d-sale poate rivaliza cu cele mai frumoase producțiuni de felul acesta [...] Această operă a d-lui Sion merită din toate punctele de vedere a fi premiată de On. Societatea Academică”⁹. Dar, cu toată argumentarea lui Ion Ghica și cu toată caldă și insistența lui plidoarie, drama *La Plevna!* nu a obținut premiul „Năsturel-Ilerăscu”. Drama, însă, a înregistrat succese pe scenele unde a fost jucată: la București, Iași, Galați. Autorul piesei spune cu modestie: „Succesul ei m-a mângulit a crede că am făcut ceva bun, nu pot însă afirma cu siguranță dacă aplauzele răspindite se refereau la compunere sau la interpretarea artistică a actorilor”¹⁰.

Există și un text, până acum singurul păstrat și ajuns la cunoștința noastră, care aparține teatrului popular: *Halim*. Scurta piesă — de fapt, e o simplă scenetă — are, în ciuda întinderii ei reduse (lucrul este caracteristic în teatrul folcloric), multe personaje: Osman Pașa, Halim (general turc), Peneș Curcanul, un caporal, alți șapte ostași români formînd „grupa lui Peneș” și patru soldați turci — „garda lui Osman”.

Aceasta este imaginea pe care teatrul cult și cel popular, creat de martori ai evenimen-

telor epocale din 1877—1878, au înregistrat-o și au transmis-o posterității. Realizate la un nivel artistic care nu se ridică totdeauna pînă la acela al intențiilor, al scopurilor pentru care au fost scrise, aceste mesaje dramatice înfruntă timpul mai ales ca documente ale unor momente cruciale din istoria României, ca expresii sincere, spontane, ale celor care au trăit războiul de independență, au cunoscut sacrificiile imense făcute de ostași și ofițerii români pe cîmpurile de bătăie, au participat nemijlocit la triumful idealului de unitate și independență națională, ideal înfăptuit prin voința și lupta poporului la 1877.

Războiul de neamîrnare a fost evocat și în pagini de teatru scrise mai tîrziu, pentru perpetuarea amintirii lui în conștiința generațiilor ce s-au succedat și pentru cinstirea memoriei celor care și-au așezat viața la temelia independenței țării.

Reflectarea războiului de independență în dramaturgia epocii și în aceea scrisă ulterior poartă însemnele mindriei patriotice, ale demnității naționale, sentimente majore care au animat pe toți creatorii, pe toți slujitorii scenei românești. Ecurile acestui moment de răsruce din istoria patriei noastre în conștiința oamenilor de cultură de astăzi s-au concretizat în poezii, apărute, în ultima vreme, în presa literară și în culegeri, în creația artiștilor plastici și a compozitorilor. Publicul larg, spectatorii de teatru și de film, așteaptă cu legitim interes și acele opere cinematografice, acele spectacole teatrale inspirate, care să glorifice momentul cuceririi independenței, îmbogățind cu noi pagini de artă socialistă marea carte a epopeii naționale.

¹ *Correspondență provincială*, Piatra-Neamt, 1877, octombrie 23.

² Mihai Florea, *Matei Millo*, București, 1966, p. 111.

³ C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 52.

⁴ *Pressa*, București, 1877, iunie 18.

⁵ *Timpul*, București, 1877, noiembrie 12.

⁶ Frédéric Damé, *Le rêve de Dochia*, București, 1894, p. 3.

⁷ Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, 1960, p. 19.

⁸ Ioan Massoff, *Teatrul Românesc*, București, volumul III, 1969, p. 37.

⁹ George Sion, *Dramatice*, București, 1879, p. 69—129.

¹⁰ Ibidem.

■ VICTOR
PARHON

Moment inaugural la Festivalul „Cîntarea României”

Deschiderea noii stagiuni a teatrelor populare are loc, în acest an, în condițiile deosebit de stimulative create de Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative. În climatul de efervescentă creatoare generat de în-suflețitoare documente, teatrele populare intră, practic, în stagiunea Festivalului național al educației și culturii socialiste „Cîntarea României” și — în marea lor majoritate — au înțeles să facă, din momentul inaugural al acestei stagiuni, nu doar o festivă bătaie de gong, ci și o bătaie de inimă, consonînd cu spiritualitatea întregii țări, preocupată să se definească tot mai profund și tot mai cutezător în coordonatele sale specifice, în profilul moral al omului nou, pe care-l construiește odată cu sine.

Întîlnirea publicului cu problematica realmente contemporană și de actualitate a spectacolelor se prelungește și după ultima cortină, în discuțiile și dezbaterile care au loc cu realizatorii reprezentațiilor, cu autorii dramatici și cu regizorii profesioniști, cu criticii de teatru chemați să-și aducă o contribuție mult mai activă și mai directă în dezbaterile publice a fenomenului teatral, în orientarea și direcționarea acestuia, ca și în cultivarea gustului pentru teatru al maselor de spectatori.

Să ne referim fie și numai la un singur exemplu: deschiderea stagiunii la Teatrul popular din Caracal. Se joacă *Nu sîntem înțeri* de Paul Ioachim, în regia lui Paul Stratilat. Interpretat de valorosul colectiv al Teatrului popular din Caracal, spectacolul impresionează prin acuratețea cu care a fost descifrat fiecare personaj în parte, prin naturalitatea și fluența cu care se încheagă și se îmbină liniile armonioase ale întregului. Dez-

bateră etică propusă de autorul piesei capătă valențele convingătoare ale adevărului scenic, ale autenticității din jocul unor pasionați artiști amatori, ca Mișu Slătulescu, Constantin Iepure, Constantin Avram, Mariana Stratan, secondăți de mai tinerii Tudor Emil, Florența Marinescu, Silviu Mototol.

După spectacol, în prezența autorului piesei și a regizorului, mesajul teatral al reprezentației își continuă, în forme noi, dialogul cu publicul. Se fac aprecieri la adresa spectacolului și a jocului unor interpreți, se discută motivația personajelor, condiția lor etică, se analizează repertoriul teatrului. Dialogul e viu, direct și spontan, de ambele părți se discută cu sinceritate și aprindere, de ambele părți se pun întrebări la obiect și se răspunde la ele. Spectacolul invită la reflecție, discuțiile precizează opțiuni și invită la atitudine.

Autorul, regizorul, spectatorii, analizînd conținutul de idei al spectacolului, se întînesc în discuții pe aceleași poziții etice, care se cer, însă, mereu dezbătute și clarificate, pentru a ne cunoaște mai bine unii pe alții, pentru a ne cunoaște mai bine pe noi înșine, în ceea ce ne caracterizează, în elanurile și năzuințele noastre, dar și în ezitățile și înfrîngerile noastre, la fel de omenești. Spectacolul continuă, firesc, în aceste discuții, care, la rîndul lor, își vor prelungi și ele ecoul, la fel de firesc, în viața de fiecare zi.

Amplul proces de democratizare a culturii noastre noi, socialiste, în care trebuie să-și găsească expresia o tot mai strînsă colaborare între arta profesionistă și arta de amatori, creată și receptată de masele de oameni ai muncii, devine astfel o realitate vie, dinamică, al cărei caracter modelator capătă, în perspectivă, la seara întregii țări, tulburătoare semnificație a formării omului nou și a împlinirii multilaterale a personalității sale creatoare. ■

Colaborînd cu amatorii...

**Regizori
și
actori
profesioniști
despre
amatori**

**Anchetă de
Paul Tutungiu**

Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste invită la substanțiale dezbateri, menite să ducă la cristalizarea unui îndreptar metodologic izvorit din înseși cerințele societății socialiste multilateral dezvoltate. În lumina acestui important document, ce rol revine, în vitalizarea teatrului de amatori, specialistului, profesionistului de teatru? Cu ce, cum și, mai ales, cît se implică actorul și regizorul profesionist în pasionanta disponibilitate creatoare a amatorilor? Iată numai două din întrebările care au constituit suportul inițiativei noastre: o întîlnire cu trei dintre cei mai consecvenți și mai competenți îndrumători de teatru de amatori. Așa cum vom vedea din opiniile lor, apropierea omului de teatru de artistul amator nu este numai un act de voință, ci și unul de superioară înțelegere a rostului intelectualului în societatea contemporană; precum este și un har — în care se îmbină prețuirea semenului care muncește în uzină cu îmbrățișarea prietenească a celui pe care dorești să-l îndrumi și să-l înalți pe planul artei.

■ **D. D. NELEANU**

**Cîteva
proponeri**

Anul acesta se împlinesc douăzeci și cinci de ani de cînd, ca tînăr regizor, am început să sprijin mișcarea artistică de amatori.

Nu pot să uit cum, împreună cu actorii fostului Studio al actorului de film, plecăm în satele județului Ilfov, cu spectacole într-un act sau pentru a instrui echipele de teatru. Tinerete, avînt, pasiune, perseverență sînt calități ce au caracterizat întotdeauna oamenii de teatru, în relațiile lor cu artiștii amatori. Ne-au unit în permanență idealurile politice, sociale și morale ale partidului nostru, dragostea pentru artă și răspun-

derea comună pentru ridicarea pe un plan superior a vieții spirituale a spectatorului român.

Și, într-adevăr, spectatorul, fie el orășean sau țăran, a evoluat foarte mult în acești ani. Pe măsură ce învățămîntul s-a generalizat, a devenit obligatoriu, s-a extins la opt și apoi la zece ani, pe măsură ce accesul la cultură a devenit mai lesnicios (filmul a intrat definitiv în viața satelor, televiziunea a pătruns în mai fiecare casă), numărul consumatorilor de artă a crescut, gustul lor s-a cizelat, exigențele s-au mărit.

Documentele Congresului educației politice și al culturii socialiste sporesc, astăzi, răspunderea noastră, a oamenilor de artă, în opera de construire a conștiinței comuniste, în formarea unui om complex, multilateral, capabil să edifice conștient viitorul comunist. În mod deosebit, aceste documente ne atrag atenția asupra locului important pe care îl ocupă, în politica partidului, arta amatoare, activitatea miilor, a zecilor de mii de creatori și interpreți, care, răspîndiți pe întreg cuprinsul țării, exercită o influență profundă,

moral-culturală, asupra milioaneilor de cetățeni ai patriei noastre socialiste, și ne oferă indicații concrete asupra "rolului" nostru în această privință. Căci, eficiența artistică a teatrului amator — ca să mă refer la domeniul meu delimitat — depinde și de perfecționarea mijloacelor de expresie specifice spectacolului de teatru.

Or, tocmai aici putem fi de folos, noi, profesioniștii scenei. E drept, mișcarea teatrală de amatori este un ocean, iar noi sîntem puțini. Dacă lucrăm la nimereală, pierzîndu-ne într-o muncă mărunță, nu vom putea fi utili decît ici-colo, punînd în scenă cîte o piesă, în cadrul concursurilor locale și naționale. Această înseamnă, însă, prea puțin. E cazul să ne punem întrebarea: care sînt acele mijloace prin care noi, regizori și actori, putem exercita o influență mai energică, mai amplă, asupra teatrului amator? Aș încerca să schitez cîteva.

În fiecare județ, există instituții de artă amatoare, care, în colaborare cu consiliile de cultură și educație socialistă și cu teatrele, se pot transforma în veritabile focare de difuzare a artei, determinînd o ridicare a nivelului general al spectacolului de teatru amator. Mă gîndesc, întîi, la școlile populare de artă, care ființează, astăzi, în toate județele țării. Ele organizează, în fiecare vară, cursuri de regie pentru regizorii de la state. Condiția *sine qua non* ca aceste cursuri să-și dea măsura resurselor lor este ca ele să fie conduse de cei mai buni și pasionați regizori din teatrele profesioniste, iar în județele care n-au asemenea teatre, de cadre artistice valoroase, desemnate de Consiliul Culturii și Educației Socialiste.

Apoi, cele douăzeci și cinci de teatre populare trebuie să devină, într-o măsură din ce în ce mai mare, pîrgîii cu ajutorul cărora să se obțină ridicarea calitativă a teatrului amator din județ. După părerea mea, trebuie generalizată experiența unor teatre populare, ca acelea din Vilcea, Buzău, Mediaș, Drobeta-Turnu Severin, Lugoj etc., al căror destin artistic s-a împletit strîns cu al unor regizori, care pun în scenă cîte un spectacol pe stagiune, sînt consultați în întocmirea repertoriului, lucrează cu autori dramatici locali. De asemenea, cu concursul școlilor populare de artă, al teatrelor populare, se pot organiza schimburi de experiență, cercuri metodice, studiouri ale artistului amator, unde să se dezbată probleme de creație; pe baza analizei unor spectacole de teatru într-un act, regizorii și actorii pot să dea îndrumări concrete. Pe lîngă teatrele profesioniste s-ar putea organiza seminarii lunare ale artiștilor amatori, în cadrul cărora să se discute amănunțit și competent etapele realizării spectacolului, să se comunice experiența practică a actorilor și regizorilor profesioniști.

Nu exclud din preocupările teatrelor nici participarea la repetiții a unor regizori-amatori, care să asiste la punerea în scenă a

unui spectacol, de la lectura la masă pînă la premieră.

Cred că ar fi util ca Ministerul Educației și Învățămîntului să aibă în atenția sa posibilitatea de a include în programele universităților și școlilor pedagogice unele preocupări teoretice și practice legate de teatru, întrucît dintre viitoarele cadre didactice se recrutează, în mod potențial, viitorii îndrumători și animatori ai teatrului de amatori din orașele și satele țării.

Am încercat să evidențiez cîteva modalități prin intermediul cărora teatrul profesionist, regizorii și actorii săi, și-ar putea demonstra, în mod major, capacitatea de a influența evoluția mișcării artistice de amatori din România socialistă.

■ CONSTANTIN CODRESCU

Amploare și eficiență, activităților teatrelor populare

— Să începem de la definiție...

— Ce este artistul amator? Un mare amator de teatru: amator de a-l vedea, amator de a-l înțelege și amator de a-l practica. De fapt, este vorba de o relație superioară între omul obișnuit — acest minunat om obișnuit — și teatru, în sensul că el, așa-zisul neprofesionist, conferă o deosebită semnificație omenească iubirii pentru artă și, mai ales, mă face să port artei un deosebit respect. Este foarte important să se înțeleagă faptul că dubla natură a artistului amator — aceea de a fi și public și un excelent interpret de teatru — îi deschide acestuia un orizont complet, umanizant și umanizator.

În acest context, mi se pare că noile măsuri preconizate de conducerea partidului, în spiritul tezelor Congresului educației politice și al culturii socialiste, subliniază și largesc funcția educativă a actului nostru profesional, al celor care lucrăm în teatre. Problema care se pune este ca rolul de îndrumător să nu fie asumat cu ușurătate de către profesionist; fiindcă îndrumarea este legată de cerința de a califica substanțial, de a fructifica valoarea potențială și de a da amploare

și eficiență activității teatrelor populare, căminelor culturale de la sate, cluburilor sindicatelor și, dacă se poate, tuturor colectivelor de amatori, a căror menire esențială este să contribuie la formarea omului nou în România socialistă. Să-i invităm, deci, pe colegii noștri, dornici să se angajeze la realizarea vastului și însuflețitorului program de democratizare a culturii, de propășire spirituală a poporului nostru, să depășească granițele Capitalei, să-și asume răspunderea civică și morală pentru adâncirea și răspîndirea fenomenului artistic și în județele care încă nu beneficiază de un teatru profesionist. Personal, am realizat o asemenea experiență — pe care o numesc fericită — la Mediaș. Am bucuria să constat, acum, că prezența actorului profesionist în lumea amatorilor este cerută de înseși directivele de partid, de însăși viața, adică... În 1968, unul dintre argumentele pentru care acest colectiv de artiști amatori nu a fost premiat pentru o excelentă interpretare a unei lucrări a lui Calderon de la Barca a fost că, în spectacol, exista și profesionistul Constantin Codrescu; acum, în noua etapă istorică pe care o parcurgem, această prezență a devenit o calitate. Și era normal să devină o calitate. Pentru că era un lucru necesar...

— Deci, o mai mare contribuție a actorului profesionist la activitatea teatrelor populare...

— Da, pentru că profesionistul este cel mai în măsură să asigure explicarea fenomenului teatru, să apropie teatrul de mase, în condiții științifice; pentru că profesionistul aduce nu numai un spor de exigență, și, poate, de bun-gust, dar și mijloacele necesare satisfacerii acestei exigențe. Chestiunea este valabilă și sub aspectul colaborării cu dramaturgii-amatori; aș aminti spectacolul dramaturgului neprofesionist Al. Brăescu, intitulat *Instanța amină pronunțarea*, care, la Teatrul popular din Buzău, a constituit baza unui interesant spectacol politic.

— De cînd conduceți colectivul Teatrului popular din Mediaș?

— De cînd colaborez cu Mediașul? Din 1966. Continuu. Lucrez cu amatorii de 23—24 de ani (aș aminti aici Fabrica de confecții, Uzinele „Semănătoarea”) și mă simt foarte legat de acești frumoși, inteligenți și talentați prieteni ai mei.

— Ce perspective vedeți mișcării teatrale de amatori, în lumina unei mai strînse legături cu specialiștii din teatru?

— Fenomenul obligă la o și mai mare exigență, pe măsura încrederii reciproce, desigur. Girul acordat specialistului de recențele măsuri preconizate în legătură cu expresia artistică a maselor populare este foarte mare. De fapt, acest gir este foarte mare și pentru cel care este îndrumat și pentru cel care trebuie să îndrume. Faptul obligă, repet, la o cunoaștere științifică a mijloacelor de expresie. În actuala etapă, importantă este nu atât cantitatea, cît calitatea. Nu este vorba de a-ți îndeplini o simplă normă, de a rezolva o obligație, și gata. Este necesar un anumit mod de a încerca să-ți cunoști pe amatori, de a te apropia de ei. În ce mă privește, am ajuns să ne cunoaștem și în cele bune și în cele rele. S-a creat între noi un spirit generos, de familie, în sensul nobil al cuvîntului. Aduug, deci, la pasiunea artiștilor amatori, și generozitatea și iubirea pentru cei mulți, pentru devenirea lor, a actorului profesionist.

■ CONSTANTIN DINESCU

O problemă de paslune

— Mi se pare incredibil acest număr de ani: 33! 33 de stagii ale amatorilor îndrumate de dumneavoastră... Cum este posibil?

— Este posibil. M-am ocupat de teatrul de amatori și cînd eram elev, și cînd eram student, și după ce am ajuns actor. Așa că cei 33 de ani ar putea fi chiar 45. Asta, ca să nu zicem că nu mai știm aritmetică. Am instruit formații artistice de amatori și din uzine și de la sate, formații teatrale în cadrul liceelor și în cadrul caselor de cultură sau căminelor culturale.

— Se lucrează greu cu amatorii ?
Ce este amatorul, în fața unui profesionist ?

— N-am separat niciodată arta amatoare de arta profesionistă, sub aspectul exigențelor pe care trebuie să le avem față de artă. Mie mi se pare că artistul amator răspunde și el comandamentelor majore ale societății noastre, ca și cel profesionist. Aria unde el își desfășoară activitatea este alta, bineînțeles, condițiile organizatorice și administrative sînt altele decît în teatrul profesionist. Dar, în ceea ce privește etica, disciplina, idealurile de artă, cele două categorii se suprapun perfect.

Amatorul, întîi și întîi, este unul dintre spectatorii cei mai credincioși ai teatrului profesionist. În primul consumator de artă teatrală, deci. Și, în al doilea rînd, el este și cel care prezintă (cu forțele lui, cu mijloacele lui, cu modestia lui) spectacole și ajută la culturalizarea maselor de oameni ai muncii, fie că se află în căminul cultural, fie că se află într-o uzină.

Dacă se lucrează greu sau ușor cu amatorul ? Este o problemă de... pasiune. Cu cel care are pasiune, lucrezi foarte ușor. Amatorul are răbdare, știe că teatrul nu se învață peste noapte și, din aproape în aproape, ajunge să devină un foarte bun actor. Amator, desigur ; dar să nu uităm că, din rîndurile amatorilor, mulți au ajuns buni actori profesioniști. Ca o paranteză, din colectivul de teatru de la Tehnic Club, pe care îl îndrum și astăzi, după douăzeci și ceva de ani, au ieșit mulți actori profesioniști : Dinică, Hudac, Cornelia Gheorghiu și mulți alții ; sînt șaptezeci și ceva de actori, la ora actuală, profesioniști.

— Ce este colectivul de la Tehnic Club, astăzi ?

— Un colectiv de teatru care prezintă spectacole acolo unde este solicitat, în întreprinderi și instituții, în cadrul stagiunilor permanente și în cadrul concursurilor-festival inițiate pe plan municipal și chiar pe plan național. Acest colectiv teatral este de două ori laureat pe țară, are numeroase distincții și premii obținute în cadrul concursurilor municipale și duce o activitate permanentă. Dealtfel, acesta ar fi, mi se pare mie, secretul unei bune activități în arta amatoare : o activitate permanentă, un spirit de colectiv și o răspundere colectivă. În felul acesta se formează, într-adevăr, o echipă de teatru ; cu timpul, ea poate căpăta, bineînțeles, și tradiție.

— Ce structură are colectivul de teatru de la Tehnic Club ?

— După criteriul vîrstei, actorii amatori au între 18 și 78 de ani. Profesiile lor ? Sînt

elevi, studenți, ingineri, muncitori, tehnicieni, funcționari...

— Cum se poate „pătrunde“ în colectivul teatral de la Tehnic Club ?

— E foarte ușor de răspuns : vine cine dorește și rămîne cine poate. Nu este refuzat nimeni : dealtfel, în arta amatoare, cred că așa și trebuie să fie ; în fond, este vorba de dorința omului de a se dezvolta într-o direcție spirituală anume. Apoi, rămîne de văzut în ce măsură corespunde și în ce măsură pretențiile lui au acoperire artistică. Selecția se realizează din mers. Un examen pentru teatru, o spun cu riscul de a fi contrazis de colegii mei de la Institutul de teatru, nu este, prin el însuși, edificator.

— Spune-ați că o vreme ați îndrumat o formație de teatru la un cămin cultural. Despre care anume este vorba ? Ce experiență ați dobîndit acolo ?

— Cu ani în urmă, m-am ocupat de o formație de teatru (am inițiat-o, chiar) din comuna Găleş, în Argeș, de unde sînt părinții mei. Am lucrat, bineînțeles, cu o echipă de țărani. Și îmi face plăcere, după ani de zile — sînt vreo 20 de ani de atunci — cînd mă întîlnesc cu acei interpreți — astăzi, oameni la casele lor, cu copii, cu acareturile lor, cum se spune. Mă întrebai de experiență... Oriunde am lucrat cu amatori, am cunoscut o senzație foarte plăcută și, aș putea să spun, mi-am îmbogățit cunoștințele profesionale, ca actor, dar, în special, ca instructor în mișcarea artistică de amatori. Aici este o problemă : să știți că, după părerea mea, nu este suficient să fii un actor bun, un regizor bun (mă refer la teatrul profesionist), pentru a fi și un bun instructor de amatori. Ori cât ar părea de paradoxal, pentru arta amatoare se cer anumite calități, dar și anumite... defecte. Să nu vi se pară curios. În teatrul profesionist ai la dispoziție maestrul de lumini, maestrul tîmplar, maestrul croitor, maestrul sonorizator, într-un cuvînt, numai maștri. În arta amatoare, tu însuți trebuie să fii un maestru, în stare să se descurce singur în toate problemele. Fiindcă — nu-i așa ? — într-o formație de amatori, nu poți să pretinzi să ai tot felul de specialiști, tu singur trebuie să cunoști tot și să faci totul ; trebuie să fii, deci, un om de teatru complet. Iar, mai presus de toate, trebuie să iubești foarte mult oamenii, ca să poți lucra cu ei. Să nu ne ascundem după deget ; în teatrul profesionist, poate că nu-i absolută nevoie să-l iubești pe cel cu care ești în scenă ; e deajuns să-l stimezi. În arta amatoare, este neapărat nevoie să-l și iubești. Este condiția unică a colaborării.

— Ce satisfacții v-a dat munca aceasta de peste trei decenii cu amatorii ?

— În primul rând, satisfacția unei datorii, dacă pot să spun așa, împlinite. Apoi, satisfacția că mă întâlnesc cu atîția și atîția foști membri ai vreunui colectiv instruit de mine, unii dintre ei deveniți, între timp, colegi de teatru profesionist. Toți își amintesc cu multă plăcere, dar nu numai cu plăcere, chiar cu recunoștință, de munca depusă cu ei, pe vremea cînd erau artiști amatori, de cît ajutor le-a fost, cînd au devenit profesioniști. Satisfacții ? Sigur că da : sînt în posesia a peste 70 de distincții, primite în decursul anilor, pentru spectacolele pe care le-am pus în scenă, sînt de mai multe ori laureat... Dar marea, cea mai mare satisfacție, este faptul că mulți dintre ei sînt și astăzi alături de mine, colaborez cu ei. Cum să nu fii bucuros cînd mă gîndesc, de pildă, la Nicolae Cosma, suflător sticlar ; acum un sfert de veac, cînd a intrat în colectivul condus de mine, ca la orice început, de-abia citea... Iar astăzi, în același colectiv, este responsabil cu... presa. El este cel care ne informează de toate materialele de specialitate care apar. Vedeți, saltul pe care l-a făcut acest om... Cum să nu fii bucuros, cînd știi că ai contribuit și tu la ridicarea, în fața lui și în fața semenilor, a unui om... Nu mai vorbesc de talentul lui, care este acum bine conturat. Sau, Ion Constantinescu, cu care lucrez de două decenii, neîntrerupt : a fost remarcat în toate concursurile și este considerat, cel puțin pe „piața” noastră, a amatorilor, drept unul dintre stîlpii mișcării. Sigur că ai satisfacții...

— În legătură cu adîncirea acestui proces de dezvoltare și diversificare a mișcării artistice de amatori, prin îndrumarea de către profesioniști, ce opinie aveți ?

— Ar fi multe de spus. Eu am încercat, cu ani în urmă, o participare la spectacol a actorilor profesioniști, tocmai pentru ca amatorul să simtă alături prezența lor stimulatoare. Am încercat astfel să ridic nivelul artistic al spectacolelor de amatori, și am și reușit. Am colaborat, în această direcție, cu Emanoil Petruș, cu Jana Gorea, cu Valentin Plătăreanu. După aceea, intervievați la radio ori în mărturisiri publicate, ei au declarat nu numai că s-au simțit foarte bine, dar au avut ei înșiși de învățat cîte ceva din pasiunea cu care actorul amator vine pe scenă.

— Cu alte cuvinte, socotiți de bun augur „infuzia” profesioniștilor în mișcarea de amatori ?

— Bineînțeles. Este o colaborare, dacă vreți, un ajutor pe care arta profesionistă se cuvine să-l acorde amatorilor, pentru creșterea valorii spectacolelor acestora. Desigur, nu socotesc o asemenea „infuzie” profesionistă ca o necesitate permanentă, și nu orice spectacol de amatori trebuie neapărat susținut de prezența unui profesionist ; dar sînt spectacole în care aportul profesionist mi se arată foarte potrivit. Totul este, însă, fără îndoială, să afli actori care, așa cum spuneam, au pentru arta amatoare înțelegerea trebuincioasă ; pentru că (de ce să n-o spunem ?) sînt destui actori profesioniști care nu au o părere prea bună, ca să zic așa, despre arta amatoare. Și greșesc.





VALENTIN SILVESTRU

despre

■ cei cărora le sîntem
datori statui

■ o istorie a dramaturgiei
românești

■ speciile criticii teatrale

O convorbire de Paul Tutungiu

— Este pentru mine un prilej deosebit să stau de vorbă cu unul dintre cei mai serioși oameni de teatru din actuala conjunctură culturală. Spun asta gîndindu-mă nu numai la acel om de cultură care posedă în fișierul bibliotecii personale informații complete despre mișcarea teatrală din România, și nu numai din România, din ultimii 25—30 de ani, informații înregistrate

într-o științifică și inteligent alelăută serie de fișe, ci referindu-mă și la criticul demn și acerb care este același Valentin Silvestru, și la scriitorul Valentin Silvestru, și la publicistul mereu în actualitate care este tot Valentin Silvestru. Toate aceste ipostaze ale dumneavoastră sînt impresionante, pentru că sînt, incontestabil, reale. Dați-mi voie, deci, să trec de la stima pe care mi-o impuneți... la ...prima întrebare: în urmă cu peste 30 de ani, cînd ați intrat în publicistică, erați hotărît să deveniți un istoric al dramaturgiei românești, cum și sintetizi, în fapt, sau numai un cronicar de teatru?

— În primul rînd, mult stimat coleg, mulțumindu-vă cu căldură pentru bunăvoința de a sta de vorbă cu mine, în seria dumneavoastră, atît de interesantă, de interviuri cu oameni de teatru ai mișcării actuale, aș vrea să vă rog să rectificați unele dintre calificativele pe care, cu atîta generozitate, mi le acordați, și să rămînem la ceea ce sîntem, și eu, ca și dumneavoastră — oameni dornici să slujească teatrul românesc, cu cîtă pricepere au, cu multă memorie și cu foarte multă tragere de inimă pentru misiunea ce și-au asumat-o. Ce-am vrut eu să fac, în toamna anului 1944, cînd am urcat scările ziarului „Victoria”, al lui N. D. Cocea, rugîndu-l să mă primească în redacție, ca gazetar? Nu scrisesem decît un singur articol despre teatru, un profil al lui Ibsen, pe care l-am trimis, în 1943, de la Iași, lui Miron Radu Paraschivescu, la pagina a doua, faimoasa pagină a doua, de literatură și artă, a ziarului „Ecoul”. Acolo a apărut pentru prima dată semnătura mea și acolo se cheamă că am debutat, în calitatea aceasta de om care se interesează de teatru. Dar, cînd m-am dus la „Victoria”, am dorit să fiu gazetar.

— Nu gazetar de teatru?

— Am dorit să fiu gazetar de teatru, dar... cum aș putea să vă explic eu? Un gazetar care se ocupă în primul rînd de teatru, dar care este esențialmente gazetar, un om ce își propune să formuleze idei despre toate împrejurările vieții. Considerînd, deci, gazetarul un personaj care scrutează toate orizonturile posibile și își propune să aibă idei despre toate faptele din contemporaneitate.

— Cînd ați început să vă ocupați organizat de teatru? Este vorba de o împrejurare excepțională?

— Sînt două aspecte. Unul este de ordin biografic. Am început să fiu pasionat de teatru din clipa cînd am văzut primele spectacole din viața mea, la Teatrul Național din Iași. Aveam zece ani, am fost puternic impresionat de ceea ce înseamnă teatru, de felul cum arată un teatru și, de atunci, n-am mai lipsit de la spectacolele Teatrului Național.

nal din Iași, oraș unde am învățat ultima clasă a școlii primare și am urmat liceul, făcând și figurație în piesele regizate de Aurel Ion Maican și de Ion Sava, pentru ca să-mi câștig dreptul de a avea un loc în sală. Deci, am luat contact cu una dintre cele mai mari școli de teatru din țara noastră, care a fost, în-al patrulea și al cincilea deceniu, Teatrul Național din Iași; apoi, când am venit la București, am început să mă preocup de teatru și în calitate — să spun așa — de critic profesionist.

Una dintre primele mele cronici — e greu să știu precis care a fost, într-adevăr, prima, eram gazetar și seriam mult — mi-aduc aminte, era vorba de *Clovnul* de Rogers, pe care o pusese în scenă Ion Finteșteanu, cu el însuși în rolul principal. Am început să mă interesez de persoana autorului, de biografia actorului principal și a regizorului și tot ce înseamnă puneam de-o parte.

La Universitate am învățat și o anumită tehnică a muncii științifice și, treptat, am aplicat această învățătură, eu care mă familiarizau asistenții profesorului Călinescu și profesorul Tudor Vianu, cu asistenții săi. Am început să aplic această tehnică a muncii științifice, indispensabilă pentru fiecare dintre noi, la domeniul de care mă preocupam. Am păstrat toate caietele-program ale tuturor spectacolelor la care participam, am fost eu însumi, o vreme, secretar literar al Teatrului Armatei și am redactat o revistă a Teatrului Armatei, cam doi ani, am colaborat la publicații și am reținut articolele care mi se păreau mai importante, în sfârșit, am făcut ceea ce face fiecare intelectual dornic a se arăta responsabil în legătură nu numai cu profesia, ci și cu istoria ei.

— La ediția din 1974 a *Colocviului criticilor dramaticei* de la Bacău, într-o foarte interesantă expunere, vorbești despre ciudata fluctuație a cronicarilor dramaticei, în ultimii douăzeci de ani, enumerind, pentru prima etapă de zece ani, alte nume decât cele ce semnav în a doua etapă de zece ani; constatați, cu această ocazie, că foarte puține nume se leagă definitiv de profesunea de om de teatru. Această infidelitate a criticilor față de teatru se explică, oare, prin faptul că teatrul nu este întotdeauna receptat ca o categorie distinctă în concertul artelor, demarcându-se față de literatură? Și că a face critică literară pare mai spectaculos decât a face critică de teatru?

— Noi nu am avut critici de teatru profesioniști decât într-un număr foarte mic, pe perioade relativ scurte, într-o publicație sau într-alta. Și, dacă se încearcă a se alcătui o istorie a criticii de teatru profesioniste, la noi, această istorie nu are foarte multe personalități. Faptul că unii mari scriitori români, Delavrancea, Rebreanu, Camil Petrescu, Cara-

giale, au făcut și critică dramatică nu înseamnă că noi am avut persoana aceasta, denumită critic teatral profesionist, așa cum au avut alte mișcări teatrale, cu o tradiție mai veche. Nu avem nici pentru perioada de imediat după 23 August 1944 critici de teatru abilitați exclusiv ca atare. Erau gazetari care făceau și critică, erau oameni politici care făceau și critică... Dar, de vreme ce teatrul este o artă distinctă, e firesc ca el să aibă criticii lui, așa cum literatura își are criticii ei și muzica își are criticii ei. Au fost esteticieni, teatrologi remarcabili, care au făcut și critică, de pildă, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu, Alice Voinescu și alții, dar critici cum au fost sau cum sînt astăzi în presa franceză și în presa engleză, care fac, în fiecare săptămână sau, uneori, de două ori pe săptămână, cronică teatrală despre ce-au văzut cu o seară înainte și scot, apoi, după patruzeci sau cincizeci de ani de carieră exclusivă de critic, câte douăsprezece sau cincisprezece volume, sau sînt primiți la Academie în calitate de critici, noi, asemenea personaje, nu am avut. A existat un moment în care s-au pus și la noi bazele unui învățămînt de specialitate: Facultatea de teatrologie și filmologie, care s-a întemeiat la noi în deceniul șase, unde am fost profesor și care, într-o formă oarecum schimbată și cu oarecare întrerupere, funcționează și astăzi. Este prima încercare de a forma critici profesioniști, încercare care a fost potențată de existența unei publicații teoretice, „Teatrul”, apărind din 1956, și de alte împrejurări favorabile ale vieții noastre teatrale. Apoi s-au constituit secții sau mici asociații ale criticilor. S-au constituit și s-au desfăcut. Există, în momentul de față, cred, o situație care face posibilă existența unei bresle a criticilor, deci, și a criticilor de profesie, așa cum nu a existat acum 50 de ani, cînd s-a întemeiat Asociația criticilor teatrali din România, care s-a desființat după numai un an de funcționare.

Se resimte acum o mare nevoie de critică, istorie și teorie teatrală, împreunîndu-se într-un concept pe care noi l-am numit teatrologie, adică, știință despre natură, legile și dezvoltarea teatrului, despre formele teatrului, despre relația sa cu celelalte arte, cu lumea. În această accepție, impresia mea este — dat fiind și numărul mare de persoane care semnează în momentul de față cronici teatrale — că sîntem într-un moment cînd putem vorbi despre abilitarea criticului.

Fluctuațiile despre care aminteai s-au datorat și unor împrejurări ce țineau de situația personală a oamenilor cu semnătură. Încă o dată: au intrat în critică persoane care nu au avut intenția să se formeze ca atare. Sînt cîteva exemple. La un moment dat, a făcut critică, cu succes și cu aplicație, o publicistă în domeniul politicii externe: Florica Șelmaru. Apoi, ea a fost atrasă, evident, de această preocupare primordială care era publicistica pe teme de politică internațională.

A făcut cronică teatrală, la vechea revistă „Flacăra”, care a apărut între 1949 și 1951, poetul Geo Dumitrescu. Dacă veți răsfoi revistele și ziarele românești, veți vedea la rubrica teatrală multe nume de oameni care au făcut și continuă să facă, în principal, altceva. Dintre cei care și-au propus să fie numai critici de teatru, au rămas puțini. Unul dintre cei mai statornici și mai stimați, unul dintre cei mai dotați sub raportul informației teatrale și al competenței în judecări este Florin Tornea. Și el a început ca poet. Dar a rămas, de vreo 25—28 de ani, în teatru, și poate fi cotate printre criticii foarte consecvenți.

— Din păcate, și-a cam neglijat reprezentarea editorială a acestei munci de un sfert de veac...

— E adevărat. Dar mai sînt cazuri. Nici poetul Ion Vinea nu și-a tipărit opera... Tornea n-a făcut-o, poate, dintr-o foarte mare exigență, poate, pentru că se pregătește de lucrări de sinteză mult mai importante. În orice caz, cartea despre Brecht pe care a scos-o relevă unele aspecte de mare importanță în teatrologia europeană și trebuie apreciată ca atare. Apoi, a tradus foarte mult... Dar, încă o dată: fluctuațiile sînt motivate și istoric; ele provin și din faptul că profesia de critic teatral nu a fost acreditată ca atare. În condițiile în care există o mișcare teatrală atât de bogată, atât de ramificată, în țară, și cînd conexiunile noastre cu alte mișcări teatrale din lume au devenit atât de cuprinzătoare, era firesc să se specializeze și comentatorii teatrali, așa cum s-au specializat regizorii, directorii de teatru și, în puține, dar în fericite cazuri, chiar și activiștii teatrali.

— Dacă dumneavoastră, de pildă, nu lucrați la o istorie a criticii dramatice românești, ceea ce, personal, n-aș crede — poate că, totuși, lucrați? — cu ce nume ar putea începe o istorie a acestei discipline? Ne-am duce dincolo de 1870? Pînă la 1820?

— Istoria criticii dramatice — pe care nu intenționez s-o scriu (am scris doar o fișă de dicționar despre critică, publicată în revista „Teatrul” și inaugurînd o rubrică a cărei inițiativă vă aparține), deci, o asemenea istorie cred că ar trebui să înceapă odată cu existența teatrului românesc cult. Ceea ce presupune ca primii critici din această istorie să fie Cezar Bolliac și Nicolae Filimon, Ion Eliade Rădulescu, C.A. Rosetti, Ion Voinescu, iar pentru mai tîrziu, Nicolae Apoloni (evident, capitole aparte le reprezintă Mihai Eminescu și I. L. Caragiale), oameni care au urmat îndeaproape cursul teatrului și care au fost ceea ce îmi doresc și mie să fiu și le-am dorit și elevilor mei de la Institut să fie. Și poate că unii dintre noi chiar sînt. Nu critici de cabinet, ci anima-

tori ai vieții teatrale, de pe poziția profesiei de critic. Vedeți, acești înaintași ai noștri... Le sîntem datori statui. Au scris teatru fiindcă nu era dramaturgie, cu puterile lor, așa cum le-au avut, au localizat piese, fiindcă era nevoie ca publicul să vină la teatru și să vadă tipuri cunoscute, cu nume cunoscute... Au luptat pentru înființarea Teatrului Național. Au scos, ceea ce nu s-a petrecut nicăieri în lume și nu știu dacă se va mai întîmpla ceva similar vreodată, au scos o gazetă a Teatrului Național înainte de a exista Teatrul Național... Eu apreciez acest fapt ca pe o întemeiere; ei au pus o cărămidă la temelie Teatrului Național. Și au militat prin acea gazetă, pentru ideea de teatru românesc, au născut o școală, Școala Filarmonică, pentru a pregăti cadrele Teatrului Național, care încă nu exista. Acești animatori erau și critici de teatru; erau și teoreticieni. Cîne citește astăzi ce-a scris Eliade Rădulescu, de pildă, despre teatrul românesc, nu poate să nu aibă mîndria de a observa că în istoria profesiei există și un teoretician și un critic de teatru de valoare cel puțin egală cu teoreticianul, criticul și sămănătorul literar care a fost Eliade. Nu era singurul. Istoria aceasta continuă și nu are, după părerea mea, momente de discontinuitate. Paginile ei cele mai bune au fost scrise de criticii-animatori, care, încă o dată, sînt și oameni de politică teatrală, factori de cultură teatrală, activiști în domeniul teatrului, cum avem și astăzi, cetățeni de onoare și activi în același timp ai teatrului, și, deopotrivă, istoricii săi. Pentru că și istoria teatrului, ca orice istorie, se scrie cu fiecare fapt remarcabil recenzat.

— Se pare că cronică dramatică este forma cea mai uzuală de critică teatrală. Asupra schemei teoretice și practice a cronicii dramatice există mai multe puncte de vedere. Dat fiind că interviul nostru este el însuși un fapt de istorie literară (și dramatică !), să încercăm să „recenzăm” și opinia dumneavoastră în legătură cu structura cronicii teatrale.

— Îmi este greu să afirm că ar exista o structură obligatorie sau — dacă vreți — măcar o structură ideală a unei cronici teatrale. Înainte de asta, aș vrea chiar să fac o distincție în privința faptului că în critica teatrală există, dacă nu genuri, măcar specii. Așadar, nu trebuie făcută confuzia între nota de cîteva rînduri, care marchează un fapt teatral și care tot critică poate să fie (și, adeseori, și este); recenzia sumară, la necesitățile cotidianului, făcută noaptea, imediat după spectacol, pentru cititorul avid de știrea proaspătă, de a doua zi; cronică, în care se trec în revistă realizările spectacolului, în raport cu idealul estetic al criticului și cu concepția sa despre ceea ce trebuie să fie acest ideal și care, desigur, își propune să nu scape nimic din ceea ce este important în vreunul

din compartimentele spectacolului, pentru a da, totodată, o imagine globală a acestui spectacol; studiul sau eseu, care își propune să ia temperatura, la un moment dat, a unei mișcări teatrale sau să facă portretul unui teatru sau al unei stagiuni teatrale ș.a.m.d. Și, apoi, cuprinderea teoretică, cărți cu caracter unitar sau caleidoscopic. Și așa mai departe. Nu vreau să vă țin acum un curs de teorie a criticii, dar distincțiile de mai sus sînt necesare, pentru că, uneori, formulăm pretenții foarte înalte față de critica jurnalieră (care își are rostul ei, limitat, dar precizat, în aria jurnalismului și în activitatea culturală legată de teatru): să emită idei fundamentale sau să expună teorii universale, să aducă puncte de vedere noi ș.a.m.d.

Cronica dramatică este o specie jurnalistică atunci cînd apare într-un cotidian de mare tiraj, care se adresează tuturor cititorilor, și nu numai specialiștilor. Ea are a se integra necesităților ziarului privind informarea unui foarte mare număr de spectatori. O atare cronică nu trebuie să vizeze specialiștii în teatru, nici măcar regizorul, actorii, scenograful care au concurat la realizarea spectacolului. Ne întîlnim, citeodată, cu cerința (sau ne întîlneam — dacă vreți) actorilor de a învăța ceva din cronică informativă, de ziar, „Dar eu, actorul, ce învăț din această cronică?” și se spunea. Cronica de ziar nu se adresează în primul rînd specialiștilor, pentru că astfel ar deveni imposibil de digerat de către cititorul obișnuit al ziarului. Există, însă, revista de specialitate, iar între ziar și revista de specialitate, există revista de cultură. Acest profil larg îl au astăzi România literară, într-o măsură, Contemporanul...

— Cronica de la Iași...

— ... Tomis de la Constanța, Tribuna de la Cluj-Napoca, Ateneu de la Bacău și altele. În aceste reviste de cultură, evident, cronică trebuie să aibă aspectul dual pe care i-l revendică și cititorul de revistă de cultură: să fie mai informată, mai avizată, deopotrivă, interesantă pentru spectatorul curent al teatrului și pentru actorul, regizorul, directorul teatrului, activistul cultural dornic a cuceri o opinie nouă prin intermediul cronicarului, a-și formula în felul acesta un punct de vedere cit mai aproape de adevăr și a-și constitui — dacă vreți — și o opinie a sa, competentă, de spectator sau de specialist în materie de cultură teatrală. Această cronică este situabilă, în același timp, pe coordonatele publicației și pe coordonatele, mai generale, ale culturii specializate. Ea este o manifestare de știință a teatrului, adică de teatrologie, și, totodată, o manifestare de publicistică, în cel mai bun înțeles al cuvîntului. Prin urmare: și știință, și artă, și literatură, în înțelesul foarte larg, evident. Cronica dramatică poate să arate și astfel.

— În legătură cu spațiul acordat de unele cronici dramatice spectacolului, în sine, ar mai fi de subliniat că, atunci cînd criticul face exces de zel în analiza textului ca literatură dramatică, ne dă impresia că el n-a fost la spectacolul de teatru respectiv, ci a fost la bibliotecă și a citit volumul de teatru în care se număra și piesa de pe afișul stagiunii...

— Eu nu pot face o distincție netă între text și spectacol. Dacă am scris uneori așa, am scris urmînd modelele. După opinia mea, spectacolul este unul și într-însul literatura intră ca parte — hotărîtoare, integrantă, esențială —, dar parte. Eu scriu despre teatru fiindcă sînt critic de teatru. În același timp, nu pot să nu țin seama de faptul că literatura dramatică trăiește și independent de prezența ei pe scenă și, pentru mine, reprezintă tot teatru. Prin urmare, cum îmi propun să procedez? În fața unui spectacol cu o piesă foarte bine cunoscută, evident că ceea ce mă interesează în primul rînd sînt artiștii care au realizat spectacolul, imaginea nouă și importantă pe care o înfățișează scena. Cînd am fost în situația de a scrie despre reconsiderarea Scrisorii pierdute, în 1949, și a Noptii furtunoase, reconsiderări săvîrșite de faimoasa echipă a Teatrului Național sub conducerea lui Sică Alexandrescu, evident că am vorbit foarte pe larg de viziunea nouă asupra piesei și, cit mi-a permis spațiul, m-am referit și la felul în care această viziune este susținută de actori; dar, în primul rînd, m-a interesat exegeza nouă. Cînd am scris, după 25 de ani, despre spectacolul cu O scrisoare pierdută al lui Liviu Ciulei, despre Noaptea furtunoasă reevaluată scenic, nu desăvîrșit, dar interesant, la Teatrul de Comedie, de Lucian Giurghescu, n-a mai fost necesar să povestesc despre ce este vorba în piesă sau cum trebuie să privim piesele astăzi și am vorbit, deci, în cea mai mare parte, despre metafora scenică oferită, despre semnele prin care încercau să comunice cu noi regizorul și actorii și despre ideologia nouă — și sub raport politic, și sub raport teatral —, despre doctrina estetică din acest spectacol. Nu avea nici un rost să fac o exegeză a lui Hamlet, cînd Dinu Cernescu ne propunea, foarte personal, o exegeză hamletiană. M-a preocupat în primul rînd felul cum arată spectacolul, încercînd să las o mărturie despre aspectul — dacă vreți — și plastic, nu în sensul exclusiv scenografic, despre aspectul vizual al spectacolului.

Există, însă, împrejurări cînd apare o piesă nouă, originală, realmente interesantă. Se poate întîmpla ca această piesă să figureze într-un spectacol oarecare sau într-un spectacol foarte bun. Datoria mea este să ajut, în primul rînd, la propulsarea piesei — și să observ, în primul rînd, dacă și spectacolul o face.

Use sînt pentru o schemă, resping, îndeobşte (cu autorii, cînd discutăm, avem în special dificultatea aceasta de a ne înţelege), acuza că unii critici vorbesc prea mult despre text şi, prea puţin despre spectacol. Sau scriu prea mult despre spectacol (asta am auzit amîndoi, nu o dată, la şedinţele de la Uniunea Scriitorilor) şi, prea puţin despre text, ca şi cum piesa ar trebui să-şi aibă criticii ei literari, separat. Resping această dihotomie, pentru că, într-adevăr, unele spectacole nu pot fi recenzate altminteri decît cu enumerarea a doi-trei autori, iar unele piese — sînt şi asemenea cazuri — nu merită decît o relatare vagă, foarte sumară, a preţinsului lor subiect. Nu i-aş fixa cronicii, anticipat, absolut nici un fel de parametri obligatorii.

Intervine, însă, aici o împrejurare care, într-adevăr, naşte o dificultate particulară. Spre deosebire de alte ţări, noi nu avem o critică de exegeză a literaturii dramatice. Puneţi-vă, ca şi mine, întrebarea dacă a existat, în istoria noastră din ultimii 30 de ani, vreo critică literară importantă, care să determine spectacole cu piese dintr-un capitol al literaturii noastre dramatice, de un anumit tip, de o anumită orientare. Reevaluările s-au făcut de către oameni de teatru. D'ale carnavalului este rezultatul exegezei personale a lui Lucian Pintilie, care a determinat şi modificarea unor puncte de vedere ale istoricilor literari şi, mai ales, ale profesorilor ce redactează cărţi de şcoală. E un fenomen interesant. Dar drumul ar fi trebuit să fie invers. Chiar reconsiderările Noptii furtunoase şi ale Scrisorii pierdute au fost săvîrşite de regizori şi trebuie să vă spun că la furtunoasele dezbateri care au avut loc înainte şi după spectacole, în 1949, critici literari destul de impozanţi au avut o poziţie adversă, apărînd, ca să spun aşa, ideile tradiţionale, nu formula novatoare propusă.

Nu prea avem critici ai literaturii dramatice şi este... dramatic faptul că, pînă acum, istoricii literari au acordat un loc foarte vag dramaturgiei, iar istoriile literare mai noi (am mai spus asta într-un articol), scrise de oameni foarte înzebraţi, tineri critici, nici nu au prezentat dramaturgia, ci numai poezia şi proza. Într-un mod interesant apare, în unele istorii, teatrul dintre cele două războaie mondiale. Mă refer la volumele semnate de Constantin Ciopraga şi Ovid S. Crohmălniceanu.

Critica literară românească nu a determinat pînă acum apariţia unei capodopere în arta teatrală. Evident că analiza făcută de George Călinescu lui Vlaicu Vodă este magistrală, examenul făcut pieselor lui Caragiale de Vladimir Streinu este foarte interesant, consideraţiile lui Pompiliu Constantinescu, de asemeni, dar, fie că nu au avut ocazia de a fi în relaţie directă cu lumea scenei, fie că nu au avut harul de a determina, de a genera exegeze scenice, fapt

este că nu au făcut-o. Nici un regizor, nici din trecut nici de astăzi, nu poate spune şi n-a declarat că în viziunea sa a fost esenţial înrîurit de către critica literară a operei pe care a pus-o în scenă.

— Vreţi să spuneţi că nu există o critică de direcţie pentru sau în teatru...

— Mă tem de cuvîntul acesta, „direcţie“, nici nu-l înţeleg prea bine, şi dacă m-aş angaja vreodată într-o controversă pe tărîmul criticii şi istoriei literare, cred că aş avea un punct de vedere foarte rezervat asupra a ceea ce se numeşte critică de direcţie. Nici nu cred că e posibilă, astăzi, o critică de direcţie, aşa cum a fost atunci cînd s-au ivit marile curente, de pildă, sămănătorismul. Am impresia că, în contextul literelor şi artelor de astăzi, o asemenea critică de direcţie este, practic, imposibilă şi chiar nenecesară. Mă refer, însă, la faptul că critica literară şi, dacă vreţi, şi critica teatrală nu sînt, deocamdată, cu un pas înaintea exegezelor scenice. Acestea au fost făcute, la noi, de către regizori, în două decenii strălucite, în trei decenii, de fapt, al cincilea, al şaselea şi chiar al şaptelea, şi continuă să fie făcute şi astăzi.

Noi nu am avut în teatru critici ca, de pildă, Jan Kott. Cum ştiţi, Jan Kott, cercetător interesant, nu excepţional, a scris o carte despre Shakespeare, contemporanul nostru. Această carte a determinat reacţii foarte diverse. Dar unii — printre ei şi regizori englezi — au adoptat punctele ei de vedere. Chiar şi unii din regizorii noştri au fost înrîuriţi, în shakespeareologia românească, de exegeza lui Kott. Nu avem însă, o carte care să se numească „Caragiale, contemporanul nostru“, de pildă, şi care să nu fie operă de pură cercetare literară, ci o operă capabilă să germineze un nou mod de a privi...

— Exegetic...

— Purtătorii, iniţiatorii exegezelor scenice la noi, în materie de Caragiale şi de Shakespeare, au fost regizorii, şi continuă să fie, într-o măsură ceva mai redusă, tinerii regizori din generaţia actuală. Îmi pare rău că nici eu, nici alţi colegi de-ai mei nu am găsit puterea şi posibilitatea de a oferi mişcării teatrale româneşti puncte de vedere actuale asupra literaturii dramatice naţionale. Ceea ce fac eu, de pildă, în unele din cărţile mele, sau într-o rubrică permanentă pe care o deţin la revista „Familia“ (şi care, pînă la urmă, o să dea o carte), este de a reaminti piese uitate, piese care merită să fie puse în scenă... Şi sînt sute! Uriaş e, după mine, repertoriul

romănesc, mărunță e încă cunoașterea sa de către noi. Fac, uneori, și analize ale pieselor străine care merită interes, anticipând spectacolele. Dar sînt conștient că nu am oferit încă, și nici vreun coleg al meu, o analiză care să orienteze un spectacol despre care să se poată spune: iată o idee nouă, un nou mod de a privi, o faptă teatrală inedită.

— Am înțeles, din discuția noastră, că ați revăzut de curînd opiniile lui Lovinescu despre teatrul dintre cele două războaie mondiale. În ce măsură vi se par actuale? Și în ce măsură Eugen Lovinescu vi se pare, azi, ca să mă exprim așa, un... priceput în ale teatrului?

— Nutresc o stimă considerabilă pentru munca de istoriograf dramaturgic a lui Eugen Lovinescu. El este, deocamdată, singurul care ne-a dat o schiță de istorie a literaturii dramatice de la 1900 la 1936, deci, aproximativ, pentru primele patru decenii; după lecturile personale și după spectacolele cu unele dintre piesele de care se ocupă, am ajuns la concluzia că este și cea mai competentă și mai aplicată privire a unui istoric literar român asupra dramaturgiei dintr-o anumită perioadă. Aș vrea să mă înțelegeti bine, nu fac din aceasta o judecată de ierarhie în raport, să zicem, cu marea, fundamentala istorie a lui Călinescu sau cu considerațiile despre dramaturgi și dramaturgie ale lui Nicolae Iorga sau ale altora. Numai că George Călinescu a avut o anumită perspectivă și a integrat dramaturgia în excursul său general în literatura română, uneori ocupîndu-se foarte puțin de dramaturgi. De pildă, capitolul Caragiale: veți observa că proza ocupă un spațiu mai mare sau, cel puțin, este substanțial mai larg examinată (ca și la Alecsandri) decît teatrul. Deci, Lovinescu a făcut, întîi și întîi, o muncă de istoriograf al dramaturgiei. A fost continuat, dar într-o măsură mai mică, de Pompiliu Constantinescu.

Apoi, verdictele lui Lovinescu mi se par, în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, exacte, iar unele dintre observațiile care privesc relația dintre piesele examinate, dintre personalitatea dramaturgilor și timpul lor, cit se poate de pătrunzătoare. Sînt observații asupra lui Delavrancea, Sorbul, Caton Theodorian, A. de Hertz, fiecare fiind pus, după cit mi se pare, la locul său, corect clasificat. Deși criticul se plînge, în

prefața capitolului Evoluția poeziei dramatice, că nu poate lucra cu instrumentarul științific cu care a operat în domeniul prozei și al poeziei, convingerea mea e că el a dat și un tablou științific al dramaturgiei pentru epoca examinată, deși, uneori, cite un autor sau cite o piesă nu ocupă mai mult de cîteva rînduri în pagina de carte.

— Pentru că ne apropiem de sfîrșitul convorbirii noastre și pentru că „ne-am plîns“ de inexistența criticii de direcție, v-aș ruga, pentru acest interviu numai, să încercați să numiți cîteva direcții tematice fertile pentru scriitorii de teatru, în contextul actual, desigur.

— Într-un studiu dintr-o carte de-a mea, pe care l-am intitulat *Resurecția dramei*, am încercat să analizez peisajul dramaturgic românesc actual, înțelegînd prin aceasta cam ultimii cincisprezece ani. Am vorbit despre drama de inspirație istorică — drama modernă de inspirație istorică — pe care am văzut-o reprezentată exponențial de Horia Lovinescu, Al. Voitin, Paul Anghel. Am analizat, apoi, drama de orientare socială și comedia de orientare socială, am vorbit despre încercările de a se construi o tragedie filozofică, ontologică (al cărei reprezentant este, fără îndoială, Marin Sorescu), despre drama politică (pe care a ridicat-o la un nivel remarcabil producția dramaturgică a lui Titus Popovici) și despre drama cazului de conștiință, drama de orientare etică și civică foarte pronunțată (ai cărei reprezentanți mai de seamă mi se par Dumitru Radu Popescu, Ion Băieșu, Paul Everac, firește, și alții). N-aș vrea să vă repet acum considerațiile pe care le-am făcut acolo, precum și în alte studii și în alte cărți, și pe care le fac tot timpul. Acestea ar fi cîteva direcții — comedia fiind, actualmente, inexplicabil pentru mine, în reflux, chiar și în creația celui mai important comedigraf pe care l-am avut după 23 August 1944, Aurel Baranga, sau a lui Teodor Mazilu, unul dintre cei mai interesați scriitori de teatru din generațiile mai noi.

Iată, deci, cîteva direcții tematice și stilistice — știu eu cum ați vrea să le spuneți? — care ar putea fi considerate, provizoriu, ca linii de forță, într-o examinare a peisajului dramaturgic. Nu este exclus, însă, ca în curînd să asistăm la apariția unor opere care să adauge elemente noi, configurînd, de pildă, un teatru documentar românesc, de orientare politică decisă.

Dumnealui

sau

Dulci și foșnitoare

Mie, unuia, dintre toate spectacolele lumii, cel mai mult îmi place spectacolul teatral. Însă mai ciufut, nu mă interesează premierele, așa că mi-am creat avantajul de a vedea fiecă nou spectacol cam la a doua-a treia reprezentație. Ce-mi place mie cel mai tare e când se sting luminile în sală și când pe cortină încep să joace pinzle de aur ale reflectoarelor.

Și când sala tace în cor, și așteaptă. Mă simt solidar cu toți cei cu care (și pentru care) am venit la spectacol. Mi-s dragi absolut toți cei pe care-i întâlnesc în seara mea de teatru: sint curați, eleganți, sint nerăbdători, sint curioși, sint sfioși. S-a petrecut o mică minune cu ci: au aerul copilăresc și blind, n-ai zice că, vrcodată, vre-unul din ei s-a răstiat la ne-vastă sau a bombănit în tramvai, fiecare așteaptă la rind la intrare, la rind la garderobă, la rind la program de sală, la rind la oranjadă, după dumneavoastră, scuzați, vă rog, nu face nimic, e vina mea.

De fiecare dată, însă, printre ei îl regăsesc pe dumnealui.

Dumnealui e nelipsit. Dumnealui, probabil, nu-i place teatrul în mod deosebit, adică nu că nu i-ar plăcea, n-ar recunoaște în rup-tul capului așa ceva, chiar mărturisește că fără teatru viața lui ar fi un chin, dumnealui nu concepe existența fără teatru, spectacolul intră în metabolismul dumnealui, mie, zice, dă-mi aia, aia și

teatru, și nu-ți mai vreau nimic. Să veдеți:

Când vine seara, dumnealui cu dumneaei de braț, amîndoi dichisiți și parfumați (el: Pour un homme, ea: Madame Rochas) strălucesc intrarea. Au dat tircoale clădiri în cercuri din ce în ce mai strînse, ca vinătorul, prăzii, pînă la și douăzeci. Pătrund în hol nișel țepeni, dumnealui depune la garderobă pardesiurile purtate pe braț, pe urmă revine, o examinează sever pe dumneaei, îi șoptește ceva și dumneaei dispare după o perdea. Cînd dumneaei revine — cu aerul acela sfîlnic de studentă restanțieră —, dumnealui o re-examinează și decide: acum e mai bine. Fiîndcă nu sint fotografii noi în hol și nici expoziție nu e, trec pe la bufet. Dumneaei analizează îndelung exponatele, îl împunge cu degetul și dumnealui obține (peste rînd) două pepsi. Sorb rar, timp în care privirile lor încarcate de dorinți dezbracă de învelișul colorat și foșnitor niște min-dre caramelle. Vorbele sint de prisos, cînd dumnealui recuperează garanția, mai întirzie cîteva clipe și revine glorios: o Kandia de zece, caramelle bulgărești, dropsuri trase cu alune și vișinată, o duzină de pitic, două Eugonii și patru Dănuți, jeleuri cu fructe, stoc supranormativ. Dumnealui decide că e momentul, locurile sint cam la mijloc, permutați? Mersi, unsprezece și doisprezece, bine că n-avem treisprezece, ha-ha. Vezi bine, dragă? sigur, dar tu? Și Dumnealui îngălbenește brusc. A ui-

tat programul, permiteți? mersi, s-a făcut, poftim, dragă. Timplă lingă timplă, îl răsfoiesc: uite-o, zice dumnealui, ți-am spus eu că joacă și ea... și vorbele dumnealui se pierd într-un murmur: peste patruzeci, sigur, nu, a lăsat-o neamțu'...

Gongul a sunat a treia oară. Peste liniștea sălii se înalță vaietul celofanului sfișiat. Dumneaei sacrifică prima pungă cu dropsuri. Servești? Dumnealui servește. Primele replici se încru-cișează cu ronț-ronț.

Tabloul doi începe cu Kandia și se termină cu Eugeniile. Țipă țipă, se vaietă celofanul, s-au dus și jeleurile cu fructe, servești? mersi, am servit, dă-mi batista ta, s-a dus prima parte. Pauză. Uite-i pe aia de la H4, unde, dragă? în lojă, ne-au văzut. Dumnealui zîm-bește larg, arată spre scenă, și brațul cu programul desenează spirale. Or fi cu mașina? șoptește ea... Partea a doua. Vrei o Eugenie? Dumnealui scutură energie din cap: vrea dropsuri trase cu vișinată. Ronț-ronț...

În scenă a intrat ea. Uite-o, zice dumnealui, s-a cam îngărășat, zice dumneaei, cu cine ziceai că e acum?

Un drops alege libertatea: scăpat din închisoarea de celofan, cade, sare de trei ori și aleargă pe podeaua înclinată, zrrrrr...

Spectacolul s-a terminat. Dumnealui abandonează discret sub fotoliu ghemul de țiplă colorată și agită brațele către lojă: ne vedem la ieșire!

Dumneaei privește melancolic spre scenă.

Ultimele aplauze s-au stins, cortina a căzut definitiv, dumnealui respiră adînc și satisfăcut. Dumneaei se pisicește: mă mai aduci? Cînd? Cînd vrei tu, dragă.

Ți-a plăcut?

Au fost bune!

teatrală

Ciudat nu este faptul că fiecare dintre factorii sintezei teatrale se recomandă drept *primordial*, ci felul în care o face. Adică: autorul socotește că fără textul său spectacolul nu este posibil (la posibilitatea unui alt text, al altcuiva, nu se gîndește, în acel moment de înfierbîntare). Actorul, că fără prezența sa pe scenă textul e bun (dacă e bun ? !) doar pentru lectură (la posibilitatea unui alt actor, în locul său, nu se gîndește !). Regizorul consideră că înțîlnirea dintre un text și o echipă de interpreți nu poate conduce, de la sine, adică fără aportul unui element coordonator, apt să articuleze ideile artistice și să le dea expresie, la o reprezentare (la posibilitatea unui alt regizor, în locul său, nu se gîndește !). Așadar, problema de principiu a *sintezii teatrale* este mereu confundată, în practica teatrului și în discuțiile aferente (căci despre sport și teatru se discută mai mult decît despre orice altceva !), cu problema orgoliilor, și redusă la acestea. Teatrul, ca artă cu o istorie și care se întrebă asupra istoriei sale (nu fără justificate îngrijorări), apare, astfel, în ipostaza sa cea mai vremelnică, spectacolul — și, în loc ca întrebarea să privească esența lui (și a oricărui act de interpretare, în fond), ea se limitează la o ipostază și devine, la limită, o chestiune de psihologie. La capătul acestui fals traseu se află modelul teatrului ca act cabotin, și chiar ca paranoia. Nu întîmplător, ipoteza a fost formulată în acești termeni, severi, desigur, dar, din destule motive, justificate.

Dacă vrem, într-adevăr, să aflăm un răspuns consistent la mult prea disputata chestiune a primordialității (mai totdeauna, chestiunile dificile au fost clasate, în lipsă de răspuns, drept false probleme, deci, a nu se confunda cu întrebarea : Cine a fost înainte, oul sau găina ? !), atunci trebuie să considerăm teatrul sub semnul timpului și să judecăm (sau să ne reamintim) ce cauze stau la originea lui, în ce măsură le putem restabili, cum au evoluat ele, în timp. Marile ipoteze asupra istoriei teatrului (parțial, doar, iden-

tice cu ipotezele privind originea și istoria artei, în general) răspund, în felul lor, la chestiunea de relativ recentă formulare a primordialității (teatrul din vremea tragediei clasice grecești nu cunoștea o asemenea obsesie). Dacă teatrul ar reflecta natura *sui generis* a lui *homo ludens*, atunci teatrul ar fi doar expresia nevoii de joc a actorului, joc liber și fără scop, firește. Dacă, dimpotrivă, el ar reflecta memoria și nevoia de ceremonial, atunci el ar fi operă de regizor, constrîns de o structură dată, dar liber, în limitele ei.

Nu reluăm toate ipotezele avansate asupra originii și naturii artei, deși, de pildă, modelul oferit de psihanaliză, și deseori discutat, ar merita el însuși o dezbateră. Se știe, însă, că explicațiile de natură particulară (ca și cele evocate) ce s-au acumulat în timp sînt expresia unei cunoașteri — de perspectivă dată, oricît de mărginită ar fi ea ! — care nu poate fi ignorată. Evident, sinteza pe care o reprezintă ideea artei ca formă a conștiinței sociale implică modelele anterioare și, fără a se reduce la nici unul dintre acestea, le conferă viabilitate, în interiorul unei explicații principale noi.

Revenind, acum, de la principii la concretul artei, firește că ne putem întreba în ce măsură dramaturgul este factorul decisiv al închegării unei forme date a conștiinței sociale, sau în ce măsură actorul ori regizorul împlinesc această calitate. Stă sub semnul evidenței că, în acest caz, nu mai rămîne loc pentru orgolii, indiferent ale cui ar fi acestea. Conștiința socială nu este o entitate în sine (și pentru sine). Ea dobîndește materia și forma vie a ființei sociale, trăiește prin ea, se realizează pentru ea.

De aceea, de pildă, niciodată un text mediocru nu va putea să-și impună primordialitatea asupra actului teatral. Și, la fel, nici un regizor mediocru și nici o echipă mediocră de actori nu o vor putea face, decît cu riscul, *socialmente inadmisibil*, al producerii de spectacole mediocre.

Am analizat, recent, cazul unui scenograf (excelent !) atras de regia de teatru. În fapt,

dacă scenografia este, cum o definea cel ce a fost Tony Gheorghiu, „regia locului de joc”, atunci trecerea unui scenograf la regie trebuie considerată ca un proces, în mare măsură, firesc (cum se întâmplă și în cazul unor actori atrași de regie). Lucrînd, inițial, pe un text oarecare (în ordinea valorii literare), el și-a impus, și încă strălucit, primordialitatea. Ca urmare, a fost „în măsură, în limite date, să salveze textul de la compromiterea prin reprezentare” (destinul, în timp, al unui asemenea text stă dincolo de anticipările pe care le-am putea face). A urinat, însă, înscenarea unei piese a marelui repertoriu. Și, cum spunea Brecht: „Îl poți schimba pe Shakespeare, dacă poți!” Ceea ce este deja o altă chestiune. El a putut, a știut cum (lăsînd dovezi binecunoscute astăzi). Nu orgoliul unuia sau altuia poate determina răspunsul, ci situația de fapt: textul, ca realitate densă, cu o structură de cristal dur, strălucitor, pe de o parte, și, pe de altă, programul regizoral — încercarea de a re-forma (și nu fără cultură, cum se întâmplă atît de frecvent) materia dramatică.

A schimba (pe Shakespeare, în cazul evocat prin numele lui Brecht) și a avea puterea (reală, creatoare) de a o face — iată subiectul. Din problemă teoretică, chestiunea primordialității s-a transformat în realitatea concretă a realizării, de fapt, a spectacolului. Un text slab nu numai că nu este primordial — și a stabili fidelitatea față de litera lui înseamnă a înstaura o unitate de măsură înșelătoare —, dar ignoră problema teatrului ca sinteză. Acest text slab (autorul va întreba: dar de unde știm că este slab?!) descompune, prin condiția sa de neîmplinire (a ideii, a formei, a stilului etc.), actual teatral, îl face profund vulnerabil, îi anulează rațiunea estetică și socială de a fi.

Un regizor diletant și un text diletant sînt realități ce acceptă, prin condiția lor extrartinistică (sau foarte scăzut artistică), competiția. Între Shakespeare și oricare autentic regizor relația nu este de competiție, ci de cunoaștere. Adică, avem, pe de o parte, un obiect inepuizabil (în toate planurile existenței sale, deci, în polifuncționalitatea sa potențială) și, pe de altă, un subiect abordîndu-i inepuizabilitatea. Acest subiect nu este reducibil la regizor, care îndeplinește, însă, rolul de factor ideologic (cu sensul original al termenului, adică, acela de logică a ideilor) al spectacolului. Afirmarea sa contemporană — în fond, regia, deși, ca funcție, începe odată cu teatrul, este, ca instituție (organ), o eucerie tîrzie a acestuia — corespunde unui dublu proces: de adîncire a diviziunii muncii și în domeniul activității spirituale, ca și de afirmare a caracterului din ce în ce mai integrat (*socialmente integrat*) al teatrului. Față în față stau doar obiectul și subiectul interpretării, iar teatrul este unitatea lor contradictorie. Scriîndu-i lui Lassale (1859), Marx așeza în oglindă tema „teatrului ca istorie” și, citea, drept revers, tema „istoriei ca teatru”. Să nu ne oprim la convertirea istorică a marilor evenimente tragice în ipostaza comicalului (vezi exemplul lui Napoleon), ci să considerăm și reversul, adică dezvoltarea și nucleul dialectic, ca sursă a mișcării. Este limpede, încă o dată, că teatrul ca sinteză își află sursa mișcării proprii — forma sa de existență — în raportul dintre obiectul interpretării și subiectul ce își asumă răspunderea acesteia. Istoria, cum sugera Marx, ontologizează valori estetice. Teatrul interpretează estetic realitatea ontologică. Contradicția dialectică nu se realizează între contrarii ierarhizate, ci reprezintă unitatea lor indestructibilă.

NOTE

Serile Muzeului „C.I. și C.C. Nottara”

Pasiunea cu care, de ani de zile, venerabila doamnă Ana Nottara întreține în jurul muzeului ce-l conduce interesul constant al iubitorilor de artă a fost omagiată ori de cîte ori ne-am strîns printre scumpele relicve, spre a cînti memoria înaintașilor. O atmosferă pregătită febril, cu acea unică iubire a bătrînilor, transformă „serile Muzeului „Nottara” în lecții de înaltă moralitate. Tineri și

vîrstnici, chemați aici de interesul cald purtat valorilor noastre scenice, au statornicit, așadar, o tradiție muzeală. Gongul evocărilor a sunat, în această toamnă, cu solemnitatea știută, pentru a chema în amintire numele lui Ion Manolescu. Foști parteneri și elevi au fixat imaginea unui Ion Manolescu uman și profund, camarad excepțional și artist de subtilă vibrație. Nicolae Gărdescu și l-a amintit în Moartea civilă și Gringoire, roluri din alte epoci, încărcate de o tensiune actoricească irepetabilă. Dinu Ianculescu i-a închinat maestrului său două sonete, iar Mar-

gareta Papagoga a împărtășit, emoționată, secvențe de viață trăite alături de Manolescu.

S-au ascultat cu interes inedite documente din colecțiile Muzeului „Nottara”: corespondență între cei doi mari actori. Banda magnetică ne-a transmis cu fidelitate inflexiunile romanticei voci în piese ce i-au statornicit capitele de istorie teatrală: Fintina Blanduziei, Vlaicu-Vodă, Nora. Stană de piatră.

Muzeul din Bd. Dacia ar trebui mai mult încurajat în opera sa culturală și patriotică.

I. N.

■ ION
COCORA

Imagine și semnificație

Tinerii regizori și-au pus semnătura și în stagiunea 1975—1976 pe spectacole care prezintă momente de artă autentică. Ei au dovedit din nou că sînt adepții actului teatral de concepție, că se orientează spre un limbaj scenic modern, inventiv, că la baza spectacolului de valoare stau întotdeauna interpretări și reinterprețări cu reale premise creatoare. Trei dintre spectacolele pe care le am în vedere — *Macbeth* (în regia lui Aureliu Manea), *Slugă la doi stăpîni* (în regia lui Iulian Vișa) și *Martin Luther și Thomas Münzer* (în regia lui Mircea Marin) — depășesc categoric simpla relatare a fabulei, dezvăluie cu tensiune semnificațiile textului, utilizează mijloace de o surprinzătoare diversitate, subordonate unei anume viziuni și unui anume cod de comunicare. Fără să afecteze esența realistă a acțiunii dramatice, imaginea teatrală în spectacolele amintite e mult amplificată, dilată, de obicei, situațiile dramatice-cheie, le îmbogățește prin analogii, determinînd o sumă de raporturi și relații complexe, deschizînd o perspectivă contemporană, filosofică și politică, asupra conținutului pieselor în cauză.



Vizualitatea imaginii este una din trăsăturile definitorii ale spectacolului lui Aureliu Manea. Rafinat stilizată, sinteză între plastic (vizualitate) și poetic (mod propriu poeziei de a semnifica), imaginea, în *Macbeth*, ocupă un loc prioritar și ca originalitate și ca profunzime. În compoziția ei intră o suită de metafore, inovația regizorală operînd cu aceeași lipsă de îngrădire pînă la nivelul cuvîntului. Fiind în acord cu Max Reinhardt atunci cînd afirmă că Shakespeare „vorbele de care se folosea, zugrăvea peisaje și construia esafodaje arhitectonice”. Manea nu aderă, se pare, la opinia lui Sartre, care, observînd că limbajul lui Shakespeare „dă întotdeauna informații asupra lumii exteri-

oare”, susținea că „din moment ce e spus, e reprezentat”. Pentru tînărul regizor, adică, actul teatral, privit ca esență, este în primul rînd reprezentare. Imaginea în *Macbeth*, deși se realizează prin mijloace plastice, beneficiind de un aport scenografic substanțial, nu ilustrează, ci exprimă. Antologica scenă din final, de efect vizual șocant, nu e o rezolvare regizoral-scenografică, în sine, ci o metaforă de un puternic dramatism subtextual. Coșmarul moral al personajelor shakespeareene e ridicat la o treaptă cosmică, criza acestora declanșează un cataclism nuclear. O experiență bazată pe crimă, nu privește doar pe acela care o practică, doar grupul care se implică în ea, ci destinul umanității, în general. Imaginea propusă de Manea, prin elementele ei plastice și poetice, devenite, în spectacol, componente ale unei structuri rigurose, elaborate, obligă pe receptor la o profundă meditație asupra ideii de responsabilitate în relația individ-istorie.



Supralicitînd cu o fantezie debordantă, detașat și ironic, fără supunere la text, convenționalul, dacă nu cumva și artificialul, Iulian Vișa a creat, în *Slugă la doi stăpîni*, o realitate întru totul proprie spectacolului. Scena servirii mesei de către Truffaldino numai la o privire superficială poate să pară o „năzdrăvănie” regizorală menită să provoace hazul. În fapt, ea își găsește o deplină acoperire în însăși psihologia lui Truffaldino, nefiind străină de termenii în care sînt închipuite nunțile în basme. Dilatînd, cu alte cuvinte, o situație, în text, aparent, oarecare, ea apoi să o recomună într-o imagine halucinantă, la dimensiunile unui vis al eroului infometat, regizorul satirizează violent, cu un cinism amar, inegalitatea socială. În visul ospătului pantagruelic al lui Truffaldino, simțit de Vișa ca un reflex psihologic al situației în care se află personajul, imaginea see-

nică transfigurează, cu mijloace de pură teatralitate, îndeosebi prin pantomimă și printr-un ritm îndrăcit, starea de spirit a unei întregi categorii sociale.



Dacă, la Manea și la Vișa, imaginea e consecința impunerii — cum ar spune Artaud — expresiei în spațiu, cu o forță de a semnifica împinsă mai departe de „cuvântul dialogat”, hotărîtor pentru spectacol fiind „limbajul vizual al obiectelor, mișcărilor, gesturilor, atitudinilor”, în măsură „să prelungească sensul, aspectul, unitatea, pînă la simboluri, făcînd din aceste simboluri un fel de alfabet”, la Mircea Marin, în *Martin Luther și Thomas Münzer*, configurația imaginii e decisiv determinată de interpretarea eseistică a situațiilor, de semnificația pe care regizorul o conferă unor relații de grup. O pondere ridicată deține, astfel, în spectacol, accepțiunea care se dă grupului de clerici, în special Papei Leon al X-lea. Travestiul accentuează, aici, caracterul demascator al spectacolului, substratul lui de pamflet politic, atrage atenția asupra conținutului pe care-l dobîndește imaginea cînd se revendică dintr-o mutație în interiorul relațiilor. Desigur, e vorba de o

mutație care a fost posibilă doar printr-o situare a unui fenomen în contextul datelor devenirii lui istorice, în perspectiva unei cit mai cuprinzătoare documentări asupra lui.



În trei spectacole, structural deosebite ca formă și atitudine, imaginea apare, așadar, ca singură modalitate creatoare, cu statut de independență, asigurat de o asimilare în profunzime, pînă la anularea acestora, a mijloacelor de împrumut sau subordonate (scenografice, la Manea, de pantomimă, la Vișa, și de informare și interpretare eseistică, la Mircea Marin), de o regîndire și redimensionare a acțiunii și a situațiilor dramatice. Modul concret în care cei trei tineri regizori comunică teatral, printr-un limbaj distinct, cu o dialectică interioară, în ordinea motivației, care nu e alta decît a textului, se soldează, în planul teatralității, cu o eficiență maximă. Atitudinea lui Manea, Vișa și Marin față de o situație dată, dar și mijloacele prin care aceasta e transpusă în scenă, au nu numai o legătură organică, reciproc condiționată, cu fondul textului, ci fuzionează cu el, constituindu-se într-o metaforă revelatoare pentru tema fiecărui spectacol în parte.

ANTRACT

IOSIF NAGHIU

Despre autori și piese

Să scrii și să ștergi, iată unul din lucrurile pe care nu trebuie să le uiți. Să ai puterea de a renunța la pagini întregi, dar nu înainte de a aștepta să fii sfătuit cu insistență și de prietenii tăi, ca să faci un lucru care tu știai de mult că trebuie făcut. Desigur, orice replică ștearsă îți lasă un fel de regret, dar ce satisfacție, în schimb, pe prietenii tăi dezinteresați, care la premieră pot avea sentimentul că au participat la desăvîrșirea unei piese.



I se păru atunci că vede personajul în carne și oase.

Dar nu era personajul, ci numai himera dintotdeauna a dramaturgului, năzărită prin ceața fumului de țigară și nedormire. Și el își dădu seama că va lucra deocamdată degeaba pe paginile inabil începute, și le ridică în palmă pentru a le cîntări încă o dată, înainte de a le arunca, temporar, în sertar. Apoi se duse să facă încă o cafea și să aprindă încă o țigară și să privească fumul țigării urcînd spre tavan... Știa că este de-abia la primele țigări și că va mai fuma multe sute, poate chiar mii de țigări, pînă cînd himera, binecuvîntată himeră, va prinde con-

tur, va deveni realitate, pînă cînd totul va fi limpede, simplu, ca subiectul unei piese pe care o povestește cineva, cuiva, într-o stație de tramvai. Aprinse a doua țigară...



„Ce mai scrii?”, este întrebare, cu o frecvență îngrijorătoare, orice dramaturg, atunci cînd — munca lui nemăfîind un secret pentru nimeni — ar trebui întrebat: „ce mai ștergi?”



„Eu nu scriu, adaug” — replică maestrul, cu o vervă demnă de piese mai bune.



S-a ris atît de mult la piesa lui X încît la pauză, în foaier, era o tăcere de moarte.

Lumea într-o replică

ȘTEFAN IUREȘ

„Cu-aceeași cinste-ntîmpini obrazul viu, și-o mască?“

(Molière: „Tartuffe“)

Orice operă literară fiind mai mult sau mai puțin eliptică, orice receptor al operei are latitudinea să unească, printr-o linie personală, contururile „punctate“; după cum, liniile trasate ferm în operă el este liber să le prelungească oricît, dincolo de cadrul propus. Actul participării estetice se înscrie, astfel, ca test benevol pentru acuitatea percepției, exercițiu al imaginației, balans individual între probabil și posibil, elaborare de variante într-un joc combinatoriu etc.

De unde vine monsieur Tartuffe? Cine a fost monsieur Tartuffe și cu ce s-a îndeletnicit monsieur Tartuffe, înaintea primei bătăi de gong? Se știe că Molière ambiționase să-l aducă direct de la amvon: era vorba, inițial, de un prelat, o (prea înaltă) față bisericască. Personajul, așa cum apărea la acea unică reprezentare — Versailles, 1664 — purta sutană și își savura, în final, izbînda, izgonirea lui Orgon din propria-i casă nefiind revocată. Dar versiunea aceea, atacată cu teribilă violență de Conjurația bigoților, a dispărut. În versiunea jucată și publicată în 1669, Orgon și-a adus în casă „un calic“; raporturile dintre filantrop și protejat sînt clar evidențiate pînă și în rimă, cînd cel dinții aruncă în obrazul celui de-al doilea cuvintele:

„Mais t'es-tu souvenu que ma main charitable,
Ingrat, t'a retiré d'un état misérable?“

În schimb, pre-istoria personajului rămîne, voit, obscură. Propășirea domnului Tartuffe fusese barată de un mic cataclism? Și, dacă da, care anume? Ipotezele se înalță în jeturi subțiri, propulsate din contextul epocii ca din bazinul lor comun, se încruciează, compunînd un fel de dantelă, apoi read, pe rînd, clipocind. Va fi fost Tartuffe, pînă cînd nu i-a mai priit, mîna stîngă a lui Nicolas Fouquet, suprintendentul finanțelor, pentru care a strîns o avere nemaipomenită, adevărată sfidare la adresa tînărului și încă nefalnicului rege? Ori va fi slujit Tartuffe ca element de legătură pentru itele trase de exilații Stuart, Charles și James, opoșiți la curtea

vărului Bourbon, în așteptarea zilei cînd o Anglie ostenită de puritanism avea să-i recheme peste Canalul Minecii? Ori va fi fost un agent secret al Vaticanului, antrenat, ca atare, în combinațiile pontifului Alexandru al VII-lea, pentru menținerea de mult contestatului drept papal de amestec în treburile regatului Franței? Ori, poate... Nu, dovezi nu există, speculațiile n-au suport. Sigur e că ofițerul-mesager al coroanei, venit să descurce finalul comediei (prost, după părerea lui Stanislavski), declară că trecutul lui Tartuffe ar umple tomuri întregi de istorii întunecate. Ce fel de istorii? Poate, un rol în Frondă? Nu obținem nici un detaliu. Trecutul protagonistului stă în umbra formulei de condamnare, pe cît de aspră, pe atît de lăconică. Sub numele cucernicului Tartuffe se ascunde de rigorile legii un ins vestit pentru perfidie, șarlatanie („un fourbe renommé“). Schimbîndu-și identitatea, dar — normal! — păstrîndu-și năravurile, impostorul n-a făcut decît să continue, sub acoperișul casei lui Orgon, activitatea malefică desfășurată anterior în detrimentul statului. Noroc că o înaltă vîgilență regală curmă această primejdioasă carieră, cel de-al 14-lea Ludovic fiind adevăratul *Deus ex machina* al secolului său literar.

Ne interesează, însă, în piesă, ca și în afara piesei, cei ce au descoperit impostura mai bine decît regele, în ori ce caz, încă înaintea regelui. Departe de a deține poziția supremă în regat, acești „pozitivi“ nu posedă decît noblețea bunului-sîmț. Sînt niște tineri nerăbdători să iubească; este o subreție descurcăreță, cu verb sfichiuitor, cu voluptatea risului, autentică străbunică a lui Figaro; mai este un cumnat al stăpînului casei, rudă des auzită, dar rar ascultată. Forțele lor se unesc. Așadar, setea de viață (Damis, Mariane, Valère), nevoia de naturalețe (Dorine), credința tolerantă (Cléante) intră în coaliție pentru a dezlipi masca solid încheiată pe fața intrusului. Primejdia mortală a tartuffismului le-a ascuțit privirea. Fanatismul în acțiune i-a obligat, ca o condiție a supraviețuirii, la luciditate. Vădita orbire intelectuală a lui Orgon nu-i

amuză, ci îi sperie. Se silește, deci, să vadă ei și pentru dînsul. Ce se ascunde sub aparențele regizate? Atenție la incongruențe! Cléante a băgat de seamă că bigotul protejat își potrivește orarul rugăciunilor exclusiv după programul vizitelor protectorului la strana bisericii. Cléante semnaleză; lui Orgon, faptul i se pare irrelevant. Dorine a surprins strașnica lăcomie a piosului admirat pentru pretinsa-i asceză; singur, schivnicul înfulecă la potîrnichi ca un gănauf de rînd. Dorine semnaleză. „Ei, bietul om“, replică Orgon. Tinărul Damis a fost martor la o alunecare lumească mai gravă, sfidată a unei dintre cele zece porunci: falsul cucernic rîvnește la nevasta altuia, iar acest altul e însuși binefăcătorul său. Și tinărul Damis semnaleză. Dar, încă o dată, binefăcătorul Orgon preferă să dea crezare acuzatului („ah, frate drag !... „o, față sfîntă !“), nu acuzatorului („taci, blestematele !“... „taci, secătură !“) etc.

Pocherist fără s-o știe, Tartuffe joacă tare. Ipcrizia sa frizează geniul, atunci cînd, în fața lui Orgon, acceptă pentru sine termenul de ipocrit din rechizitoriul întocmit de Damis; își permite doar niște ghilimele atît de fine, încît Orgon, amețit, să ia drept smerenie creștină ceea ce nu-i, de fapt, decît recunoaștere cinică. Zice Tartuffe : „Ah, lasă-l să vorbească; nu-l certî pe drept, îți spun : / Mai bine-ai face, cîte ți-a spus, să ieși drept bun. / De ce mi-ai ține partea, chiar faptelor în ciudă ? / La urmă, știi ce poate un îns ca mine, o iudă ? *) / Să mi te-ncrezi tu, frate, pe chip și pe veșmint / Și-n pripă să mă judeci mai bun decît nu sînt ? / Nu, nu ; te-nșeli asupra-mi, îți faci păreri deșarte. / Așa virtuți departe de mine, vai, departe ! / Mă ține toată lumea om bun la Dumnezeu. / Dar, drept vorbind, nimica nu e de capul meu.“ Mintosul Tartuffe l-a studiat temeinic pe credulul Orgon. La masa vorbelor mari, cacialmaua este enormă. Copleșit, păcălîtit își dezmoștenește fiul și își incredințează avutul în mîinile fățarnicului. Ceasul adevărului bate mai tîrziu. Orgon ia cunoștință de adevăr stînd, incomod, sub masă. Morala : numai proba, numai verificarea, numai controlul pot ruina credutul moral de care se bucură samsarul divinității.

După ce cortina cade, după ce veacul al 17-lea se consumă, lăsînd loc următoarelor, mai puțin impregnate de spirit religios, unde să fie Tartuffe ? Putem presupune că, asistînd matusalemic la defilarea generațiilor, monsieur T. are grijă să evolueze... vestimentar. În pas cu moda, la timpul potrivit, un tricorn va veni să înlocuiască pălăria cu boruri largi și penaj bogat : mai tîrziu, tricornul va fi schimbat de tîlindru : căruia i se va substitui, apoi, melonul ; căruia, odată, îi va fi preferată canotiera ; căreia... Dar ce contează ? ! Mereu descoperit în semn de solemnă cinstire a ceva sfînt, creștetul lui monsieur T. va tot ascunde un cuget unde are loc îngînarea batjocoritoare a celor sfînte. Rămînînd, în realitate, egală cu sine, fățarni-

cia minjeste mereu un alt tîrîm al purității. Pe vremea lui Molière, cuvîntul întinat zilnic de buzele minciunii evlavioase era Cerul. De 16 ori, Tartuffe, în piesă, pronunță LE CIEL, și anume, de 14 ori cu emfază pioasă, de două ori (numai) cu strîmbătura vizibilă : la asaltarea ultimă — a Elmirei. Pe urmă au mai domnit doi Ludovici, au trecut o sută douăzeci de ani, cuvîntul ce înălța sufletele suna altfel : CITOYEN. Oare de cîte ori, în mîini cu tricornul împodobit cu cocardă, Tartuffe se va fi referit, onctuos, la calitatea sa cetățenească, tartuffiînd-o ? **) Și, de cîte alte ori, o va fi terfelit pe șleau, la o adică, adaptînd împrejurărilor propria sa formulă, ajunsă celebră : „E cîte-o desflătare oprită, nu te-nșeli, / Dar se mai fac cu cerul și unele-nvoieli“...

În lumea contemporană nouă, credința fundamentală se fixează, cu o densitate crescîndă, asupra luptei solidare a oamenilor, cale unică pentru obținerea fericirii pe pămînt, un pămînt transformabil ; dacă toți pun umărul, căminul poate fi cald pentru toți.

Și Tartuffe ? El începe, automat, să imizeze această credință fundamentală. În încercările sale, el aduce aplombul, abilitatea, măiestria, dobîndite prin exercițiul atîtor metamorfoze succesive. Surpriză : pentru prima dată, în multiseculara sa carieră, masca se desprinde aproape numaidecît, topită parcă. Mătinile nu mai ajută, oftatul din rărunchi nu mai rentează, sărutarea zgomoasă a icoanelor sau izbirea pieptului cu pumnul nu mai traduce căința. Trebuie învățat alt limbaj, al faptelor ; acțiunile resping fardul ; nici o declarație de principiu nu mai poate concura cu actual ce esențializează obiectiv principiul. Iată, în fine, osînda meritată de Tartuffe, cu desăvîrșire pierdut, expus din toate părțile unor priviri pene-trante ca razele laser. Dacă se ridică să-și facă numărul ipocriziei, cunoaște riscurile ? Căci, dacă el nu și-a schimbat decît — o dată în plus — pălăria, victimele de odinioară au evoluat efectiv. Credulitatea era să-l piardă pe Orgon, dar, între timp, Orgon și-a pierdut credulitatea.

*) Sensibil mai puțin îngroșat în original : „Savez-vous, après tout, de quoi je suis capable ?“ Una dintre licențele unei traduceri (A. Toma), în general, merituoase.

**) Verb alcătuit ad-hoc de un Jean-Baptiste Poquelin mai conștient decît credeau prieteni și dușmani de perenitatea viziunii numită, în posteritate, molierescă.



Svetlana Schönfeld și Lissy Tempelhof
în „Cei din urmă” de Gorki, Teatrul
„Maxim Gorki”

Regizori și tendințe regizorale în anii '70 — '75

de
Ingeborg Pletzsch

Teatrul luptă, astăzi — altfel decât în urmă cu doar câțeva ani — pentru specificitatea sa, pentru locul său de neconfundat în sistemul artelor scenice. Nu e greu să se observe că această căutare a specificului e însoțită de o ramificare a tendințelor care, voind să sublinieze particularitatea teatrului, să demonstreze, în reprezentații, reproducerea indică a lumii, stau alături de tradițiile care văd rostul principal al unei înscenări în mijlocirea de informație și cunoaștere. Există direcții care tind spre amuzament, spre delectație, în dauna funcției culturale și etice a teatrului ; și există alte tendințe, îndreptate spre stimularea plăcerii spectatorului, în înțelesul brechtian, spre dezvoltarea capacității de a asocia a publicului, prin reprezentații istorice, așadar, prin piese de tip clasic.

Desigur, aceste felurite căutări, care îngăduie o nemăitîlnită amploare a „scriiturilor” regizorale, au toate justificările. În primul rând, pe cele sociale. „Multe întrebări” — declară Horst Schönemann, regizor la Deutsches Theater din Berlin — „nu sînt elucidate prin faptul punerii la punct a relațiilor de posesiune, a problemei politice a puterii. Noi, ca oameni de teatru, avem sarcina să formăm,

pe cale senzitiv-concretă, conștiința socialistă, să facem propuneri pentru o mai bună conviețuire a oamenilor...” În fapt, interesul față de individ, față de virtuțile și capacitățile lui, a fost împins, în chip extraordinar, în centrul căutărilor creatoare. Dacă anii '50 și, în parte, și anii '60 erau încă marcați de problematica cuceririi și întăririi puterii, de înfruntările dintre adversarii de clasă, de dificultățile începuturilor de înnoire etc. (sau, în domeniul interpretărilor clasice, de dobîndirea înțelegerii pentru realitatea istorică — în privința aceasta, ca o pildă excelentă stau numeroasele înscenări cu *Maria Stuart*), așadar, predomina preocuparea de a reprezenta mari evenimente politice cu care individul se vedea pus față în față, în ultimii ani, accentul a fost deplasat către individ. Din perspectiva lui este adeseori prezentată istoria ; interesează locul lui în procesul istoriei, în cotidianul politic actual. Piese ca *Prințul de Homburg* (Kleist) sau *Omul de afară* (Dvořák) se bucură de un interes viu ; se dezbate problema realizării de sine a individului ; operele care pun în discuție conviețuirea oamenilor, în cele mai diferite domenii ale vieții, cîștigă în importanță. Piese de Strind-

berg, Ibsen, Cehov se întinsese mult mai des în repertoriile teatrelor noastre decât acum câțiva ani. Aceasta înseamnă că sînt redescoperite și dezvoltate anumite mijloace, neglijate de-a lungul anilor.

Problemele identificării actorului cu rolul, interpretarea artistică a emoțiilor ocupă, în dezbateri și în reprezentații, un loc tot mai mare. Desigur, trebuie să se facă distincție între sentimente, considerate în general, în chip neistoric și socialmente lipsit de concretețe, și sentimentele care se întemeiază pe situarea precisă în mediul înconjurător — social, politic, istoric. Am învățat de la Brecht să definim și să folosim cu precizie aceste concepții. Prin sinteza concepțiilor lui Brecht cu cele ale lui Stanislavski iau naștere cele mai importante poziții teoretice, care constituie premise pentru înscenări; și, firește, cele mai interesante și incitatoare reprezentații artistice.

Teatrul, în R.D.G., se află în mișcare, într-un continuu proces de schimbare. Nu există rețetă pentru performanțe, care să alterneze cu realizări cotidiene, mai puțin valoroase. Se întrerup tradiții. Se încearcă ceva nou — cu succese, cu eșecuri. Experiențe cistigate sînt „depășite”, în sens hegelian; simplul fapt al experimentării nu constituie, bineînțeles, o garanție de calitate. Realitatea dictează cerințe noi; teatrul trebuie să le răspundă. În această unitate contradictorie dintre experiența artistică și efectele ei, pe planul actualității politice, se află posibilitățile de dezvoltare a regiei, a artei spectacolului, în general.

Una dintre tendințele marcate ale ultimilor ani — puse în lumină de „autoreflexia” teatrului asupra specificului său — este aceea a demonstrației teatrale, a teatrului în teatru. Brecht arătase că munca în teatru (munca decoratorului, a tehnicianului ș.a.m.d.) nu trebuie ascunsă, ci dezvoltată. Munca teatrală, ca atare, el o făcuse „străvezie”; celebra lui cortină semiînaltă poate sta, în această privință, drept semn al unei întregi metode. Printre cei care au găsit aici impulsuri pentru acțiunea regizorală și le-au dezvoltat, pe planul conținutului și al metodei, este, înaintea tuturor, Benno Besson. Astfel, elementul circensic jucase, încă în *Pacea* lui, în 1962, un rol decisiv. Trygaios, viticultorul, fusese cu precizie fixat din punct de vedere social și, în același timp, întrupat ca personaj teatral, ca un clown. Principiul acesta îl a dezvoltat, apoi, în *Tartuffe*, *Oedip*, *Don Juan* (în fiecare caz, sunt înfățișați „prezentatori” (comedianți) — cu alte cuvinte, concepția teatrală a personajului era considerată ca parte componentă, ca latură a existenței date. Prin aceasta, se punea — în sens filozofic și în termeni de critică teatrală — problema aparenței și a esenței; esența, așadar, realitatea nemijlocită a personajelor, ajungea în fața spectatorilor ca aparență, iar aparența — întruparea vie, tea-

trală — se deslușea ca esență concretă a lumii teatrale, a unei realități ludice. Acest principiu a dus, în ultimele puneri în scenă ale lui Besson, la o dislocare de accent spre latura pur teatrală. În *Regele cerb*, a fost prezentat un basm, celebrat cu un extraordinar bun-gust; dar acțiunea a fost, mai mult sau mai puțin, un pretext pentru acțiuni teatrale. În *Margareta la Aix*, fabula s-a înecat, de-a dreptul, în bogăția de efecte teatrale a reprezentării; iar în înscenarea lui Shakespeare — *Cum vă place?* — proporțiile s-au dus cu totul de-a rostogolul: personajele, concepute ca personaje teatrale, încărcate de strălucitoare inspirații, n-au mai fost în stare să facă transparente intențiile lui Shakespeare. Concepția a fost absorbită de focul de artificii al fanteziei regizorale. Totuși, acolo unde Besson este consecvent în gândirea dialectică — cum, bunăoară, în noua prelucrare a *Omului cel bun din Siciuan* — se realizează un teatru plăcut, deschis înțelgerii, orientat spre descoperirea și înfățișarea marilor contradicții.

Principiul exhibării teatrale, cu o trăsătură mai puternic polemică decât la Besson, e utilizat și de talentații regizori ai scenelor de la Volksbühne, Manfred Karge și Matthias Langhoff. De pildă, în mult discutată și disputată înscenare a *Răzei sălbatice*, ei desfășoară povestea lui Hjalmar Ekdal ca povestea unui mic-burghez înfumurat și cabotin, a unui fotograf trăind, în sărăcie, o viață închegându-se ea însăși într-o fotografie. Pe lângă limpedele refuz critic al acestei poziții, demonstrat de interpretul principal — Karge însuși — prin expunerea capacităților negative ale personajului, e arătată, în același timp, și existența oamenilor care năzuiesc spre o „comunitate a vieții”. Latura aceasta, privind relațiile de viață dintre oameni, a interesat, înainte de orice, în spectacol.

Succesul de public, poate, cel mai răsunător, l-a dobîndit echipa cu înscenarea unei piese sud-americane, a scriitorului Da Silva. E vorba în ea despre un biet văcar, care, înșelat de nevastă, o ucide și apoi, osîndit, este spînzurat și canonizat de o clică burgheză coruptă, așadar, preluat și exploatat chiar și după moarte. Karge și Langhoff au înscenat această poveste liniară ca o prezentare teatrală a unui om decedat ce-și privește, retrospectiv, viața, și-o înțelege și și-o descrie ca pe o viață plină de amar. Sugestia circuitului ocupă și în această înscenare un loc important, eroul devenind un animal chinuit, adus la rampă și dresat... Unitatea dialectică dintre afirmarea socială și reprezentarea teatrală a constituit farmecul particular al acestei reprezentări.

La fel, în *Spectacolul II* — o grandioasă înscenare de la Volksbühne, în care au fost jucate, într-o singură seară, 12 piese de ac-



Deutsches Theater : „Vilegiatura“ de Carlo Goldoni. Regia, Wolfgang Heinz

tualitate, și a cărei realizare o preluaseră Karge și Langhoff — ei au izbutit să îmbine o mare inventivitate, plină de efecte, cu fabulele, precis sesizate, în substanța lor istorică și socială.

Friedo Solter, regizor la Deutsches Theater, care n-a prea avut mină bună cu înscenarea *Amphitryon*-ului în versiunea lui Peter Hacks, a încercat, în *Furtuna* lui Shakespeare, cu succes parțial, să înfățișeze recăderea lui Prospero în barbaria puterii, cu ajutorul vrăjitoriei, ca pe un șir de amuzamente teatral-senzoriale. Pe scena aproape nudă (dealtfel, unul din simptomele cele mai izbitoare ale acestui soi de teatru în teatru este și utilizarea antiiluzionistă a decorațiilor și reouzitei, mai ales, a perdelelor), sînt introduse personajele, ca niște intrupări teatrale și, în același timp, ca niște parteneri (în conflict) incitatori la acțiune; într-una dintre ultimele lui înscenări de clasic — *Torquato Tasso* al lui Goethe — Solter renunță, însă, la această formulă și desfășoară conflictul poetului Tasso, la curtea feudală a principelui, pornind strict de la atitudinea lui politică, socială și etică. Lui Solter îi reușește o lectură bogat asociativă,

care vine în întâmpinarea scenografiei de bun-gust și de frumusețe firească a lui Jochen Finke și descrie lupta artistului cu mediul, erorile și deznădejdea lui. E una dintre cele mai bune puneri în scenă a unui text clasic din ultima vreme, care așază în centrul atenției lupta individului pentru autorealizarea sa.

Această interpretare „conținutistă“ stă și la baza spectacolelor lui Adolf Dresen, *Prințul de Homburg* și *Ulciorul sfărîmat* (ambele de Kleist, jucate într-un spectacol-coupe). Dresen vede acolada care unește cele două lucrări în furioasele revendicări ale omului împotriva legilor depășite, împotriva abuzului de putere și a nedreptății, privite, aici, în zona tragicomică, dincolo, la nivelul comic-satiric. Așa fiind, Dresen distribuie, în ambele piese, în roluri corespunzătoare, aceiași actori: Prințul de Homburg și Rupprecht, Natalia și Eva, Principele elector și Adam ș.a.m.d.... Prin sever disciplinată înfățișare a reperelor istorice și prin concepția actuală, se realizează, în chip uimitor, unitatea dialectică dintre istoricitate și actualitate. Mai înainte, Dresen, care este socotit unul dintre cei mai talentați regizori din tinăra generație, înscenase piesa lui Dvoretzki, *Un om de afară*, și realizarea lui a fost prețuită de Ernst Busch drept cea mai valoroasă din ultimii ani. Dresen prezintă accelerat și lapidar povestea



Bärbel Bolle și Dieter Frenke în „Ulciorul sfărmat” de Heinrich von Kleist — Deutsches Theater. Regia, Adolf Dresen

autorului, neîndurătoarea lui luptă pentru lichidarea carierismului și a delăsării. Duri-tatea contradicțiilor a fost relevată printr-o economie de mijloace și printr-un stil impersonal. Spectacolul a fost reprezentat în între-prinderi, ținând, prin aceasta, la rezultate agitatorice. Dacă se compară între ele spec-tacolele lui Dresen — înainte de *Omul de afară*, el a pus în scenă piesa lui O'Casey, *Jună și păunul* — se poate observa că el realizează în cel mai înalt grad sinteza teo-riilor lui Brecht și a celor ale lui Stanis-lavski. El urmărește constant, ca mijloace, în aparență, modeste, să elaboreze, din vechi istorii, posibilități de aplicare actuale, și să ia în discuție, fără compromisuri, temele pre-zentului, din perspectiva contradicțiilor lor. Nu poate fi rinduit într-o direcție anume, cîte ceva din creația lui poate chiar să pară oarecum convențional, dar, de fapt, astăzi, convenționalul colorează, propriu-zis, tărîmu-rile avangardei.

C redincios liniei sale proprii a rămas, peste ani, Wolfgang Heinz, nestorul artei noastre regizorale. Capacitatea lui deosebită de a urmări, în personaje, cele mai subtile procese psihologice l-a predestinat apro-

pierii de piese lui Cehov și Gorki. *Unchiul Vanea* al său povesteste, dealtfel, într-o mi-nunată contopire a comicului cu tragicul, des-pre oamenii care-și iroscie viața. Întrebarea „cum trăim?” străbate întreaga înscenare. Heinz nu-și osindește personajele; el dezvă-luie aptitudinile lor, posibilitățile lor, și a-ceasta cu precizia și finețea ce-i sînt carac-teristice; le susține, în subiectivitatea lor, dar trimite, deopotrivă, la cauzele eșecurilor, ale pasivității lor. El lasă, așadar, pe specta-tor să „se împărțasească din destinul eroilor lui, dar, în același timp, îi dă cheia compor-tamentului greșit al acestora. În *Vilegiatura* lui Goldoni, Heinz înfățișează, într-o dispozi-ție aproape cehoviană, povestea dureroasă și voioasă a unor oameni abiați de plăceri burgheze, pregătirile lor de călătorie, călătō-ria, ca atare, înapolierea... Intrigi amoroase, lîrjoneli, durere și noroc sînt, cu delicatețe psihologică, sondate și înțelese de interpreți. Înscenarea a atins grațiile tragicului, sfîrși-tul de vară apărînd, în același timp, ca meta-foră a unui sfîrșit al nădejdlor. În, pînă acum, ultima sa înscenare — *Cei din urmă* de Gorki, la Teatrul „Maxim Gorki” din Berlin — Heinz a prezentat, cu dragostea lui caracteristică pentru oameni, o familie decăzută, revendicările, dorințele, speranțele personajelor respective, cu o măiestrie psîho-logică luminată, critica nevenind, nici de data aceasta, din afară, ci fiind dezvăluită prin comportările contradictorii ale personajelor.

T ot la Deutsches Theater lucrează doi tineri regizori, înzestrați cu multă fan-tezie, Klaus Erforth și Alexander Still-mark. Ei alecituiesc un cuplu similar cu Karge și Langhoff. După confruntări cu Brecht, Volker Braun și Schiller, ei au pus în scenă, într-o minunată viziune unitară, poemul lui Neruda, *Gloria și moartea lui Joaquín Murizta*. Spectacolul s-a jucat într-un foyer de repetiții al teatrului, o vastă sală, aproape fără decor și fără recuzită. Spectatorii ședeau pe podea. Printre și lîngă ei, într-o angajare pasionată, actorii (elevi) jucau un eveniment politic, pentru noi nespus de emoționant, din Chile. Schimbarea neîntreruptă a locului de joc, folo-sirea unor mari bucăți de pinză, care pu-teau să ia, pe rînd, înfățișarea unui vapor, a unei case, a unei pelerine, a unei ascunzător, a unei podoabe, au stimulat și plăcere-a estetică a spectatorilor. Arta și mărturisirea de credință politică se legau, aici, în cel mai fericit chip. În cele din urmă, cei doi regizori s-au încercat în *Un dușman al poporului* de Ibsen; au prezentat povestea medicului bal-neolog norvegian Stockmann ca pe a unui bărbat curajos, care, cu pretenții înalte mo-rale, intră în luptă și, împins spre o atitu-dine de mizantrop, ajunge, prin negare, la o gîndire elitară, înrudită cu aceea a lui Nietzsche.

Printre tinerii regizori se cuvin menționați, în mod special, Hartwig Albiro și Piet Drescher, din Karl-Marx-Stadt, și Rolf Winkelgrund, din Potsdam. Activitatea lor, alături de aceea a meșterilor mai vîrstnici, Perten, din Rostock, și Kayser, din Leipzig, suscită întotdeauna atenția.

Manfred Wekwerth, numit de curind director al unei școli de regie abia înființate, n-a pus în scenă, în ultimii cinci ani, la Berlin, decît o singură lucrare — *Richard al III-lea* de Shakespeare; a înscenat, însă, mai multe piese, la Zürich. Realizarea a fost răsplătită de caldă azeziune a publicului și de elogiuri ale criticii. Pornind de la vederile anglistului Robert Weimann și înlesnind spectatorului înțelegerea substratului parvenirii la putere a lui Richard, ca și a mecanismului puterii, ca atare, Wekwerth a conferit eroului și calitatea unui maestru de joc, calitatea celui, adeseori întîlnit în vechea dramă, „Vice“, un soi de personaj clovnesc, a cărui menire ar fi să realizeze legătura dintre scenă și public. Hilmar Thate — a cărui interpretare, în Richard, a fost excelentă — l-a determinat pe spectator, făcîndu-i

cu ochiul, complice, să participe la preluarea puterii de către sîngerosul tiran.

Peter Kupke, regizor al piesei lui Wolf — *Marinarii din Cattaro* (la Teatrul sofioț al Armatei — a pus recent în scenă, în mod foarte merituos, *Domnul Puntila și sluga sa Matti* a lui Brecht (cu un strălucitor Ekkehard Schall în Puntila), în care așază pe planul al doilea, în favoarea comicalui, elementele didactice ale piesei, privind imposibilitatea camaraderiei, pe deasupra barierelor sociale. El a obținut, de asemenea, cu înscenarea *Cercului de cretă caucazian* al aceluiași Brecht, un frumos succes.



Privite în ansamblu, multitudinea și diversitatea metodelor regizorale sînt stimulatoare. Căci, fie chiar cîte ceva doar un efect al modei, acest fapt nu face decît să dovedească neistovita căutare a noului, a transformării. Teatrul în R.D.G. — înțeles ca reflex al evenimentelor politice actuale — este în mișcare, în căutare. Multe au fost realizate; dar și în realizare se ridică problema unor poziții noi de atins.

Zilele artei teatrale românești în R. D. G.

25 septembrie — 5 octombrie 1976

■ DINA
COCEA

Semnificația

unui

schimb de experiență

Valorile artei dramatice naționale, care, în atîtea rînduri, s-au afirmat peste hotare, s-au impus din nou, recent, cu prilejul unui eveniment de mare răsunset în viața culturală a Republicii Democrate Germane, Zilele artei teatrale românești în R.D.G. Berlinul, ca și regiunile Erfurt și Gera, care au găzduit, în această toamnă — între 25 septembrie și 5 octombrie — turneele Teatrului Național din București, Teatrului „Vasile Alecsandri” din Iași, Teatrului German de Stat din Ti-

mișoara și Teatrului de păpuși din Timișoara, au ținut să-și primească oaspeții cu un fast deosebit, fiecare spectacol dînd loc unor calde manifestări de apreciere și prietenie. La rîndul lor, teatrele din Weimar, Erfurt, Eisenach, Gera, Rudolstadt și Berlin au onorat aceste zile festive oferind spectatorilor lor, în premieră, cîte o piesă românească din dramaturgia noastră clasică sau contemporană. Aplauzele care au marcat succesul piesei *Simbătă la Veritas* de Mircea Radu Iacoban (în interpretarea artiștilor Teatrului Național din Weimar și în regia strălucită a Sandei Manu), al pieselor lui Ion Băieșu și Dumitru Solomon (prilejuind remarcabile creații unor actori de prestigiu ai Teatrului din Weimar, ca Dietrich Mechow și Roland Richter), al piesei *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu (la Teatrul de Stat din Erfurt, în regia unui foarte interesant regizor, Ekkehard Kiesewetter), al piesei *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian (la Teatrul de Stat din Gera, în regia lui Rüdiger Volkmer), al pieselor lui I. L. Caragiale (*D-ale carnavalului* la Teatrul din Rudolstadt și *Năpasta* la Eisenach), al celebrei comedii satirice

Opinia publică de Aurel Baranga (la Teatrul „Maxim Gorki“ din Berlin) au dovedit, o dată mai mult, interesul pe care-l trezește pretutindeni dramaturgia noastră, chiar și atunci cînd barierele limbii sau specificul național par să reprezinte un handicap în stabilirea comunicării cu publicul din altă țară.

Factori determinanți în stabilirea contactului, atît la spectacolele jucate în limba română cît și la cele interpretate în limba germană, au fost, în primul rînd, interesul comun față de problematica contemporană — interes manifestat exploziv la spectacolul cu piesa *Opinia publică* — apoi, predilecția unui public avizat față de piesa de idei, care-i solicită o participare intelectuală intensă, ea în cazul piesei lui Iosif Naghiu, *Intr-o singură seară*. Oricare ar fi fost, însă, motivațiile, cert este că teatrul românesc, fie ca exponent al unei spiritualități originale, fie ca interpret al unor noi dimensiuni umane, cele ale conștiinței socialiste, este de natură să favorizeze stabilirea unor temeinice punți de înțelegere și, prin aceasta, de colaborare între teatrele din Republica Democrată Germană și cele din Republica Socialistă România.

Ca reprezentantă a Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.) la Zilele artei teatrale românești în R.D.G., am avut bucuria, alături de ceilalți membri ai delegației române, să fiu martoră la acest succes prestigios al teatrului românesc, să înregistrez elogiile ce i s-au adus. Dealtfel, la colocviul organizat, în încheiere, de Uniunea teatrală din Republica Democrată Germană, s-a relevat însemnătatea acestor zile pentru mișcarea teatrală din ambele țări, pentru dezvoltarea continuă a schimburilor de experiență între teatrele noastre, pentru stringerea relațiilor de prietenie între oamenii de cultură din Republica Democrată Germană și cei din Republica Socialistă România.



■ MIRCEA RADU
IACOBAN

Vocația universală a dramaturgiei noastre

Obişnuiesc, la capătul oricărei călătorii, să încerc un „rezumat de lucru“, clasificînd (și clarificînd) impresiile, despărțind pitorescul și prea-puțin-semnificativul de ceea ce se cuvine să rămînă. Au trecut doar cîteva zile de la întoarcerea din R. D. Germană și acel caleidoscop, în care-s amestecate imagini, portrete, scene, peisaje, continuă să se rotească. Văd, adică, o anume secvență din *Puntila* suprapunîndu-se inscripției „Nae Girimea, trage măsele“ din scenografia unui spectacol cu *D-ale carnavalului*, îl mai văd pe Dr. Müller, custodele muzeului din Mülhausen, ocrotindu-și dosarele șnuruite pe la 1400... repede, cadrul se schimbă și mă aflu în fața unui Rubens, la Gera, în timp ce „coloana sonoră“ se alcătuieste dintr-un mixaj de aplauze, aplauze, aplauze. Da, se pare că-i prea devreme să încerc a așterne pe hîrtie *însemnări de călătorie*, în obişnuitul înțeles al cuvîntului; deocamdată, pot transcrie doar cîteva impresii, în ordinea pe care... singure și-o asigură.

1. *Vocația universală* a teatrului românesc nu-i o sintagmă rotunjită de condeiel criticii euforice. 34 de teatre din R. D. Germană au inclus pînă acum în repertoriu piesa românească — cifra mi se pare de-a dreptul impresionantă. Ea se cuvine corelată cu declarația unui regizor de la Gera (citez din memorie): „Datorită Zilelor artei teatrale românești, l-am descoperit pe Sebastian. Nu înțeleg cum am putut trece pînă acum pe lîngă piesele unui asemenea dramaturg. *Steaua fără nume* este ceea ce se numește o capodoperă.“ Morala: *vocația universală* a unei dramaturgii poate însemna mult și puțin, în același timp. Prima parte a „moralei“ nu suportă vreo demonstrație, fiind vorba de un adevăr pur axiomatic. Cea de-a doua, însă, merită un supliment de argumentare și detalieri: fără eforturi susținute de cunoaștere și propagare a textului dramatic românesc, *vocația lui universală* va rămîne o valoare în sine, o potențialitate, și atît. Dramaturgia noastră nu beneficiază de aportul unei limbi de largă circulație; înînlînirea omului de teatru de pretutindeni cu textul ro-

Gravitatea

și

umorul

mănesc se produce, de regulă, ca rod al întâmplării, ori ca rezultat al unor inițiative personale, bazate pe afinități și amiciții. Numai inițierea unor acțiuni susținute și temeinice, în care să fie angajați toți factorii interesați (C.C.E.S., Uniunea Scriitorilor, A.T.M., Radioteleviziunea, publicații culturale etc.) poate conferi *vocației universale* de teatrului românesc suportul organizatoric de care are nevoie și pe care-l merită. Din acest punct de vedere, Zilele artei teatrale românești în R. D. Germană mi s-au părut a fi exemplare, de la intenție și până la realizare.

2. O prejudecată: „răceala” și „rezerva” publicului german. În ce mă privește, un asemenea public mi-aș dori oricând. Cu toții știm „citi” glasul aplauzelor de conveniență — ei bine, nu l-am putut desluși mai niciodată, în cazul spectacolelor la care am asistat.

3. O altă prejudecată — „specificitatea” prea apăsătoare a genului de conflicte aflate în sfera de interes a publicului din R.D.G. (Mă refer, desigur, la piesa de actualitate.) N-am simțit, la reprezentațiile cu *Simbătă la Veritas*, pierzându-se vreo fărâmiță de sens, decît în câteva situații mărunte și efectiv lipsite de importanță. Aceeași impresie mi-a lăsat-o și spectacolul berlinez cu *Opinia publică*.

4. Există, totuși, texte dificile! Cei citiva experimenți regizori români prezenți de-a lungul anilor pe afișele teatrale din R.D.G. (Sorana Coroamă, Sanda Manu, Eugen Mercus, Olimpia Arghir ș.a.) au asigurat textului românesc ținuta spectaculară cuvenită. Desigur, nu-i cu putință ea, de fiecare dată, piesa românească să fie urcată pe scenă de un regizor român. Și, la urma urmei, nici nu-i de dorit. Limbajul dramaturgiei noastre, oricît de particular, poate și trebuie să fie descifrat deslușit, atunci cînd este „citit” de un ochi avizat, și la Berlin și pe oricare alt meridian. Cred, totuși, că există excepții. Așa după cum „Amintirile” lui Creangă sînt și vor rămîne cvasiintraductibile, *D-ale carnavalului* are nevoie, datorită *balcanismului* său exacerbat, de o înțelegere corelată cu o enormă sumă de informații specifice, a căror posedare e aproape imposibil s-o pretindem oricărui regizor aflat la prima întîlnire cu un text clasic românesc. Am regretat mult neîmplinirile spectacolului cu *D-ale carnavalului* la Rudolstadt și continui să cred că-i vorba despre o piesă pe care numai un regizor român poate s-o traducă scenic. Dar, desigur, s-ar putea să greșesc.

5, 6, 7, 8... rămîn pentru un articol viitor. Deocamdată, așa cum afirma un confrate clujean, „mixerul ce învîrtește impresiile se mai află în priză”. Să așteptăm clipele de detașare, ce ne vor permite a vedea, dincolo de copaci, pădurea.

Înainte de a cunoaște un popor, îl cunoaștem prin filosofii și prin poeții săi. Recunoașterea este nu numai un act de adîncire, dar și de reevaluare, un act dialectic, subliniat de contradicții și paradoxuri. Așa se face, adesea, că impresia cea mai tulburătoare ne este dată nu de aperccepții, ci de *ne-așteptat*, de *neprevăzut*, bucuria lucidă a confirmării fiind depășită în intensitate de uimirea naivă a revelației.

Cunoașteam temperamentul german din cărțile poezilor, filosofilor și istoricilor. Din Kant, Hegel sau Schopenhauer am dedus înclinația spre ordine și măsură, spiritul critic și setea de idei, preocuparea pentru cosmic și esențial, din Marx și Engels am extras obsesia legată de condiția umană și simțul de organizare a gândirii și a vieții, vizionarismul și forța de acțiune. Goethe, Schiller, Heine ne-au dat măsura profundă a meditației și a sentimentului, frații Grimm și E.T.A. Hoffmann pe aceea a imaginației, iar Thomas Mann a revelat magistral dimensiunea interioară a construcției umane. Prin Bach și Beethoven am înțeles gravitatea eroică și jovială a sufletului german, lirismul avîntat și dorința de comunicare. Este adevărat că istoria a încercat, în câteva rînduri, să contrazică frumusețea sobră a temperamentului german. Dar, dincolo de tragicele accidente ale istoriei, aveam sentimentul de a cunoaște — din poezie, muzică și filosofie — firea, structura, spiritul acestui popor. În tabloul complex al spiritualității germane, un singur lucru, o singură trăsătură (pe care o socotesc foarte importantă) nu-și găsea locul, nu se potrivea cu nimic din ceea ce știam, din ceea ce studiasem, citisem, auzisem. Priveam un portret minunat, pe care pictorul, bolnav, plictisit, distrat sau aflat la capătul puterilor, îl abandonase neterminat, omîțînd nu știu ce lumină în priviri, nu știu ce sens enigmatic în colțurile gurii, altfel spus, infabilul acela care a ingenunchat generații la rînd în fața Giocondei lui Leonardo. Și, iată ce lipsea, sau, mai exact, ce nu descoperisem, poate, grăbit, poate, neîndeajuns informat, în portretul spiritual al germanului:

umorul. Poate, metafora perfectă a poetului, poate, fraza complicată și dură a prozatorului, poate, demonstrația severă și logică a filosofului sau fost derutante. Sau, poate, există o pudoare a expresiei, o reținere în fața jocului lejer și naiv al spiritului. Sau, în definitiv, ar putea exista chiar o antipatie structurală față de umor, față de ironie, așa cum, dacă rețin bine, se exprima ea în Estetica lui Hegel: ironia înseamnă autodistrugere, căci este un mod de a nu lua în serios valorile importante, ca adevărul, morala, justiția. Este adevărat, pe de altă parte, că Lucian din Samosata, nu prea agreeat de Hegel fiindcă i-a luat în deridere pe zei, se bucură de elogiile lui Marx și Engels tocmai pentru acest motiv. „Cea din urmă fază a unei forme istorice este *comedia* ei. Zeii Eladei, care fuseseră deja o dată răniți de moarte în chip tragic în Prometeul încheiat al lui Eschil, au trebuit să moară încă o dată, în chip comic, în dialogurile lui Lucian.“ (Marx: *Contribuții la critica filosofiei dreptului hegelian.*) Engels îl numește pe Lucian „Voltaire-ul antichității clasice“.

Dar toate acestea reprezintă, dacă vreți, pre-cunoașterea.

Aflându-mă, cu prilejul Zilelor artei teatrale românești, în Republica Democrată Germană, mi-am confirmat ipotezele și deducțiile strict intelectuale, fundamentate pe lecturi, pe contacte artistice. Da, poporul german are un temperament viguros, o accentuată înclinație spre ordine și măsură, are spirit critic și iubește ideea, posedă o mare capacitate de organizare a gândirii și a vieții, e meditativ, sentimental (în alt chip decât latinii sau slavii), e plin de fantezie, e grav, sobru și dornic de acțiune și de comunicare. Da, i-am recunoscut pe Goethe și pe Schiller, pe Kant și pe Hegel, pe Marx și pe Engels, pe Bach și pe Beethoven, pe Thomas Mann și pe Brecht, pe Leibniz și pe Kepler în acești oameni care au construit orașe și castele, teatre și drumuri, uzine și parcuri, care își respectă istoria și cultura, își reclădesc orașele distruse de război și își pregătesc un viitor pașnic și demn. Acestea sînt confirmări.



Ceea ce a constituit surpriza, revelația acestui contact, a fost descoperirea elementului pe care-l credeam absent, sau neglijabil, în structura temperamentală și spirituală a germanilor: umorul. Urmașii lui Hegel nu detestă ironia, nu disprețuiesc umorul, nu consideră starea de veselie o stare de lene a spiritului, o licență, o abdicare de la solemnitatea și gravitatea condiției umane. Dimpotrivă. Le place să ridă (în gura mare!), să se amuze, gustă satira subtilă, ironia fină,

dar și umorul burlesc. Ce au selectat teatrele din R.D.G. din dramaturgia românească? În primul rînd, comedii. Apoi, piese în care umorul este din abundență prezent. Caragiale e jucat și cu *O scrisoare pierdută*, și cu *O noapte furtunoasă*, și cu *D-ale carnavalului*, și cu piesa într-un act *Conu Leonida față cu reacțiunea*. În stagiunea 1976/1977, Caragiale va fi reprezentat (inclusiv *Năpasta*) în nouă teatre din R.D.G. La Gera se joacă *Steaua fără nume* a lui Sebastian. *Opinia publică* a lui Baranga se joacă în trei teatre și se află în repertoriul a încă patru teatre. La premiera care a avut loc la Maxim Gorki Theater din Berlin, publicul ridea cu hohote și aplauda la scenă deschisă replicile spirituale ale lui Aurel Baranga. La Eisenach, spectatorii au primit cu multă deschidere dialogul inteligent, plin de haz, al Ecaterinei Oproiu din *Nu sînt Turnul Eiffel*. Piesa lui Mircea Radu Iacoban, *Simbătă la Veritas*, excelent montată la Deutsches Nationaltheater din Weimar, a fost subliniată în repetate rînduri de reacțiile vii ale publicului. Tot la Teatrul Național German din Weimar, un spectacol compus din patru comedii scurte (*Preșul* de Ion Băieșu, *Cămila*, *Trenul* și *Chibriturile* de Dumitru Solomon) a fost foarte bine primit de spectatori, în majoritate tineri. La *Coana Chirița*, spectacolul Teatrului Național din București, cu care s-au inaugurat Zilele artei teatrale românești în R.D.G., s-a ris — la Weimar, ca și, mai tirziu, la Berlin — întocmai ca la București sau la Iași. Comediile românești au fost integral recepționate de spectatorii germani și copios aplaudate.

Dar, la Berliner Ensemble se reprezintă, de mulți ani, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, într-o montare de înaltă clasă, iar publicul umește și azi sala de spectacole și admiră jocul magistral al lui E. Schall, în care, de la comicul amar la cel buf, totul este realizat cu strălucire. Se ride la replicile ea și la gagurile scenice din spectacolul de la Maxim Gorki Theater, cu piesa comică a lui Rudi Strahl, *Un miros tulburător de fin prosperă*.

Se ride la teatru, pe stradă, la masă. Oamenii spun glume și recepționează glume și nimeni nu se supără. Copiii, cu plete blonde și ghiozdane încercate, merg în cîrduri spre școală și rid. Tinerii au fețe vesele și luminoase. Doar chelnerii sînt sobri ca niște profesori universitari, dar sobrietatea intră în datele meseriei lor.

Iată de ce abia acum tabloul pe care mi l-am imaginat cu privire la sufletul german este, în sfîrșit, complet. Ceea ce mă face să-mi amintesc răspunsul dat de Marx în dreptul rubricii „Maxima preferată“: *Nimic din ce e omenesc nu mi-e străin.*

Un public
generos

Pentru mine, Zilele artei teatrale românești în R. D. Germană au început la Erfurt. Invitat de către teatrul acestui oraș și de către directorul său, Bodo Witte, pentru a asista la premiera piesei mele *Intr-o singură seară*, am avut ocazia să cunosc nu numai un colectiv de artiști talentați și preocupați, până la obsesie, de meseria lor, ci și ospitalitatea acestui oraș, unul dintre cele mai frumoase din această țară, cu nu puține orașe-muzeu.

Cîteva cuvinte despre el. Oraș cu 200.000 de locuitori, tipic pentru modul în care îmbină pitorescul și tradiționalul cu „noul val” al construcțiilor, restaurează și construiește, construiește și restaurează, se mîndrește cu o mare tradiție culturală (aici, Schiller a montat cîteva dintre piesele sale).

Nu vreau să încarc această pagină de plăcută rememorare cu date. Rostul ei nu este de a fi ghid turistic. Important, pentru mine, a fost că în acest minunat oraș am cunoscut și m-am împrietenit cu oameni iubitori de teatru, cu artiști adevărați, care nu numai că au reușit să dea viață unor personaje dintr-o dramă românească, dar au reușit ca, dincolo de specificul ei înconfundabil românesc, să sugereze și generalul ei uman, ceea ce ține de o problematică morală și de o mentalitate specific socialiste, mărindu-i, astfel, aria de interes.

La Erfurt, cinci zile, și apoi la Weimar, Gera, Rudolstadt, Berlin, la spectacolele în limba germană ale *Opinii publice* a lui Aurel Baranga, la *Sîmbătă la Veritas* a lui Mircea Radu Iacoban, după cum și la *Camera de alături* a lui Paul Everac, am văzut, din adeziunea miilor de spectatori germani, că există, în dramaturgia noastră contemporană, o problematică morală capabilă să intereseze în cel mai înalt grad spectatorii din străinătate și, mai ales, pe cei din țările socialiste. Totodată, publicul din R. D. Germană a reușit să depisteze, din replicile și situațiile pieselor noastre, timbrul lor carpatodunărean: ușurința cu care, din cîteva replici, se poate trece de la comedie la dramă (teatrul din R. D. Germană mi se pare, din punctul acesta de vedere, mai strict în delimitarea genurilor — comedia e comedie, drama e dramă), tematica lor variată, dar optimistă, permanenta lor ancorare în socialul-politic concret; aceste spectacole au

adus un spor de cunoaștere și, poate, și unele soluții comune.

Desigur că unde e bine e loc și de mai bine și zicala aceasta a fost probată cu piețele scurte ale lui Dumitru Solomon și Ion Băieșu, *Cămila* și *Preșul*, al căror succes de public și mare ecou în cercurile de specialiști m-au făcut să regret că unii dintre noi am întrerupt, poate prea repede, activitatea noastră în genul teatrului poetic și metaforic; dacă am fi continuat, nu numai cu talentul pe care l-am demonstrat, ci și cu încăpăținare, am fi avut, poate, succese și mai mari, reușind, poate, să revitalizăm, noi, românii, un gen care a început să obosească în lumea întreagă, deși continuă să fie cerut.

Pentru mine, Zilele artei teatrale românești în R.D.G. au început la Erfurt, unde, sub inteligența și necrutătoarea baghetă regizorală a lui Ekkehard Kiewewetter și în interpretarea actorilor Günther Müller, Wolf-Dietrich Kölner, Bruni Gräbe, Thomas Schneider, Gabriele Streichbalm și Doris Dubiel, am asistat la premiera piesei *Intr-o singură seară*, una dintre cele mai bune, mai serioase montări ale textului meu.

Apoi, drumul a continuat în alte orașe, alături de delegația de actori și critici români, prin frumoasa R. D. Germană, prilej minunat de a cunoaște reacția unui public generos și păstrător de frumos, prilej minunat de a lega prietenii, de a face un schimb de idei extrem de fertil.



■ AURELIU
MANEA

Despre o știință a regiei

Se cere o limpezire a actului teatral. Este necesar să facem asta, acum, cînd, mai mult ca oricînd, teatrul oscilează între știință și improvizație. Cel chemat să realizeze efectul, cel care construiește ritualul, cel care transmite ideea și controlează jocul dintre scenă și sală este regizorul. Arta regiei este complexă, și noi vrem să facem transparentă cutia în care este închis mecanismul, așa spune, robot, al acestei relații dintre creator și spectacol.

Nu cred în regizorul care nu este angajat teoretic, care nu luptă pentru ideile înalte ale umanității. Dar am ajuns la concluzia că, în zona de discuții teatrale, rolul faptului de tehnică teatrală nu trebuie uitat. Spun aceasta pentru a atrage din nou atenția asupra rolului regiei. Dar nu al unei regii întâmplătoare, ci al uneia științifice. Fiindcă eu, în ce mă privește, socot că regia este o știință. Așa fiind, nu orice nechemat are dreptul să realizeze actul teatral. Spectacolul presupune un mecanism complex, care se cere pus în mișcare cu forță și înțelepciune. Aceasta aș numi eu știința regiei: posesiunea unei tehnici precise, pricepere de a imagina și construi mecanismul, resortul ascuns al spectacolului. Bineînțeles că tehnica regiei presupune nu numai un mod de a opera cu un sistem de stimuli; ea necesită și o încărcătură filozofică. Expresia scenică se naște în acord cu concepția despre lume. Calitatea spectacolului teatral depinde, însă, de măsura comuniunii extraordinare dintre autor, regizor și actor. Dar atragem atenția asupra primejdiei de a vedea degradată — dincolo de această comuniune — angajarea ideatică, într-un spectacol, cînd nu știi să construiești forma în acord cu ideea.

Se manifestă, în rîndul colegilor regizori, ceea ce aș numi secretul profesional. Se spune: „asta ține de meserie, de tehnica de a lucra asupra unui text sau de a lucra cu actorii, acest secret nu se împărtășește“. Aceasta poate să ducă, însă, la o pierdere a continuității între generații. Lipsa de încredere dintre oamenii de teatru poate face mult rău teatrului. S-a pierdut ideea de meșter, ideea meșteșugului în teatru. Fiecare moare singur, pe limba sa; este o situație care se cere corectată, într-un fel. Ne aflăm, cred, într-o criză (poate, de scurtă durată) a elementelor de tehnică teatrală. Pledez pentru puterea imaginii scenice, dar cred că un

soc teatral presupune o tehnică inedită de realizare. Regizorii de film ai „noului val francez“ l-au studiat cu multă atenție pe acel mare tehnician al ecranului care e Hitchcock. Teoria acestui curent cinematografic avea nevoie de meșteșugul bătrînului maestru. Știință fiind, regia trebuie să dispună de toate mecanismele expresive. Cine nu cunoaște puterile secrete ale teatrului nu va avea nicodată știința de a înnobilă relația cu sala.

Spectatorul vine la teatru să fie tratat cu bucurii ale creației. Dar cum să poți naște aceea eliberare, acel catharsis comun, fără să fii stăpîn pe esențele cauzale ale manifestărilor lumii? Fenomenul de teatru este atît de complicat încît dibuirea printru soluții nu este o metodă. Încă o dată, regia este o știință; din scamatorie nu iese nimic. Teatrul, această îmbinare de vis și realitate, presupune niște adevărați ingineri ai emoției.

Nu neg caracterul imponderabil al actului de teatru, acel vag nedefinit care aduce atîta mister realizării. Dar acest mister presupune și el o tehnică a sa. Nu e admisibil ca meșteșugul să piardă din vedere calitatea estetică, morală, filozofică a reprezentăției. Dar, un adevărat regizor, în acord cu filozofia sa, care pentru noi este filozofia marxistă, își creează un limbaj propriu, în raport cu convingerile sale. Poezia presupune inspirație; nu spunem, însă, o noutate cînd atragem atenția asupra existenței unor raporturi nebănuite, asupra unei structuri foarte originale în limbajul unui mare poet. Eu, de exemplu, cred că teatrul nu este o artă fără anotimp. Și îmi place ca la fiecare spectacol să descopăr anotimpul pierdut. Nu este acesta un element de poetică teatrală? Un regizor este, pe lângă un tehnician al ideii, și unul al poeziei scenice. Vorbim atîta despre limbaj, dar în ce măsură a pătruns, de pildă, analiza structuralistă în gîndirea construcției scenice?

Calitatea imaginii scenice este de a fi cît mai expresivă. De ce, dar, nu l-am înțelege pe Grotowski, care studia resursele și resorturile unui anumit fel de strigăt al actorului?

Întrebarea se pune adeseori: artist sau savant? Fiecare piesă presupune un anumit halo de valoare. Cutare calitate a unui text bun s-ar putea banaliza prin lipsa de imaginație a punerii în scenă. Și, totuși, oricîtă imaginație creatoare ar cheltui un regizor, el nu se va putea mărturisii într-o imagine cristalizată și nici piesa nu va avea neprevăzut, dacă regizorul nu știe, de exemplu, să lucreze cu actorii.

Aceste rînduri s-au vrut o confesiune și o punere de problemă: cine va da răspunsul? Cred că noi înșine, tinerii regizori, ar trebui să ne întindem mîna în acest scop și să ne ajutăm unii pe alții.

CRONICĂ DRAMATICĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ

TEATRUL DE COMEDIE

PLICUL

de Liviu Rebreanu

Data premierei: 5 octombrie 1976.
Regia: LUCIAN GIURCHESCU. Scenografia: ION POPESCU-UDRIȘTE. Scenotehnica: Ing. ION SIMIONESCU.

Distribuția: DUMITRU RUCĂREANU (Jean Arzăreanu); STELA POPESCU (Victoria); CANDID STOICA (Tudor Popescu); AUREL GIURUMIA (Nicolae Flancu); MIRCEA ȘEPTILICI (Constantin Hurmuz); IURIE DARIE (Gheorghe Galan); CONSTANȚIN BĂLTĂREȚU (Haralamb Mintă); CORNEL VULPE (A. Albeanu); MIHAI PALĂDESCU (Ion Taman); LILIANA ȚICĂU (Văduva); ANCA PANDREA (Tineuța).



Aurel Giurumia, Iurie Dărie și Dumitru Rucăreanu

Teatrele și exegeții teatrului au privit, în-deobște, literatura dramatică a lui Liviu Rebreanu cu o respectuoasă rețineră. Respectuoasă — dată fiind îndelunga și substanțiala lui prezență, de gânditor, judecător și organizator al mișcării teatrale românești din anii de după Caragiale și din cei următori primului război mondial; rețineră — datorită, poate, prea puternicului ecou ce răsună, din

universul comic al marelui Caragiale, în comedia lui; desigur, însă, datorită forței epice, ce-l stăpînea, în pofida familiarității cu estetica și tehnica teatrală. Așa fiind, cariera de comediograf, la care, pare-se, ținea foarte (dacă ținem seama și de încercările lăsate și părăsite în „atelier“), a fost urmărită și plasată, mai degrabă, ca un capitol parentetic al masivei lui creații epice, chiar dacă una dintre coordonatele majore care îi definesc proza își revendică limpede rădăcini și pre-



Cornel Vulpe, Anca Pandrea, Mircea Șeptilici și Stela Popescu

dispoziții dramatice : o vădită deschidere dialectică și dialogică a narației, o anume înclinare scenografică în descripție, adesea, un fel pur dramatic de caracterizare — în acțiune și în mărturisiri nemijlocite — a personajelor, ba chiar, nu o dată, o arhitectonică a narațiunii, structurată dramatic. (Intenția *Răscoalei* este, de altminteri, dramatică, nu epică.) Reproșul capital ce i-a fost adus dramaturgului Rebreanu nu a fost, de altfel, unul de neaderență la legile dramei, ci unul de inadecvare la cerințele teatrale ale actului său dramatic. Neajunsul comediei lui stă nu în vreun gol, ca să zicem așa, tehnic al construcției (în această privință, calculele eșafodajului comediei sale — mai ales în *Plicul*, cea mai realizată dintre cele trei scrieri definitiv rotunjite de el destinate scenei — sînt de o minuție și o exactitate clasice), ci în expresia și dinamica ei, precar comunicabile scenei, de o natură, mai mult în semnificație și trimiteri, decît în efectele ei, comică. Lumea comediei lui Rebreanu nu e, pe de altă parte, lumea vervei și a tipologiei comice cu care ne obișnuie Caragiale; nu e o lume de măști onorabile, ilară prin faptul că purtătorii lor se vor și se cred identificați cu ele; ci este o lume care poartă masea în chip deliberat, care-și ornează conștient minciuna cu însemnele și pretențiile onorabilității. Această „lume subțire”, pentru care parvenirea prin înavuțire și înavuțirea cît mai grabnică prin corupție și degradare morală însemna realizare, se oferea denunțului satirei politic-sociale; mai puțin, însă, trăirii net comice. Piesa este o țesătură de intrigă, de matrapazlieuri (în care „piperul” alcovului joacă mai mult decît rolul unei

coloraturi, în climatul de ticăloșite moravuri ale vremii), care soldează vesel, prin bună armonie, afacerea din micul tîrg „cu gară mare”; în miezul ei, ea este, însă, o mărturie amară, de protest și derută, pe care o depune, în fața istoriei, cealaltă lume, lumea celor mulți și necăjiți, ce se împărțeau de la decepția nărnirii în nedemnități și lipsă de orizont a „marei iluzii” ce le întreținuse, de-a lungul războiului, elanul de a fi eroi și răbdarea de a fi victime ale măcelului. Schițarea unei atitudini lucide, de natură să marcheze și drumul revoluționar ce începuse a se deschide în această lume, Rebreanu a abandonat-o; Ion Taman, odăiașul de la C.F.R., purtătorul de cuvînt al acestei atitudini, n-ar fi putut cliinti, el singur, nimic din sistemul social și moral denunțat; autorul l-a destinat, de aceea, să fie subiectul poantei finale a piesei (jertfirea „acarului”) și să sporească, astfel, gustul amar al comediei, dacă nu chiar să-l treacă în dezgust.

După 55 de ani de la scrierea comediei, o nouă lectură — cea de la Teatrul de Comedie — nu putea să nu fie salutăată cu tot interesul. „Mărturia” lui Rebreanu — dincoace de cadrul comic în care s-a străduit s-o așeze — se dăruie, astăzi, unei receptări în voie-bună, prin însăși reparația pe care timpul, dar și, cu deosebire, noile noastre orizonturi morale și sociale le-au deschis vieții. Marea afacere cu lemne și șantaj din micul tîrg al primarului Arzăreanu, al soatei sale Victorița și al șefului de gară Galan, e tratată de Lucian Giurchescu (înveterat practician al efectelor brechtiene) cu o vădită bucurie a distanțării — în timp, în climat, în semnificații. Valorile comice — de farsă —

ale textului sînt, astfel, cu mare și bun efect, exacerbate; contextul — citit în cheia lui derizorie și exploatat ca atare — e închinat și el, din plin, hazului; subtextul amar e trecut în zonă paseistă și este comunicat ca „depășit”; așadar, e dat și el ofrandă risului. Un soi de resort marionetistic mișcă universul de vid uman, de cinism moral, care colorează societatea *Plicului*. Și, dincolo de toate acestea, servind textul, parcă, împotriva textului (cu înaintarea lui domoală, adesea, chiar greoaie), o dinamică jucăușă, oarecum dansantă, căpătușește și dă nerv (cu rare momente trenante) desfășurării spectacolului. Nu poți, în această ordine de observații, să nu reții aportul important al scenografului Ion Popescu-Udrishte și al inginerului Ion Simionescu, care l-a secundat în construcția orlogeriei scenotehnice. Inițiativa de a lăsa elementele scenografice să-și spargă propriile lor limite (statice), pentru a juca, literalmente, odată cu actorii, anunțându-le, pregătindu-le, rotunjindu-le evoluția, ori completându-le-o, cu o mobilitate pe cît de ingenioasă, pe atît de sugestivă (niciodată gratuită) — în care grațiosul își dă mîna cu grotescul și insinuarea, cu atacul frontal, ironia, cu incisivitatea — este, de bună seamă, și ea, izvorită din latențele comice, chiar bufe, ale teatrului de animație. La fel, și parcimonia, pînă la esență, a mijloacelor decorative folosite.

Pe podiul supus „capriciilor” culisante ale scenografiei, protagoniștii au fost, la rîndul lor, supuși unui dublu efort, interpretativ și, într-un fel, coregrafic, nu numai pentru a populat spectacolul cu tipuri și atitudini caracteristice, dar și pentru a-i conferi, în regimul voioșiei, sens și percutanță. Pe aceste coordonate și-au demonstrat actorii virtuțile proprii. Stela Popescu, de o distincție deloc provincială, descinzînd (cum s-a remarcat) din Coana Joița, dar prefigurînd, în același timp, parcă, pe celebra și irezistibilă „damă voalată”, victorioasă în cabinetele ministeriale ale epocii, a manevrat, cu darurile unei feminități dublate de o inteligență arghirofilă, deschisă, deopotrivă, și generozităților libertine, și ștele corupției, și cele ale adulterului, pilonii pe care este așezată comedia lui Rebreanu. Dumitru Rucăreanu, surprinzător de nou, a purtat cu aplomb masca autorității de părinte al tîrgului, printre meandrele demagogiei sfîrșitoare și ale crizelor, nu mai puțin sfîrșitoare, de conștiință și de nervi, în care-l zvîrleau, fie teama unui eșec al întreprinderilor lui bănești, fie impaciența de a le vedea sfîrșite cu bine, fie situația de a le vedea reușind cu prețul afișării publice a triumfului adulterin, la care — Trahanache mai puțin abil — a consimțit. Iurie Darie și-a dublat, în uniforma șefului de gară, știutele lui virtuți și virtuozități de june-prim, cu datele unui exerce sentimental, într-un joc deschis al farsei; Mircea Șepitlici, pîrînd cu cuceritoare superbie statura și masca unui întîrziat și experiment poli-

ticastru, a însoțit, cu nonșalanță străvezie îmbibată de corupție, masca suculentă a lui Aurel Giurumia, copârtaș, hămesit și în continuă febrilitate inventivă, la acțiunile afaeriste ale primarului. O pitorească față de gazetar-giruetă face, cu bogate resurse expresive, Cornel Vulpe; un inspector desenat în linii groase, de zbir formal, în fond, hulpav și gata la tranzații, desenează Constantin Băltărețu. Umilitatea, nedemnă și timp arivistă, o creionează Candid Stolica; umilitatea, fără nădejdi oropsită, se intrupează, cu scurte zvicniri clovnești, în persoana lui Mihai Pălădeseu. Cu utilitate episodică, dar, din păcate, fără șansa de a deveni apariție, Liliana Ticău, în Văduva de război, și — în dublă ipostază, de față în casă și de aprod la primărie — tînără și sprinteră, Anca Pandrea.

Plicul, în lectura de azi, de la Teatrul de Comedie, e un spectacol bucuros de aplauze, dar și vrednic de ele.

Florin Tornea

TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI

■ ALEXANDRU LĂPUȘNEANU

de Virgil Stoenescu

Prin lansarea, în premieră pe țară, a piesei *Alexandru Lăpușneanu* de Virgil Stoenescu, trupa din Botoșani se arată consecventă cu sine, cu țelul său programatic. Este vorba de valorificarea dramei istorice naționale, cerință față de care modesta echipă a Teatrului „Mihai Eminescu” are — mai ales în ultimele stagioni — o atitudine activă, tenace, militantă, și nu lipsită de un meritat succes.

Noua premieră se cuvine apreciată cu atît mai mult cu cît ea marchează prima incursiune a cunoscutului autor și animator al teatrului radiofonic, Virgil Stoenescu, pe tărîmul dramei istorice, după ce, timp de aproape un sfert de veac, a explorat cîmpul dramaturgiei de actualitate socialistă, mai ales în formula comediei.

Intrat pe poarta larg și generos deschisă, tematic, de înaintași, Virgil Stoenescu îi ur-



Data premierei: 1 octombrie 1976.

Regia: CONSTANTIN DINISCHIO-TU, Decoruri: CONSTANTIN RUSSU, Costume: MARIA BORTNOVSCIL, Ilustrația muzicală: TIMUȘ ALEXANDRESCU.

Distribuția: CONSTANTIN CODRESCU (Alexandru Lăpușneanu); VICTOR NICOLAE (Scutierul); VIOREL BALTAG (Stroici); CAZIMIR TĂNASE (Moțoc); ȘTEFAN PANĂ (Veveriță); GHEORGHE IIAUCA (Trotușan); TEODOR BRADESCU (Dragomir); DORU BUZEA (Bogdan); BORIS PEREVOZNIC (Arnașul); CONSTANTIN CADESCHI (Mitropolitul); DESPINA MARCU, ILDI CODRESCU (Doamna Ruxandra); SILVIA BRĂDESCU (Bătrîna); AURORA PRODAN (Ilînea); ION LIGI (Călugăr I); TUDOR DUINEA (Călugăr II); ION PLĂEȘANU (Slujitorul).

mează credincios, pînă la un punct, cînd — sprijinit (vizibil) pe adevărurile descoperite de știința contemporană a istoriei — i se oferă prilejul să realizeze, sub imperativul acestor descoperiri, o altă, proprie, viziune asupra trecutului și a faptelor evocate de clasici.

Înfrînt profund, stăpînit, chiar, precum mărturisește, încă din adolescență, de frumusețea și puterea nuvelei lui C. Negruzzi, Virgil Stoenescu pornește declarat, în alcătuirea dramei sale, de la această nemuritoare sursă. Păstrează întocmai cadrul epocii, linia acțiunii și conflictul sintetizat în cele patru celebre motto-uri ale nuvelei. Ele devin, pe rînd, leit-motivul în jurul căruia dramaturgul construiește și concentrează acțiunea lucrării sale. Dar, în procesul „prelucrării”, restituirii materialului dramatic în viziune contemporană, au survenit schimbări substanțiale de optică. Mărturisită deschis și lesne detectabilă în lectură, această schimbare de optică privește figura lui Lăpușneanu. Chipul eroului reflectă, aici, imaginea atestată de ultimele cercetări istorice asupra atît de îndepărtatului și contradictoriului ev în care acesta a domnit. În contrast cu viziunea lăsată moștenire de Negruzzi și de ceilalți autori, în a căror operă chipul domnitorului este înfățișat într-o singură dimensiune, aceea a cruzimii, a tiraniei morbide, Virgil Stoenescu propune varianta unui erou „problematizat”, într-o manieră modernă, epurată de patologic. Eroul este profund uman, are tulburătoare dileme și sfîșieri interioare. Piesa își propune să impună un Lăpușneanu grav și îngrijorat de soarta țării, care își asumă responsabil gesturile decisive, dictate de necesitatea istorică și de rațiuni superioare de stat. Decizii drepte, dar singeroase, care îi atrag ura, dușmănia și răzbunarea boierilor potrivnici, stăpînitori feudali, refractari la ideea unei puteri centralizatoare. Bazîndu-se pe adevărul istoric, dramaturgul caută să dea gesturilor îndrăznețe și crude ale personajului plauzibile motivări de epocă și relief potrivit spiritului și accepțiunii contemporane. Oscilînd între extreme, între dorința de a nu-și înstrăina simpatia boierilor și, pe de altă parte, necesitatea propășirii Moldovei, care îi dictează să le fie potrivnic, pentru că, robiți de setea înăvutirii, aceștia nu-i înțeleg cauza, domnitorul, înscăunat cu de la sine putere, cade, pînă la urmă, victimă nepuținței de a întui forța capabilă să-i limpezească și să-i definească drumul: sprijinul poporului. Adevărurile crude îi sînt răs-picat relevate de un personaj simbolic: Bătrîna țărăncă, personaj care apare în momentele decisive ale dramei.

Dramaturgul aduce, alături de Bătrîna, încă un personaj ingenios gîndit și bine construit, încărcat de semnificații: Scutierul. Proiectat ca un alter-ego al lui Lăpușneanu,

inteligent, diplomat, înțelept și prevăzător, acesta comentează lucid, critic, ca un bufon shakespearian, faptele și gindurile domnitorului. Întors către sine, domnitorul, cu conștiința împovărată și neliniștit, se simte profund și total singur. Lăpușneanu se prăbușește. Intenții pozitive ce păreau să-l însufletească în a doua lui domnie, cumplită, sint spulberate. Ele s-au stins înainte de vreme, în bezna unei tragice singurătăți sufletești, generată de limita personalității sale: neputința de a se apropia de ființa înțeleptă a poporului. Expusă uneori prea simplist, ipostaza dramatică a însingurării lui Lăpușneanu reprezintă una dintre valorile piesei, ce reține, în mod deosebit, atenția. Există și un alt aspect în perimetrul suferințelor al eroului lui Virgil Stoenescu, care conferă piesei un puternic accent dramatic: dorința și rîvna pătimașă de a-și învinge propria-i „faimă” — faima tiranului crud și sîngeros — pe care, însă, departe de a izbăvi s-o risipească, o întărește din ce în ce mai mult, pînă la proporțiile unui necurmat și istovitor coșmar.

Toate aceste valențe noi ale piesei au fost intuite și sugerate în spectacolul de la Botoșani. Regizorul Constantin Dinischiotu a redat textul cu fidelitatea literară în care a fost scris, cu rigoare profesională și cu grijă față de tonalitatea specifică. Despovărat de fast, străin de efuziuni retorice, spectacolul, realizat într-o imagine simplă și expresivă, trimite spre meditația gravă a autorului, urmărind, într-o atmosferă austeră și sobră, într-o desfășurare cursiv-realistă a acțiunii, destinul zbuciumat al eroului. Beneficiind de interpretarea bărbătească, plină de vibrație și fior emoțional, dată de cunoscutul actor bucureștean Constantin Codrescu, acest Lăpușneanu a dobîndit relief și putere de convingere. Interpretul a reușit să topească, într-o sinteză armonioasă, trăsăturile contradictorii ale personajului, să reliefeze, ca dominantă a caracterului său, o conștiință rațională. Victor Nicolae l-a interpretat discret și inteligent, cu sinceritate, pe Scutier, ca pe un spirit mobil, ascuțit și neliniștit, în stare să-l ajute, dar să-l și deruteze pe domnitor, să-l și conteste, dar să-i și justifice gîndurile și acțiunile, să-l compătimească și să-l vegheze îndurerat în ceasurile morții. Silvia Brădescu a impus în scenă imaginea suferinței autentice a poporului oprimat, dovadă o maximă concentrare și o forță dramatică emoționantă. În Doamna Ruxandra, Ildi Codrescu a înfățișat cu discreție destinul aspru și amar al personajului, oscilațiile lui între dragoste și ură, între admirație și dispreț. Am mai reținut prezența lui Doru Buzea în Bogdan și a lui Boris Perevoznic în Armaș.

Preocupat, îndeosebi, de zăgrăvirea eroului, autorul a neglijat o seamă de personaje reprezentative, piloni principali ai conflictului:

Moțoc și Troțuan, Sîncioc și Veveriță, Mitropolitul. Faptul s-a răsfrint și asupra monarhiei botoșănene, asupra actorilor distribuiți în aceste personaje, cărora nu li s-a oferit, astfel, prilejul realizării unor portrete viabile, a unei imagini mai substanțiale și mai cuprinzătoare a epocii.

Notabil, decorul funcțional al lui C. Russu. Expresive, costumele Mariei Bortnovschi, prin îmbinarea liniei de inspirație tradițională cu cea modernă.

Nu începe îndoială că reprezentarea de la Botoșani, dincolo de neîmplinirile ei, a reușit să asigure piesei o transpunere convingătoare, care-l angajează pe spectator, transmitîndu-i sensul civic și patriotic al dramei.

Valeria Ducea

■ EMMI (Amor pierdut — viață pierdută) de Mihai Eminescu



Data premierei: 2 octombrie 1976.
Regia: ION OLTEANU. Scenografia:
CONSTANTIN PILIUȚA. Muzica:
GHEORGHE COJOCARIU.

Distribuția: BORIS PEREVOZNIC
(Vasile Alexandrescu); CRISTINA
RADU (Emmi); GHEORGHE POPA
(Alec); JEAN MAYDICK (Doctorul);
CONST. CADESCHI (Niță); TUDOR
DUINEA, COSTIN VASILE (Doi arle-
chii).

■ HISTRION

(adaptare de Mihai Eminescu
după o lucrare de G. Herwitz)

Data premierei: 2 octombrie 1976.
Regia: ION OLTEANU. Scenogra-
fia: CONSTANTIN PILIUȚA. Muzica:
GHEORGHE COJOCARIU.

Distribuția: CAZIMIR TÂNASE
(Histrion); VICTOR NICOLAE (Fe-
lice); CRISTINA RADU (Rosamunda);
SILVIA BRĂDESCU (Lisetta); TEO-
DOR BRĂDESCU (Un servitor de tea-
tru); GHEORGHE POPA (Un dile-
tant); JEAN MAYDICK (Un ofițer);
TUDOR DUINEA (Un spectator);
VALENTINA LIVINT, FLORIȚA
RUSU, AURORA PRODAN, NARCISA
VORNICU, COSTIN VASILE (Spec-
tatori).

S-a scris pe larg — și cu frecvență în aceste pagini — sub numeroase semnături de scriitori și universitari, de critici dramaticei și literari, despre alesul merit al Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani, care, cu pasiune și constanță, construiește în scenă edificiul dramaturgiei lui Mihai Eminescu. Act deopotrivă pios și îndrăzneț, de constituție culturală și de restituire artistică, „lucrarea” eminesciană întreprinsă pe scena din nordul Moldovei adaugă acum tripticului cunoscut (*Bogdan-Dragoș*, *Mira*, *Decebal*), înspărat din miturile istoriei românești, un diptic de altă factură, lirico-romantic. Cu tripticul istoric au intrat în marele circuit al valorilor naționale evenimente ideale de teatru eroic în proiecție romantică, integrate într-o temă definitivă pentru ființa românească, începătoare poporului nostru în Dacia și, apoi, „descălecătorii”; cu *Emmi* și *Histrion*, redescoperim cu bucurie și încântare că în „Lumen ca teatru” Eminescu s-a exersat în imediat, preluând teme de mare circulație în epocă, aduse din secolul anterior, motivul wertherian, de pildă, al dragostei nefericite, sau cel, atât de caracteristic romanticilor, al artistului neînțeles și părăsit. Crochiuri dramatice, meditații înfiorate așezate în dialog, străbătute, în lirismul lor gingaș (*Emmi*), de o tainică aluzie la poezia și viața lui Vasile Alecsandri sau de ușor deslușite trimiteri amare la propria experiență a autorului, culeasă în peregrinările-i prin trupe teatrale (*Histrion*), ambele fragmente, datate din epoca vieneză, ne conving că, așa cum a scris Marin Sorescu, „dacă i-ar mai fi fost îngăduiți cîțiva ani (lui Mihai Eminescu — *n.n.*), piesele începute și risipite prin manuscrise, rămase în culisele poeziilor sale, ar fi ridicat scena românească cu un stîljen”.

S-a scris, de asemeni, pe larg despre încontestabilul merit care îi revine regizorului Ion Olteanu, artist devotat poeziei dramatice românești, în restructurarea teatrală a acestui tezaur risipit în manuscrise. *Emmi* și *Histrion* sînt luate ca un oratoriu în două părți. Spectacolul, de studio, este amplasat în imediată apropiere a spectatorilor (așezați pe scenă), stabilindu-se, astfel, intimitatea necesară aici receptării. Sugestia scenografică a pictorului Constantin Piliuță conferă ambianței o factură subtil emoțională; un careu de frîghii alcătuiește „pătratul magie” unde se va desfășura jocul actorilor, joc eliberat de orice recuzită, de orice apel la decor, și care s-a vrut sprijinit doar pe fiorul verbului eminescian. Pe scena astfel amenajată dăinuie doar, în proiecție verticală, un joc de linii, orgă stilizată, ce se acordă cu partitura sonoră a reprezentației: un cor școlar ce into-



Cazimir Tânase și Victor Nicolae

nează cu discreție atât de cunoscutele versuri din lirica poetului, „Floare albastră”. Alegînd jocul abstract, nemișcarea (*Emmi*), hieratismul gestului (*Histrion*), frazarea albă și mișcarea fluidă, regizorul Ion Olteanu a dat dimensiune gravă, patos modern textelor; deosebit de interesant și de înspirat mi se pare că, printr-o interpretare „distanțată”, recurgîndu-se la cîteva canoane ale teatrului epic (prezentatori, obiecte-simbol etc.), factura convențional-lirică, alura romantică și romantioasă a scenetelor transgresează într-un registru familiar și percutant pentru spectatorul contemporan. În două tonalități distincte, elevație lirică (*Emmi*), meditație patetică (*Histrion*), spectacolul-oratoriu are o unitate vibrantă, o subliniată dimensiune intelectuală, pe măsura operei poetului dramatic, „cemoară de mari lucrări neisprăvite, cu mult mai presus decît mediul și timpul său” (Nicolae Iorga).

Actorii, vădit diferiți ca formație și exercițiu, s-au străduit să se supună cerințelor acestui joc restrictiv în ce privește expansivitatea și bogat în interioritate. Alături de vîrstnicul și experimentatul Cazimir Tănase (*Histrion*), cu jocul său, de o bună emfază, în acest rol, s-au remarcat cîțiva tineri actori: Victor Nicolae (*Felice*), vibrant, cu panăș romantic și exteriorizare sobră, și noii-veniți în colectiv, talentații absolvenți Gheorghe Popa și Cristina Radu (*Emmi*), actriță cu o intensă exaltare afectivă și cu înclinație spre poezia dramatică.

Din nou eveniment de istorie culturală, montarea Eminescu, omagială, completează un edificiu scenic deosebit.

Mira Iosif

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

MITICĂ POPESCU

de Camil Petrescu

Spectacolul la care am fost invitat la acest început de sezon teatral reprezintă, de fapt, a opta premieră a stagiunii trecute. Dar Teatrul Dramatic din Brașov este un teatru care nu cunoaște răgazul dintre stagiuni, așa încît socoteala mea nu are alt rost decît să pună în evidență o altă realitate: abia de aici încolo vom putea raporta activitatea teatrului la noul director, regizorul Eugen Mer-

cus, care nu de mult, a preluat din mers colectivul și care, după cum rezultă din programul preconizat, pare decis să dea un nou impuls și perspective mai largi acestui colectiv bun, dar nu întotdeauna egal cu valoarea lui.

Spun toate acestea, pentru că *Mitică Popescu* nu mi se pare, așa cum a fost montat de Petre Bokor pe scena teatrului brașovean, un spectacol care să satisfacă exigențele maxime, ci, fără să vădească slăbiciuni flagrante, apare ca o reprezentare mulțumită de sine, plasată la cota modestiei, fără ambiții. Lucru surprinzător la un regizor tînăr ca Petre Bokor, spectacolului îi lipsește tocmai intenția polemică, ambiția de a găsi sensurile noi, nerevelate încă, pe care textul le conține. În ultimii ani, această piesă, în care Camil Petrescu a investit mult, nu s-a bucu-

Data premierei: 2 octombrie 1976.

Regia: PETRE BOKOR. Scenografia: CONSTANTIN MICU.

Distribuția: COSTACHE BABII (*Mitică Popescu*); ION JUGUREANU (*Directorul*); GEORGE M. GRIDANUȘU (*Subdirectorul*); DAN SANDULESCU (*Secretarul general*); GABRIEL SANDULESCU (*Jean*); MIHAILĂ BRAȘOVEANU (*Buiac*); MIHAI POPESCU (*Casierul*); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (*Bernigrădeanu*); NICOLAE ALBANI (*Inspectorul de poliție*); PAULA IONESCU (*Patroana*); VICTORINA ONICEANU (*Ana*); MAYA INDRIEȘ (*Sonia*); RUXANDRA IONESCU (*Gina*); AURORA CRĂCIUN (*Elisabeta*); MIRIANA COSTEA (*Angela*); MIRTHA HRENIUC (*Didi*); CONSTANȚA COMĂNOIU (*Servitoarea*); SAVU RAHOVEANU (*Agentul*); CAROL BERNASCHI (*Nepotul lui Mitică*).

rat, dealtfel, decît de montări cumînti și corecte, ceea ce e puțin lucru, dacă ne gîndim că însăși apariția acestei piese a însemnat, într-un anumit fel, desigur, reverențios, o mînușă aruncată lui Caragiale. Nu intru în detalii, ele sînt prea bine cunoscute, reamintesc doar că ilustrul autor al *Jocului ielelor* și al lui *Danton* a intenționat, dacă nu neapărat o reabilitare a lui Mitică și a miticismului, o reevaluare din alt unghi și sub altă lumină a acestui personaj de bodegă, compromis de zeflemeaua marelui clasic. Că, desigur, nu e vorba de exact același personaj, că în noua lui alcătuire Mitică Popescu are doar înfățișarea, aparențele, apucăturile de suprafață ale lui Mitică din „Momente”, în vreme ce substanța e alta, se știe. Dar, că ceea ce se știe nu e îndeajuns subliniat, iată ce reproșăm acestui spectacol! A exploa-



Scenă din spectacol

ta doar dimensiunea comică a personajului, a-l zugrăvi pe Mitică în culorile vii ale unei halalere simpatice și a-l lipsi de nuanțele calde ale omeniei și de tonurile blinde ale dragostei și prieteniei, înseamnă a reduce, a simplifica, a sărăci. Or, tocmai lucrul dimpotrivă sîntem datorii să-l cerem regizorului, în cazul acestei piese și al acestui personaj, spre o interpretare cît mai apropiată de intențiile lui Camil Petrescu. Același reproș se impune și în cazul înțelegerii Georgetei Demetriad: ce este ea, precumpănitor: o patroană neputincioasă? Sau o văduvă ajunsă, fără vrerea ei, într-o situație pe care nu și-a dorit-o, o sincer îndrăgostită de Mitică, o femeie prostuță și simplă, obosită de „lumea bună”, dornică să revină la viața ei, de modistă cumsecade? Desigur, să nu exagerăm, să nu facem din Mitică personajul exemplar al dramaturgiei lui Camil Petrescu, și nici din Patroană, sărmana victimă a societății burgheze. Dar să nu-i răpim piesei adevăratele ei dimensiuni, adîncimile existente, de dragul efectului hazos imediat. În ciuda farmecului, a dezinvolturii, Costache Babiș nu acoperă toate datele personajului său. Actorul ar fi putut să realizeze un Mitică Popescu remarcabil, dar n-a fost ajutat să și-l apropie. Paula Ionescu e monotona, bătoasă, apăsînd mereu pe aceeași pedală, o Patroană rece, neconvîngător îndrăgostită. Jean e, în interpretarea lui Gabriel Săndulescu, destul de aproape de ce ar fi trebuit să fie, dar prea estompat, prea cu timiditate condus. Relația Jean-Mitică nu se încheagă, pare un raport de corectă colegialitate și nu o adîncă prietenie. George M. Gridănușu este excelent în Subdirector, pentru că a luat personajul pe cont propriu, după cum foarte buni sînt Ion Jugureanu, Dan Săndulescu,

Victoria Oniceanu, Maya Indrieș, Nicolae Al-bani, dar aceștia sînt interpreți unor personaje secundare și, se știe, personajele secundare, singure, nici nu decid calitatea piesei, nici nu pot determina reușita de ansamblu a spectacolului. E vorba de un teatru de la care avem mult mai mult de cerut, e vorba de un regizor tînăr de la care așteptăm mai mult: o jumătate de reușită, în cazul de față, e, mai degrabă, o împlinire doar pe jumătate. Adică, o neîmplinire.

Virgil Munteanu

TEATRUL DE STAT
„VALEA JIULUI”
DIN PETROȘANI

Operațiunea
GAMBIT

de Tudor Negoită

Mai harnic decît multe altele, colectivul Teatrului de Stat „Valea Jiului” a deschis noua stagiune încă la jumătatea lui septembrie, cu o piesă prezentată în premieră pe țară: *Operațiunea Gambit*. Este a doua piesă

Data premierei : 15 septembrie 1976.
Regia : GEORGE MOTOI. Scenografia : VASILE ROMAN.

Distribuția : VALER DONCA (Vlad) ;
ALEXANDRU ANGEHELESCU (Horn) ;
PAULINA CODREANU (Magda) ;
MIHAI CLITA (Raul) ; ȘTEFANIA
DONCA (Livia) ; FLORIN PLAUR
(Manoliu) ; MARIA JUNGHIETU (Reporteră TV) ; ROZMARIN DELICA
(Mircea).

a lui Tudor Negoită, dramaturg dedicat genului (impropriu zis) polițist, cunoscut nouă prin *Cind revolverele tac*, dar, mai ales, prin numeroasele scenarii prezentate de către Radio și Televiziune.

Operațiunea Gambit are, dealtfel, o desfășurare a acțiunii care o face să se înrudească cu un scenariu de televiziune, fără ca prin aceasta să fie mai puțin aptă pentru scenă ; dimpotrivă, acțiunea curge, cum se cere unei asemenea lucrări, cu repeziciune, neprevăzutul, răsturnarea situațiilor, surpriza, suspensul făcând parte din armele predilecte ale autorului.

Este o piesă care înfățișează activitatea plină de inteligență dibăcie și risc a ofițerilor noștri de securitate, activate îndreptată împotriva oficinelor străine de spionaj economic, activitate menită să le zdruncine planurile, să le anihileze infiltrarea în organismele noastre economice și comerciale, să apere bogăția obștească, să păstreze vie și să întărească vigilența cetățenilor noștri și, în ultimă instanță, să descurajeze inițiative asemănătoare, menite să lovească în economia noastră națională.

Este, deopotrivă, un elogiu adus ofițerilor noștri de securitate și oamenilor obișnuiți puși în fața unor situații pe care nu le pot înfrunta altfel decât prin tăria conștiinței lor. Mai mult nu se poate spune, orice întăzire asupra detaliului privind piesa riscă să dezvăluie din semnificațiile, ci faptele, și unei piese polițiste bune, un comentator prost îi poate aduce irecuperabile daune. Să precizăm că e vorba de înfruntarea dintre apărătorii avuției naționale și cei care rivnesc la ea, că înfruntarea se petrece pe teritoriul nostru, în mijlocul oamenilor care nici nu bănuie ce se întâmplă, cum noi înșine nici nu aflăm, decât mult mai târziu, că această bătălie se duce zi de zi în imediata noastră vecinătate...

Să adăugăm că înfruntarea se poartă cu armele inteligenței, de unde și titlul piesei, împrumutat dintr-un joc al inteligenței — www.cimec.ro



Valer Donca, Alexandru Anghelescu
și Maria Junghietu

șahul, în care joc, una din cele mai subtile, mai surprinzătoare prin efectul întîrziat și greu de prevăzut, este operațiunea Gambit, adică operațiunea prin care se sacrifică în mod voluntar un pion sau chiar o figură, în vederea obținerii unui avantaj decisiv în ofensivă.

Pentru punerea în scenă a acestei piese, a fost invitat la Petroșani actorul George Motoi de la Teatrul Național din București, care nu e la prima lui montare și care arată reale aptitudini de regizor, nu numai pentru felul cum a ridicat în picioare un text (ce se susține singur, dealtfel), ci și pentru felul cum a îndrumat actorii, cum a tensionat acțiunea, cum a ales soluțiile scenice cele mai convingătoare, cum a evitat efectele tari, căutînd tensiunea în miezul faptelor și nu în aparență lor. L-au ajutat, cu bune rezultate, scenograful Vasile Roman și actorii, toți, cărora nu le putem cere prea mult, pentru că personajele lor nu oferă prea mult. Ca în mai toate piesele polițiste, ele, personajele, nu evoluează, ci parcurg un traseu, străbat o acțiune în aceeași haină pe care o îmbracă la început. Să-i numesc, deci, în ordinea în care m-au convins : Valer Donca, Alexandru Anghelescu, Florin Plaur, Paulina Codreanu, Mihai Clita, Ștefania Donca, Maria Junghietu, Rozmarin Delica, toți buni, conștiincioși, sinceri, într-un spectacol care slujește bine textul și lasă să se întrevadă o bună perspectivă acestei stagiuni.



TEATRUL MUNICIPAL „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

DINU

de Radu F. Alexandru

Data premierei : 1 octombrie 1976.
Regia : GEIRUN TÎNO. Scenografia :
MIRCEA NICOLAU.

Distribuția : MIHAI STOICESCU
(Tatăl) ; GINA NICOLAE (Ana) ; DU-
MITRU LAZAR FULGA (Dinu) ;
MARIA BRANEA (Ileana) ; MARIA-
NA ZAHARIA (Silvia) ; MARILENA
NEGRU (Reportera) ; NICOLAE ȚA-
RANU (Operatorul) ; PETRE CURSA-
RU (Electricianul).

Pe scena teatrului brăilean, piesa *Dinu* de Radu F. Alexandru capătă un caracter mai dramatic decît s-ar putea bănuî la o primă lectură. Citită, mai de mult, în cenaclul secției de dramaturgie a Asociației Scriitorilor din București, piesei i s-au constatat viciile de conținut : conflict minor, replică fără încălțură afectivă etc.

Cu astfel de critici, mai mult sau mai puțin îndreptățite, piesei i s-a acordat, totuși, lumina rampei ; s-a vădit, astfel, că textul conține latențe de dramă autentică, incitante de interes etic, privind relațiile dintre părinți și copii, latențe pe care tînărul re-

gizor Geirun Tîno le pune în valoare cu inteligență și cu o bună cunoaștere a sufletului omenesc, în ce privește autenticitatea trăirilor conflictuale.

Despre ce este vorba ? Tînărul Dinu se întoarce acasă, în condițiile în care tatăl său, erou al muncii socialiste, proaspăt ieșit la pensie, va fi sărbătorit, bucurîndu-se, la masa sărbătorească a familiei, pentru semnificația socială a evenimentului, și de prezența unor reporteri de televiziune.

În această atmosferă, aflăm că între tată și fiu există o neînțelegere de principii, care capătă accente dureroase, pe măsură ce se desfășoară drama. Pe scurt : tatăl nu concepe ca fiul să nu-i urmeze la locul de muncă, în uzina în care el însuși muncise, zeci de ani, cu dăruire. Fiul, însă, nu vrea să repete experiența tatălui, pentru care nu se simte chemat ; el aspiră la o meserie nu mai puțin onorabilă, dar care i-ar permite să-și clădească viața pe datele proprii sale personalități : vrea să se facă scafandru. Un conflict vizînd, în aparență, alegerea profesiei, dar care semnifică mai mult : autodeterminarea, ca persoană, a fiului, care se lovește de voința tatălui, de a se continua, și prin statutul său profesional, în copil.

Conflictul principal se sprijină pe altele, de ordin secundar, nu mai puțin semnificative, acestea reieșînd cu pregnanță mai ales prin viziunea regizorală. Astfel, atenția ne-a fost atrasă, cu discreție, și spre conflictul interior al tatălui pensionat, către tristețea lui grea, către deruta celui care, deodată, e obligat să vorbească la trecut despre un loc de muncă, de viață. Sărbătorii de familie i se împrumută tonuri false, stridente, de natură a reliefa, prin contrast, autentică dramă sufletească a sărbătoritului ; în această ordine de efecte se așază grupul de reporteri de televiziune, dezinvolti și indiferenți, preocupați, meșteșugărește, de a lua cadre bune, „de familie fericită”, sau privind „satisfacția muncii împlinite” etc.

Tatăl, interpretat de Mihai Stoicescu, se arată ros de incertitudini, sub aparența fermității, a omului „dintr-o bucată” ; obstinția personajului de a vedea în meseria de care se desparte unicul mod de realizare de sine este relevată cu accente îndurerate, ca și viața lui sufletească, absorbită unilateral de orizontul unei cariere în care s-a realizat ca erou al muncii, dar care, în același timp, i-a îngustat cîmpul de înțelegere și a altor posibilități de evoluție, de realizare.

Un alt conflict (interior) este cel al mamei, interpretată cu o bună rituitate de Gina Nicolae ; aceasta trăiește cu acuitate, pînă la istovire nervoasă, neînțelegerea dintre tată

și fiu, pe care ar dori mai mult s-o evite decât s-o rezolve.

Dumitru Lazăr Fulga, în rolul tânărului Dinu, a vibrat pe chimul lăuntric al celui ce vrea să se facă înțeles, care dorește cu putere să limpezească relațiile familiale, în accepția noii sale determinări. El își caută în părintele neînțelegător pe părintele adevărat, îl caută cu întrebări, menite să-l convingă nu atât de îndreptățirea hotărârii lui, cât, mai ales, de necesitatea de a da dovadă de înțelegerea proprie unui tată. În jocul său, îmbinare de atitudini patetice și persuasive, s-a simțit, totuși, o oarecare crispare.

Maria Branea (Ileana), Marilena Negru (Reporter), Nicolae Țăranu (Operatorul) și Petre Cursaru (Electricianul) au fost prezente notabile în roluri episodice, necesare mecanicii dramei, dar lipsite de nuanțe psihologice. Menționăm, în mod special, jocul Marianei Zaharia, care a închipuit cu farmec o adolescentă cu „ieșiri” febrile, copilărești.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

Spectacol-lectură

NESTINSUL DIAMANT

de Ștefan Tita

Stagiunea ploieșteană se deschide cu un spectacol omagial menit să actualizeze figura istorică a lui Theodor Diamant, autorul celebrului falanster de la Scăieni. Precursor al mișcării socialiste românești, acest adept al lui Fourier înființează, în 1835, „Societatea agronomică și manufacturieră” („colonia soților agronomi”), pe moșia boierului Bălăceanu, preconizând colectivismul, în accepția dată de părinții socialismului utopic. Prahovenii se mândresc, asadar, cu localitatea unde vizionarul Diamant voia să întroneze armonia și civilizația omului liber. Teatrul din Ploiești trebuie felicitat pentru solicitudinea arătată textului lui Ștefan Tita, pentru atenția cu care s-a lucrat spectacolul-lectură. Remarcabilă ni se pare simplitatea reconstituiri dramatice, pornind de la un vast material documentar. Cel pe care Ion Eliade Rădulescu l-a numit „nestinsul diamant”, văzind în metafora numelui un semn de predestinare, avea un suflet ardent de patriot și umanitarist, trăind incandescent „chemarea veacului”, răspindind idei și luminând minți, ca un vrednic deschizător de drum politic. Grijă de a-l plasa pe Theodor Diamant într-un context istoric, atestat de document, l-a condus pe Ștefan Tita spre o formulă de redare concentrată, în care idei și sentimente net antitetice dau personalitate lumilor în conflict — lumea nouă, vizionară, a lui Diamant, a boierului Bălăceanu, a țăranilor din falanster, și lumea boierului Costache, retrogradă și năvălită, apăsată de toate tarele feudalismului. Într-o scenografie cu forță evocatoare, scoțind efecte din proiecția unor elemente-simbol pentru universul falansterului (scenografie — Vintilă Făcăianu), regizorul Harry Eliad a imprimat spectacolului nervul textului literar. Decupajul regizoral din-

Data premierei : 21 septembrie 1976.
Regia : HARRY ELIAD. Scenografia : VINTILĂ FĂCĂIANU.

Distribuția : C. DRAGANESCU (Comentatorul) ; EUSEBIU ȘTEFANESCU (Theodor Diamant) ; EUGENIA LAZA (Elena Bălăceanu) ; ELENA ALBU (Lucretia) ; AL. PANDELE (Sava) ; CORNELIU REVENT (Manolache) ; MANUELA MARINESCU (Lorica) ; EFTIMIE POPOVICI (Costache) ; NORA POPESCU (Catinea) ; EMILIA DOBRIN (Smaramda) ; RADU DUMITRESCU (Tintea) ; HORIA GEORGESCU (Tircot) ; ANGHEL RRATU (Paringul) ; VICTOR BUCURESCU (Ghiocel) ; DUMITRU PALADE (Eliade) ; RADU PANAMARENCO (Cilibi Moise) ; ȘTEFAN PISOSCHI (Grigore Alexandrescu) ; LUPU BUZNEA (Man-dache).

Ștefan Pisoschi, Eusebiu Ștefănesen și
Dumitru Palade



tr-un text cu ambiție de frescă ni s-a părut cu totul reușit, prin concizia ideilor păstrate, prin acuratețea traducerii lor scenice. Deși spectacol-lectură, actorii au schițat elemente de joc de scenă, renunțând la caracterul static al formulei. Eusebiu Ștefănescu (Diamant) a marcat mai mult aspectul pedagogic al prezenței eroului, și a făcut-o bine, nuanțat și atent, spre a degaja complexitatea gânditorului. Jocul Manuelei Marinescu e fără cusur; actrița apare în rolul unei aristocrate cu periculoase grații de felină puse în slujba unui scop prea puțin nobil. Corneliu Revent și Eftimie Popovici, reprezentând, prin roluri,

atitudini de clasă ale boierimii, trebuie remarcați pentru grija pentru monografierea tipurilor. Distribuția, cuprinzând, în rest, nume cunoscute — Elena Albu, Constantin Drăgănescu, Emilia Dobrin, Nora Popescu, Dumitru Palade, Ștefan Pisoschi — evoluează cu seriozitate în spectacolul pe care Harry Eliad l-a gândit cu simț istoric, integrându-l în preocupările fertile ale teatrului, de a populariza, prin artă, figurile marcante ale culturii noastre.

Ionuț Niculescu

ALTE PREMIERE

TEATRUL MUNICIPAL
„MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

PYGMALION

de G. B. Shaw

Data premierei : 2 octombrie 1976.
Regia și scenografia : ION DINESCU.

Distribuția : DUMITRU PISLARU (Henry Higgins); GINA NICOLAE (Doamna Higgins); MARILENA NEGRU (Eliza Doolittle); NICOLAE BUDESCU (Alfred Doolittle); GHEORGHE MOLDOVAN (Colonelul Pickering); ANA CRISTI (D-na Eynsford Hill); MARIANA ZAILARIA (Clara); BUJOR MACRIN (Freddy); JENI DUMITRESCU (D-na Pearce); MARIN BENEĂ (Un cetățean); GHEORGHE BOIANGIU (Un om ironic); ELENA ACIU (Servitoarea).

Potențialul valoric al unei echipe de teatru se măsoară cu textele clasice, dificile tocmai pentru faptul că, fiind cunoscute în ce privește trama și caracterele, interpreții vor căuta să le dea un plus de interes prin originalitatea jocului. Originalitatea n-ar fi atât de dificil de realizat, dacă nu s-ar ține seama de canonul piesei, care este însăși structura sa purtătoare de semnificații. E greu, dar, să fii original prin adevărate la

obiect, supunându-te canonului. Și, atunci, această originalitate, dacă este, capătă un alt nume, acela de creație, care silește pe spectator și pe criticul specializat să-i fixeze atribuțiile.

Pygmalion pus în scenă la Teatrul din Brăila este un spectacol cu multe momente valoroase. E adevărat, se simte, uneori, șubrezenia unor încheieturi, de care nu Shaw este vinovat, regizorul Ion Dinescu operind cu foarfece în text, poate, cu prea multă dezinvoltură. Începutul piesei este tratat cu ușurință, scena de stradă fiind realmente anostă. Mica florăreasă strigă și se agită cu destulă stridență, printre niște umbre crispete, care însăilează replici ocazionale și nedefinite. Se trece repede peste această scenă și noi, de asemenea, o vom uita repede, cu atât mai repede cu cât, din actul al doilea, spectacolul începe să capete pregnanță, iar umbrele actorilor, personalitate.

E adevărat că spectacolul se bucură de prezența a doi buni actori, care acoperă o mare parte din partitură: Nicolae Budescu și Dumitru Pislaru. Hitrul bețivan Doolittle, pe care-l interpretează Nicolae Budescu, e o prezență atât de vie încât pare să deplaseze, în anumite momente, ponderea interesului nostru, de la drama lui *Pygmalion* și a creației sale, la considerațiile adevărate și paradoxale ale guralivului gunoier, privind lumea burgheză. El face o bufonerie disimulată, din candori jucate și din bonomie și-reată, conștient de libertatea față de convențiile burgheze, pe care i-o acordă starea sa socială, pentru a sfârși în ironia amară a celui care acceptă stilul de viață „onorabil” burghez, de care va căuta să beneficieze cu cinism. Dumitru Pislaru, în Profesorul Higgins, este, pe rând, deferent, tandru și juvenil, afectând, însă, indiferența și detașarea



Marilena Negru, Dumitru Pislaru, Ana Cristi, Mariana Zaharia și Bujor Macrin

superioară, repede uitată pentru o glumă sau pentru intervenția vehementă în dispute.

Umbra sa, aproape nedespărțitul colonel Pickering, este, în interpretarea lui Gheorghe Moldovan, un personaj șters. Colonelul Pickering este, în concepția lui Shaw, un raisonneur, un comprehensiv, a cărui calmă prezență potolește marile focuri de artificii, „crizele” de personalitate ale profesorului și ale elevei; el este unghiul liniștit al triumphiului. Actorul a avut, însă, mai degrabă o prezență abstrasă decît una liniștită, rarele sale intervenții lăsînd impresia unor vorbe aruncate la îndeplinire.

În ce privește jocul Marilenei Negru, în Eliza Doolittle, i se pot reproșa unele momente de inautenticitate, în ipostaza de florăreasă. I-ar fi trebuit o mai mare familiarizare cu rolul și un studiu mai îndelungat asupra limbajului argotic. De asemenea, i-aș reproșa și tonusul scăzut al temperamentului, în ciocnirile cu Profesorul Higgins, actrița lăsîndu-se parcă dominată de personalitatea partenerului. Reproșurile, tîn să adaug, sînt minore, jocul ei desfășurîndu-se, altminteri, cu acuratețe și multumitor pe mai tot parcursul spectacolului.

Freddy, naivul adorator al Elizei, în interpretarea lui Bujor Macrin, e un tînăr efeminat, cu maniere de salon, nu lipsite de grații și sfîiciuni bufone. Gina Nicolae, în Doamna Higgins, își duce rolul cu distincție, dar și cu un aer prea de tot tîneresc, surprinzător inadecvat la intervențiile ei, de amfi-

trioană care oficiază în propriul său salon. Surprinde, însă, nu-i vorbă, plăcut, și veridicitatea jocului său se impune încet și sigur.

Utile, Ana Cristi, în Doamna Eynsford Hill, Jeni Dumitrescu, în Doamna Pearce, și Elena Aciu, în Servitoarea. Remarcabilă, Mariana Zaharia (Clara, fiica doamnei Eynsford Hill).

Totul se petrece într-un decor aparținînd aceluiași Ion Dinescu, aducînd vag aminte de interioarele de epocă în care mobilierul baroc se amestecă nedefinit prin salonul stil Chippendale.

Constantin Radu-Maria



TEATRUL DE PĂPUȘI „AȘCHIUȚĂ” DIN PITEȘTI

IONUȚ DESCOPERĂ LUMEA

de Sanda Diaconescu



În maniera agreabilă a aventurii juvenile, când universul se transformă într-un imens spațiu familiar, Sanda Diaconescu a scris, pentru scena mică, o piesă remarcată, mai ales, prin candoare. E dificil să scrii pentru copii, folosind canavaua povestirii tradiționale, astăzi, când mijloacele audio-vizuale ne transformă progeniturile în replicanți precoci și fermecători. Autoarea a pornit de la un mobil etic, pentru a defini, de-a lungul povestirii, raționamentul specific copilăriei, ingenuitatea, puritatea, prietenia. Căldura sufletească a copilului, imensa lui dorință de a-și simți partenerii de joacă alături, într-o comuniune pe care noi, părinții, o teoretizăm cu înduioșare, se remarcă deplin în acest spectacol, pus în scenă, cu vâdită plăcere, de A. Anchidin. Ionuț, un năzdrăvan valah în pantaloni scurți, pornit, împreună cu un cățel, să salveze pe fetița Monique de „furia” Atlanticului — iată un minunat prilej pentru micuții spectatori de a străbate lumea, cu imaginația înflăcărată de peisajele lui Cik Damadian.

Spectacolul de la „Așchiuță” poartă pecetea acestui grafician neîntrecut, cu vizibila și

marcata lui dorință de a caracteriza prin desen, de a da personalitate locurilor continentale și exotice și de a le face asimilabile și altfel decât didactic. Regia a imprimat reprezentăției un ritm alert: succesiunea tablourilor antrenează sala în călătoria plină de peripeții a băiatului. Meleagurile străine confruntă copilul cu lumea rapace a capitalului, în care omenia cedează pasul lipsei de scrupule. Băiatul de la Dunăre duce pe îndepărtatele tărâmuri oceanice un mesaj de prietenie românească. Dida Anchidin, vocea și animatoarea lui Ionuț, cucerește prin mobilitate și certe calități actoricești, secundată de N. Bănică, înzestratul minuiitor al cățelului. De menționat, și aportul tehnic al lui Ion Brișculescu, în punerea în valoare a funcționalității decorului lui Cik Damadian, precum și a expresivității păpușilor executate de același plastician. Muzica lui Lucian Ionescu a fost un comentariu adevărat textului, a creat atmosferă sugestivă fiecărui peisaj. Subtextul educativ al lucrării Sandei Diaconescu se transmite copiilor.

I. N.

Oaspeți de peste hotare

Teatrul „Puk” (Japonia)

Există și astăzi păpușari japonezi care continuă vechile tradiții populare ale genului, după cum există trupe moderne, a căror producție se exprimă în forme noi, vizibil influențate de evoluția marionetiștilor europeni. Spectacolele oferite de Teatrul „Puk” prezintă o sinteză a celor două tendințe, o îmbinare organică între mijloacele tradiționale — nu numai ca tehnică a minuirii, ci și în ceea ce privește construcția dramei și interpretarea artistică — și cele contemporane, actuale, privind evoluția acestui gen, atât de popular pe toate meridianele. Oricum, realizatorii spectacolelor își pun probleme de conținut, scopurile educative ale producției lor sînt mărturisite și ușor descifrabile, chiar atunci cînd se apelează la metaforă.

Înființat în anul 1929, Teatrul „Puk” a avut de luptat cu opacitatea autorităților și, mai tirziu, cu cenzura regimului militarist. Silit să-și schimbe numele de cîteva ori, a fost desființat și reînființat în repetate rînduri. Abia după 1945, activitatea sa a fost



Scenă din spectacolul „Ningyo nihan fudo-ki”

reluată oficial, teatrul fiind în măsură să prezinte cu regularitate spectacole și chiar să inițieze schimburi cu trupe similare din Japonia.

Modernul sediu din Tokio, construit prin colectă publică, poartă numele de „Pupa Teatro” și adăpostește activitatea permanentă a trupei. Pe lângă aceasta, au fost create alte două trupe, de turneu, formate, fiecare, din cîte 5—6 membri. Ele prezintă în jur de 700 spectacole anual în grădinițe, școli, mici săli, în întreaga țară. La acestea se adaugă spectacolele montate la televiziune.

Se cuvine menționată contribuția lui Taiji Kawajiri la evoluția și prestigiul trupei. Numărîndu-se printre cei care au militat pentru fondarea colectivului, el se remarcă prin activitatea sa multilaterală, ca director de teatru, animator și organizator, regizor artistic și creator de texte.



Primul spectacol prezentat de păpușarii niponi este intitulat *Micul Tom-Tom*, al cărui autor, Hisashi Yamanaka, este cunoscut pentru creația sa în domeniul literaturii pentru copii și tineret.

Ațiunea se petrece pe o insulă în nordul Japoniei. Micul Tom-Tom trăiește aici în bună înțelegere și prietenie cu toate animalele pădurii. Viața pașnică a celor de pe insulă este tulburată de apariția soldatului Akanbee din Hana. Războinicul pune stăpînire pe pămînt și pe viețuitoare, făcîndu-l prizonier pe Tom-Tom. Dar lupta împotriva tiranului, inițiată de băiat, la care participă toți, cu mic-cu mare, este încununată de succes, dușmanul este alungat și libertatea, recucerită. Spectacolul devine astfel un indemn la viața pașnică, constructivă, la

rarea păcii și a prieteniei, împotriva militarismului, a tiraniei.

Tehnica minuirii păpușilor ilustrează simbioza dintre teatrul tradițional și cel modern. Soldatul Akanbee este o păpușă de mari dimensiuni, al cărei minutor (vizibil) este mascat de costumul negru, impersonal. Vocea lui amintește intonațiile specifice ale teatrului Kabuki, iar mișcările largi, stilizate, îl fac înfricoșător. Celelalte personaje sînt animate prin procedee moderne (păpuși cu ghenă), minutorii fiind acoperiți de paravane montate pe platforme cu roțile, ceea ce conferă spectacolului o mare mobilitate și cursivitate.

Taiji Kawajiri iscălește scenariul și regia artistică a spectacolului *Ningyo nihan fudo-ki*, o suită de obiceiuri folclorice din diferite provincii nipone. Scurtele secvențe se îmbină armonios, într-o explozie de culoare și lumină. *Shishi-Mai* este un dans avînd ca temă aspirația spre pace și liniște a oamenilor; două povești cu spiriduși „*Namahage*” se centrează în jurul curajului și muncii. Notabile au fost și dansurile închinatere colective îmbelugate, ca și evoluția unor figuri mitologice, precum Zîna Zăpezilor; toate dau farmec și culoare spectacolului, în ansamblul lui. Folclorul este interpretat, procedeele tehnice, mai ales lumina de scenă, ducînd la efecte uimitoare, de mare spectaculozitate, chiar dacă în dauna autenticității.

Prezența acestui valoros colectiv artistic nipon în țara noastră a fost nu numai prilejul cunoașterii unor remarcabile realizări în domeniul teatrului de păpuși, dar și al unei mai largi înțelegeri a manifestărilor spirituale ce definesc un popor harnic și înzestrat.



VIITORUL ROL

JULIETA STRÎMBEANU-WEIGEL

Julieta Strimbeanu-Weigel a absolvit Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”, clasa profesoarei Dina Cocea, în 1961. Stagiul l-a făcut la Teatrul de Stat din Baia Mare, debutând cu rolul Irina din piesa *Cred în tine de Korostîliov*; au urmat Irina (*Citadela sfărmată* de Horia Lovinescu), Eleonora (*Trei gemeni venețieni* de Colalto), Lola Calioپی (*Oameni și umbre* de Ștefan Berciu) și altele. Din 1965, Julieta Strimbeanu-Weigel face parte din colectivul Teatrului „A. Davila” din Pitești, pe scena căruia, într-un deceniu, a realizat o serie întreagă de succese, care i-au adus popularitate. Roluri variate, *emploi*-uri diferite, multe, de compoziție: Carmen Anta (*Ciuta de Victor Ion Popa*); Domnica (*Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu); Domnișoara Belous (*Neîncredere în foisor* de

Nelu Ionescu); Madam Fanache (*Arcut de triumf* de Aurel Baranga); Martine (*Femeile savante* de Molière); Soacra (*Țara fericirii* de Tudor Mușatescu); Doamna Birling (*Inspectorul de poliție* de Priestley); Atalanta Baglioni (*Nunta din Perugia* de Al. Kirilescu); Lisaveta (*Vișnița* de Leonid Leonov); a fost protagonistă în *Hecuba* și *Medeea* de Euripide, Veta în *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale și Mama Anghelușă în „cînticelul” lui Vasile Alecsandri. Fără a fi ceea ce numim o „vedetă de cinema”, Julieta Strimbeanu-Weigel s-a făcut remarcată și în câteva filme: *Frații*, *Vișnița*, *Toamna bobocilor*, *Pintea*.

În posesia unei bogate game de mijloace de interpretare, cu un temperament scenic exploziv, Julieta Strimbeanu-Weigel caută, în orice rol, să cunoască, să adîncească și să transmită — cu discreție, dar și cu precizie — toate datele personajului, împlinindu-le într-o imagine unitară.

În viitoarea premieră a Teatrului „A. Davila” din Pitești, *Maria și copiii ei*, piesa scriitorului argentinian Osvaldo Dragun (versiunea românească, Valentin Silvestru), Julieta Strimbeanu-Weigel e distribuită în rolul titular. Regia îi aparține lui Alexandru Tocilescu.

„Maria e unul dintre cele mai complexe roluri întîlnite în cariera mea. Un personaj «major» frumos și extrem de bogat. Maria lui Osvaldo Dragun e, într-un fel, o Mutter Courage. Multe dintre datele celor două femei sînt asemănătoare, ca, dealtfel, și multe dintre situațiile care se ivesc în piesă. Ca și Anna Fierling, Maria e o văduvă ce se chinuie să-și crească cei doi copii. Proprietară a unei tonete, ea știe că trebuie să muncească și să cîștige bani pentru copiii ei, ca să le pregătească viitorul, să le asigure o altă viață, fără grijile și necazurile care i-au măcinat ei existența. Spre deosebire, însă, de celebra eroină brechtiană, Maria face parte din categoria oamenilor pătrunși de simțul dreptății și de pasiunea adevărului. Vicisitudinile nu i-au putut întuneca dragostea de viață, instinctul bucuriei de a trăi. Destinul personajului e, însă, tragic. Ea eșuează în lupta pentru salvarea materială și morală a copiilor ei; atît fata cît și băiatul, atrași de societatea cupidă în care trăiesc, urmează un alt drum decît cel al cinstei și al adevărului.

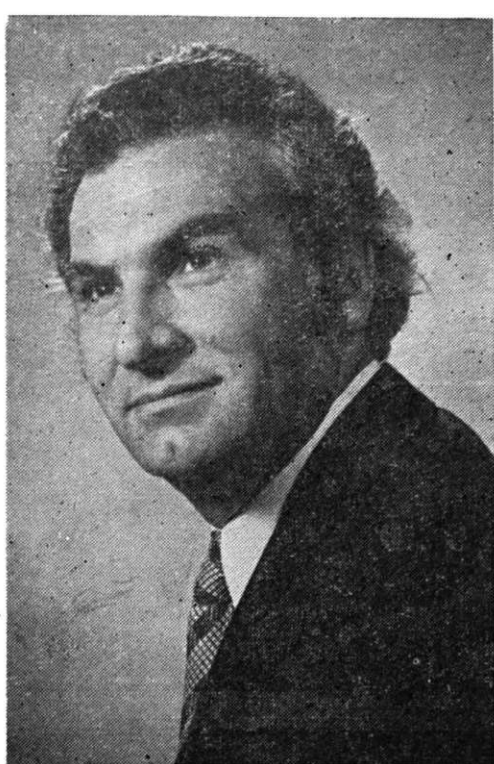
Maria trăiește și o frumoasă poveste de dragoste; o poveste care, deși se desfășoară, aparent, în plan secund, împlinește conturul personajului și dă semnificații simbolice acestei vieți. Viața unei femei simple, iubită și mamă, desenînd dramatic o aspră relație individ-societate, într-o lume care anulează umanul, valoarea și prețul omului”.

MARIN AURELIAN

În decursul celor douăzeci și doi de ani de la absolvirea Institutului de teatru „I. L. Caragiale“, Marin Aurelian și-a desfășurat neconținut activitatea pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca. Credincios publicului clujean, aici și-a modelat personalitatea, s-a impus creator și s-a făcut cunoscut și opiniei publice teatrale. Dintre rolurile interpretate pe scindura acestei scene, amintim doar câteva: Frondoza (*Fintina turmelor* de Lope de Vega); Serghei (*Poveste din Irkutsk* de Alexei Arhuzov); Paratov (*Fata fără zestre* de Ostrovski); Helicon (*Caligula* de Camus); Theseu (*Visul unei nopți de vară* de Shakespeare); Chitlaru (*Opinia publică* de Aurel Baranga); Lordul Windermere (*Evantaiul doamnei Windermere* de Oscar Wilde); Elizeu (*Pisica în noaptea Anului Nou* de D. R. Popescu); Benedetto (*Minciuna are picioare lungi* de Eduardo de Filippo); Pavel Stoian (*Puterea și Adevărul* de Titus Popovici) etc. Roluri importante, ispititoare, de o frumoasă varietate, care au constituit jaloane în biografia lui artistică. Marin Aurelian este și un creator cu o bogată activitate obștească, un neobosit animator al filialei A.T.M., ca și un pasionat al regiei, în care s-a lansat de câteva ori, preferând piese de subtilă analiză psihologică (*Joc de pisici* de Őrkeny Istvan sau, recent, *Viața unei femei* de Aurel Baranga).

În *Despot-Vodă* de Vasile Alecsandri (regizor — Mircea Marin), pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca, Marin Aurelian va juca rolul lui Moțoc.

„Accept cu egală pasiune să dirijez munca de creație și să fiu dirijat. Colaborarea cu directori de scenă bine pregătiți, munca la descifrarea amănuntului semnificativ îmi oferă reale satisfacții; o asemenea satisfacție încerc acum, cu acest viitor rol, prima mea întâlnire cu un boier dintr-o piesă istorică. E vorba de Marele Vornic Moțoc, personaj pe care Mircea Marin îl vede ca «o placă turnantă a evenimentelor, apt să ște o stare de anarhie», motiv pentru care, în concepția sa asupra spectacolului, îi atribuie un rol principal.



Intrigant care știe să asculte și care, după aceea, acționează cu precizie, devenind motor al ideilor care se vor înlăptui în viitor, el se plasează întotdeauna în vârful piramidei. Orgolios, șiret, ambițios și tenace, izbutește, păstrându-și un fel de seninătate aparte, să dărime și să înalțe domnitori.

În calitate de regizor, prețuiesc munca, seriozitatea; respect actorul, gândirea lui, personalitatea lui unică, nefiindu-mi indiferent nimic din ceea ce face. Călăuzindu-mă după acest principiu, am colaborat cu actori de frunte ai scenei noastre; exemplul cel mai actual este admirabila actriță Silvia Ghelan, care a răspuns cu toată forța talentului ei la tot ce am gândit despre personajul central din piesa lui Aurel Baranga, *Viața unei femei*.

Proiectul care mă preocupă acum este nu un viitor rol, ci o viitoare regie; aș dori să-mi realizez, în sfârșit, un vechi gând, montarea *Medeei* lui Euripide, în excepționala traducere a lui Alexandru Pop. Între timp, finisez spectacolul *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, pe scena teatrului vecin, la Turda.“

Maria Marin



MARIN MORARU

Alexandru Andronic

Rolurile interpretate de Marin Moraru *par* multe, prin durata ieșită din comun a vieții lor scenice, care le fixează în conștiința publică. De fapt, sînt destul de puține. Pe de o parte, fiindcă așa a decis capriciul hazardului, care, uneori, e teribil de nedrept cu marile talente. Pe de alta, fiindcă adevăratele descoperiri se ivesc rar. Iar Marin Moraru e unul dintre actorii care știu că arta teatrală cere din partea creatorului acel *ceva* în stare să depășească uimirea; că actorul trebuie să încinte, să proiecteze în sufletele

oamenilor idei și sentimente, să comunice mesaje; că virtuozitatea lui, fără pulsația inimii, rămîne rece și, oricît de percutantă ar fi, e repede uitată. El caută neîncetat o modalitate nouă prin care să-și însușească eroul, fie că acesta e Patrocle (*Troilus și Cresida*), Crăcănel (*D'ale carnavalului*) sau Rameau (*Nepotul lui Rameau*). Sau, recent, Andronic (*Ultima oră*).

Înțelegînd că esențial în interpretarea lui Alexandru Andronic este orizontul lăuntric, Marin Moraru i-a fost fidel lui Sebastian, mergînd, în același timp, pe o cale proprie: originalitatea sa este de a fi utilizat, în construirea rolului, elementele comune dintre Marin Miroiu și Andronic, cei doi profesori visători care dețin secretul unui miracol: miracolul de a implanta tărîmul evadării lor spirituale în existența diurnă, trecînd ușor, fără zburcîm și fără contuzii, într-un ritmic du-te-vino, prin zidul care desparte sublimul de banal.

Interpretarea sa lasă impresia că drumul către adevărul lui Andronic este cel al răsturnării aparențelor, mai întîi prin acoperirea cutelor sufletești cu masca micilor deprinderi și ticuri și apoi prin dezvăluirea pudică. Marin Moraru consideră că drama eroului său se declanșează cu intensitate, dar trebuie trăită în tăcere; că trebuie să treacă prin viață, în același timp, umil și mîdru: el descifrează sensul dublei existențe a timidului care ocolește realitatea, transformîndu-și visul în adevărata sa fericire. În uimitoarea contopire cu personajul, Marin Moraru degajă căldură, duioșie și tristețe, învăluindu-l pe „Alexandru cel mic” într-un abur protector. Inocent și stîngaci, el apare ca venînd din altă lume, o lume de cărți și idei, de hîrtie și spirit. Joacă, cu superbă degajare, candoarea aceluia cărturar incurabil, care nu înțelege mecanismul social și, fascinat de o himeră, acceptă bucuros să părăsească o lume cu care n-a avut, de fapt, nici un fel de legături — poate, și pentru că, în subconștient, a intuit-o ca fiindu-i ostilă.

În spectacolul *Ultima oră*, apariția finală a lui Andronic-Moraru are densitatea și semnificația unei imagini-simbol. Cu pălăria pe cap, îmbrăcat de drum, în camera pustie, dar împregnată, încă, de prezența brutalității agresive, Andronic-Moraru este intelectualul fragil, spiritul pur, lipsit de forță, înconștient de dezastrul care avea să urmeze acelor „ani '30”: fascismul, războiul...

Spectatorul părăsește sala, odată cu actorul, în acea mult visată călătorie în care se pare că Andronic nu va mai pleca...

Maria Marin

HORAȚIU MĂLĂELE

Truffaldino

Se mai poate reveni, azi, la *commedia dell'arte*, la improvizația liberă, scriitoare, plină de neprevăzut, a actorului, în condițiile în care nu mai moștenim decât o vagă amintire despre acele spectacole populare, în plină vogă în epoca Renașterii?

Prin *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni, pusă în scenă de Iulian Vișa, cu tinăra și exuberantă echipă a Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, am avut ocazia să asist la o interpretare în modalitatea *commediei dell'arte*. O efuziune a mișcării, un dinamism al organizării spațiului scenic, compoziție și ritm în schimburi rapide de imagini scenice bufone, compunându-se și desfășurându-se ca într-un dans al formelor, mișcare a unui ansamblu multiform metamorfozându-se continuu.

Am reținut jocul de un comic savuros al lui Horațiu Mălăele, actor ascuns în rolul lui Truffaldino — spun ascuns în rol, pentru că el ne-a desfășurat rolul, nu omul, asemeni clovnului de circ, care-l joacă, cu îndeminare, pe neîndeminat.

A fost multă *clownerie* în rolul lui Horațiu Mălăele, care i-a permis improvizații pline de haz, în cascadă, și unde am întâlnit și clasicul *truc* în a stîrni risul prin automatismul gestului în situații nepotrivite, și întreruperea lui, cînd s-ar fi potrivit.

Au fost și *paradoxuri*, ca atunci cînd ni se arată că a te identifica înseamnă a te confunda — cu altul, bineînțeles — căci a fi *slugă la doi stăpâni* înseamnă a fi de două ori altul și, totuși, tu însuți. Dar jocul rapid al măștilor mereu schimbate după împrejurări poate duce la concluzia că nimic esențial nu mai poate subzista, decât, poate, doar travestirea ca principiu mișcător și schimbător al lumii scenice.

Căci joc este totul, logodnicii ce se caută și nu se regăsesc, și joacă e, mai ales, alteritatea lui Truffaldino, într-o lume lipsită de consistență, dar căutîndu-și-o continuu: ceea ce rămîne e doar virtuozitatea acestei căutări, strălucitoarea virtuozitate a formei ce se caută pe sine în arabescuri, principiu estetic relevat cu pregnanță de jocul acestui tinăr și talentat actor care este Horațiu Mălăele.

Constantin Radu-Maria





GELU BOGDAN IVAȘCU

Rică Venturiano

Un actor tânăr, dar cu experiență. Experiența citorya stagiuni la Arad, unde a interpretat o paletă de tipuri scenice diferite, dobândind siguranță; experiența a trei stagiuni la Cluj-Napoca, unde a creat tipuri de o anumită complexitate dramatică, dobândind personalitate. Cele mai recente, după Chiorul și Soldatul tânăr din *Mutter Courage* (stagiunea 1974—1975): Rică Venturiano (*O noapte furtunoasă*), Malvolio (*A douăsprezecea noapte*).

La sesiunea de comunicări pe tema „arta actorului contemporan”, care a avut loc la Cluj-Napoca în octombrie 1975, un psiholog,

sintetizând însușirile specifice de talent și inteligență artistică ale unui prototip actoresc, îl dădea ca exemplu pe Gelu Bogdan Ivașcu — menținându-se, evident, în sfera testelor efectuate în Institut. E oportun să precizăm că evoluția profesională a acestui actor confirmă aprecierea de inteligență artistică superioară, cu care a fost investit la absolvire, nu prin rezultate frapante, spectaculoase și, uneori, efemere, ci prin acumulări sigure, de structură interioară, care marchează conturarea unui drum propriu în relațiile cu partenerii, cu textul, cu publicul și cu concepția regizorală. Unul dintre aceste exemple, care vorbesc despre afirmarea personalității sale într-un context de despersonalizare evidentă a personajelor, este memorabilul Rică Venturiano, creat într-un spectacol mai puțin memorabil cu *O noapte furtunoasă*.

Cred că secretul reușitei lui Gelu Bogdan Ivașcu în creionarea originală a acestui tip, care părea să-și fi epuizat resursele de inedit, pornește de la seriozitatea cu care l-a investit. Actorul n-a înțeles să creeze o caricatură și n-a căutat echivalentele de exprimare scenică ale ridicolului, ci a dobândit, ca să spunem așa, aceste efecte prin prezentarea unui personaj care se ia, realmente, în serios și e departe de orice bănuială asupra efectelor de mai sus. Un personaj — o lume, un orizont de gândire — care ni se transmite clar prin intonația orgolioasă a replicilor, prin gesturile repezi și înfipite, prin mișcarea înțepată care exprimă un stadiu de evoluție — și de conștiință de sine — a personajului. Ridicolul? Tocmai consecința faptului că această conștiință de sine, care s-a evaluat la proporțiile unui punct cardinal în univers, nu se cunoaște, de fapt, pe sine, nu-și cunoaște măsura adevărată, pe care o reprezintă în societate și în timp. Câtă vreme partenerii săi se limitau la sfera — mai mult sau mai puțin exactă — a ridicolului personajelor lor, Gelu Bogdan Ivașcu era singurul care crea — și impunea — structura interioară a unei lumi, a unui destin, prin transfigurarea inteligentă a contrastului estetic dintre aparență și esență.

În toate celelalte roluri, Gelu Bogdan Ivașcu e, cu un timbru specific, mai aproape de echilibrul acestor trăsături de cauzalitate decât unii dintre partenerii săi. Și, parcă ne transmite un gând — gândul că lumea începe într-un personaj — cu atât mai bine și mai expresiv cu cât actorul e mai măsurat în efectele sale și mai concentrat pe structura lăuntrică a acestuia. Ca focarul unei lentile.

Constantin Paraschivescu



CORNELIU DAN BORCIA

Șamanov

În piesa lui Vampilov, *Vara trecută la Ciulimsk*, un singur personaj își trăiește, în mod autentic, drama, el singur posedă conștiința torturată a reflectării de sine și, deci, e singurul capabil să judece ipostaza nefericită, a sa și a mediului omenesc înconjurător; aceasta, prin dublul statut pe care i-l conferă autorul, investindu-l ca *raisonneur*, atît în ordinea intelectuală cît și în cea morală. E judecătorul de pace Șamanov, rol dificil, căci omului de drept, lovit în credință și în vocația de apărător al dreptății și echității sociale și devenit, astfel, un mizantrop, parcă, incurabil, autorul îi acordă cuvîntul cu zgîrcenie, îndreptățită, psihologic, prin stingerea suflutească a eroului.

Se va ridica, dar, acest personaj îmbătrînit înainte de vreme, care așteaptă cu nerăbdare să iasă la pensie (e leit-motivul său), pentru a scăpa de servituțile sociale pe care i le cere funcția, își va recîștiga el calitățile suflutești de luptător pentru dreptate, în condițiile în care, în jurul său, e doar mărunță

suferință și dezordine morală? Răspunsul pe care-l dă autorul este că tocmai suferința, lipsa de puritate a măruntei vieți cotidiene, poate reda vieții mari, a principilor, pe cel care a avut, cel puțin o dată, credința în bogăția umană a acestei vieți.

Acest rol, din excelentul spectacol al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, i-a revenit actorului Corneliu Dan Borgia, care a știut să ne sugereze complexitatea personajului său, într-o interpretare economică, făcută, adică, din gesturi puține și pline de fermitate.

Mișcările leneșe, îngreunate, parcă, dar păstrînd ceva dintr-o atitudine pe care i-o ghicim a fi fost, altădată, învăluitoare, tandră, ascunde omul încă nehotărît să abdice de la omenesc. Dezabuzare și blîndețe, alternînd, în replică și gest, întrerupte, uneori, de o vehementă repede reprimată — de pildă, cînd se erijează în apărătorul Valentinei, jenată de dragostea prea sanguină a tînărului Pașka. Atitudine care nu este motivată de mizantropie, ci de un fond adînc omenesc, pe care i-l ghicim sub crusta indiferenței voite. Cînd Valentina își mărturisește iubirea, actorul arborează stupefacția, pe jumătate sinceră, pe jumătate, însă, jucată — indicînd existența unui suflet încă tînăr, bucuros, parcă, a fi fost descoperit și prețuit, sub masca nepăsării și a scepticismului. Cu tandrețe paternă și cu ezitării curtezanului neîncrezător, el se apropie de aceea pe care, pînă atunci, nu avusese ochi s-o vadă și care semnifică, pentru el, ca prezență vie, de neeludat, însăși răbdătoare a dorinței de iubire și căldură suflutească, nestînsă, dar ignorată. De aici încolo, gesturile actorului devin febrile, nervoase; sînt ale omului care a găsit ceea ce căutase mult timp, dar a cărui căutare nu era conștientizată, gesturile celui ce nu vrea să piardă, pentru că nu vrea să se piardă. Iar cînd impulsurile malefice ale unui semen îi dau o ultimă lovitură — e vorba de întinarea fetei de către tînărul Pașka — adîncul fior al reînvierii eroului nu mai poate fi oprit, el crește și se rezolvă în hotărîrea din finalul piesei: de a interveni, de a acționa, în sfîrșit, împotriva celor care sfidează etica cetățenească. Aici, gestică actorului are maiestuoasă liniște a marilor hotărîri, care luminează finalul spectacolului, ca o apoteoză.

Prin înțelegerea în profunzime a datelor suflutești ale personajului și printr-o bună întuire a logicii intrinseci a caracterului, a sferei motivațiilor sale morale, Corneliu Dan Borgia a reușit să ne ofere bucuria de a contempla un lucru bine făcut, care aspiră la demnitatea autenticității și, deci, a artei.

C. R. M.



Un minut de adevăr

cu

H. NICOLAIDE

după... 50 de ani

de teatru

— Chiar ai petrecut o jumătate de secol pe scenă ?

— De ce te miri ?

— Arătați și azi ca într-o fotografie de la „Alhambra“.

— Manualele de psihologie vorbesc despre cele cinci simțuri, și-l uită pe cel mai important : simțul umorului. La cine funcționează simțul umorului, tinerețea e perpetuă. În ce mă privește, s-ar părea că doar la propria mea înmormintare nu voi putea râde.

— Rideți la glumele altora ?

— Dacă sînt bune, nu rîd, din invidie ; dacă-s proaste, rîd de bucurie.

— Și dacă sînt ale dumneavoastră ?

— Rîd, firește, ca să le semnez.

— Cum ai ajuns la teatru ?

— De fapt, o pornisem spre Academia Comercială. Am plătit taxa acolo, dar examenul l-am dat la Conservator, pe atunci tot Academie (și încă regală !), dar, mai ales, dramatică. Bietul tata, cînd a aflat, întîi a făcut o criză de ficat, apoi mi-a scris : „Băiete, fă-ți datoria și caută să urmezi în viață drumul cel drept“. Prima jumătate din sfat i-am împlinit-o. Datorii, nu una, ci eu duiumul. Cu dreptul drum, a mers mai greu : la dreapta stătea croitorul (și haina era neplătită), la stînga, băcănă (unde, iarăși, eram în cont)...

— Dincolo de calambur : care a fost primul avatar al actorului Nicolaide ?

— La examenul de absolvire, la producție, mi-am pus galerie, mi-am trimis un buchet

de flori și am băut și un sprîț cu... cronicarii. Prinsesem de la început subtilitățile scenei. Tocmai terminasem examenul și m-a oprit doamna Bulandra. „Să vii la toamnă la mine !“ Adică, la Compania Bulandra. Tata mi-a spus : „Bine, mă, toamna, toamna, dar cînd, că toamna e lungă ? !“ Rugînd-o pe marea artistă să precizeze, aceasta mi-a răspuns, rece : „Să nu mai vii !“ Mai tîrziu, fiind colegi, i-am amintit întîmplarea. Dînsa mi-a tălmăcit sensul : „Cînd te invită Lucia Sturdza Bulandra în teatrul ei, în seara aceea te duci la teatru și dormi pe prag pînă deschide stagiunea“.

— Deci, primul angajament a durat cinci minute ?

— Nu ; trei.

— Primul succes de răsunset ?

— Prezentator la Teatrul „Alhambra“. Prezentam vedetele. O făceam, se vede, cu huz, de vreme ce am fost făcut urgent vedetă, ca să devin... înofensiv.

— Cu ce parteneri v-ați înțeles mai bine ?

— Cu un stilou Parker.

— Așa este, sînteți și autor de revistă...

— Am scris, singur și în colaborare, peste o sută de reviste.

— Și, roluri ?

— În teatrul de proză, aproape 60, în revistă, peste o mie de apariții.

— Ai flirtat și cu gazetăria...

— Da, cu cea umoristică, cu care am avut doi copii legitimi, Goe și Gică.

— În particular, sînteți glumeț ?

— Mai mult decît aș vrea, și mai puțin decît ar trebui.

— Vă gîndiți la cei cincizeci de ani de teatru ?

— Mă gîndesc că... atunci cînd am absolvit Conservatorul, în teatru se aflau acei corifei ai scenei numiți Sirbu, Brezeanu, Demetriad, Maximilian, Manolescu, Soreanu etc. Și, alături de ei, noi, cei cîțiva „talentați”, care urma să le luăm locul. Titanii, unul cîte unul, au dispărut. Dar noi, cei „talentați”, nu am reușit să le luăm locul. Nu mă întreba, că, deși știu de ce, nu-mi dă mîna să spun. În orice caz, am rămas la fel de

talentați, alături de alți talentați, proaspăt ieșiți de pe băncile Institutului și de care, la ora actuală, nu ne deosebim decît prin vîrstă : talentați tineri și talentați bătrîni.

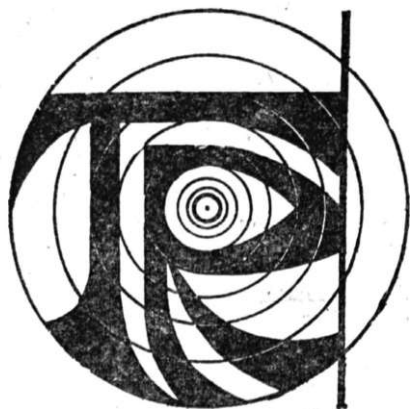
— Ultima întrebare : ... (aici, actorul a explodat, ca la o glumă proastă).

— De ce ultima ? Te rog să mai vii, că eu sînt hotărît să dau încă multe interviuri !

— Acum, în pragul unui nou „debut” la revistă, spuneți-mi : cum vă lucrați rolurile ?

— Profesoara mea, Maria Filotti, îmi mărturisea că toate rolurile și le-a făcut din lacrimi... Eu mi le-am făcut din rîs.

Ionuț Niculescu



Poșta radio

Sfert de ceas pe care am impresia că-l știu de cînd mă știu — precum Ateneul, Foișorul de foc sau Capșa — poșta teatrului radiofonic a reușit nu numai marea performanță de a dăinui (fără să uzeze și să se uzeze), într-o vreme cînd durabilitatea emisiunilor sau ideilor sau formulelor radio e destul de redusă (start impetuos, speranțe, apoi cădere — și gata), ci și pe aceea de a-și depăși cadrul, transformîndu-se, cu timpul, într-o veritabilă emisiune de teatru : soarta acestui excelent supliment bilunar al scenei radiofonice e de asemuit cu „poștele literare”, ținute cu stăruință și personalitate în reviste de cultură și dobîndind viabilitate în sine, ba chiar cititori anume, care, poate, ignoră restul publicității, mărginindu-se la a citi, în exclusivitate, rubrica de corespondență.

Din păcate, durabilitatea rarisimă a poștei radio are defectul propriei sale calități, fiind, adică, „subînțeleasă” și — prin urmare — ne sau doar din întîmplare pomenită. Prejudiciul care face ca permanențele să nu fie mai

M. ALEXANDRU

Cronica

niciodată luate în considerație („n-aduc nimic nou”), în vreme ce orice scenariu prielnic să beneficieze de atenția oferită, instinctiv, „noului”. Drept care, socotim că, măcar o dată la deceniu, s-ar cuveni să amintim că :

— Poșta teatrului radiofonic e, de fapt, o mică și bună revistă de informație scenică și, mai ales, de evocare — prin intermediul celebrei „fonotece de aur” — a tot ce a fost înregistrat din istoria teatrului românesc.

— Poșta teatrului radiofonic îngăduie, prin scrisorile înfățișate bilunar, o prețioasă notă a „pulsului” auditorilor și — consecință — a evoluției contemporane în materie de gust, dorință și preocupări teatrale.

— Poșta teatrului radiofonic constituie un excelent mijloc de contact și comunicare (faimoasa și mult rivnita, de orice om de teatru, „comunicare”) cu publicul ; susținută — ai impresia că dintotdeauna — de glasul profesoralo-radiogenic al lui Virgil Stoiculescu, această poștă merită a fi considerată, în mai toată mass-media bucureșteană, drept model,

Teatrul scurt

Pentru că tot ne aflăm sub semnul prejudecăților (precum și al luptei împotriva acestora), mi se pare că ar fi cazul să spunem două cuvinte despre ceea ce aș numi straniuul destin al pieselor radiofonice, în general, și al textelor scurte, în special. În special, zic, pentru că momentul teatral e atît de prielnic

pieselor într-un act încă destul de scenariilor radiofonice sună într-un totu! paradoxal.

După cum se știe, sursa principală a teatrului-radio a fost, de la începuturi, și continuă a fi, în mare măsură, dramaturgia scrisă pentru scenă. Se ia o piesă jucată, preferabil cu succes, la Național sau la „Bulandra“, se procedează, cu sau fără participarea autorului, la adaptarea radiofonică, se alege o distribuție și se trece la înregistrare, și nimeni nu se miră. Și nimeni nu consideră că avem de-a face cu un fenomen nefiresc. Dimpotrivă. A auzi la radio o piesă cunoscută anterior prin lectură sau spectacol scenic pare (și este) lucrul cel mai firesc din lume.

Dar, bizar, reciproca nu e valabilă. Câte teatre au inclus în repertoriu piese „adaptate“ după scenariu radiofonic? Cîți directori de teatru ascultă emisiunile radio cu gîndul de a detecta o piesă posibilă pentru scenă? Cîți regizori în căutare de „texte originale pe teme de actualitate“ s-au repezit la redacția teatrului la microfon, cerînd să asculte benzile de magnetofon sau să citească scenariile? Statistica ar indica, sînt sigur, o cifră pe-aproape de zero. Și, aceasta, pentru că teatrul (în cazul de față cu T mare) e paralizat de o prejudecată: dacă piesa poate fi transformată în scenariu radiofonic, scenariul radiofonic nu poate fi transformat în piesă. Sau, mai bine zis, nu-se-cade a fi transformat. Pentru că asta ar echivala cu o abdicare a scenei de la funcția de factor prim al creației. Pentru că asemenea apeluri la izvorul-radio ar echivala cu un eșec. Pentru că asemenea operațiuni ar echivala cu o inversare a rolurilor. Deși, după o scuturare de prejudecată, e limpede că nu ne întîlnim cu o inversare, ci cu un schimb natural. Dacă A egal B, atunci (nu-i așa?) B egal A.

A sugera (chiar insistent) preschimbarea lui B în A este, credem, un act nespus de util, astăzi, cînd ideea teatrului scurt cucrește cotidian noi teritorii ale vieții teatrale. Creația radiofonică pe acest tărîm s-a arătat a fi considerabilă. Pornind la o explorare a benzilor de magnetofon, alegînd unul din zece scenarii scurte, punînd în scenă specta-

cole-coupé, mai cu seamă în sălile mici, potrivite acestui tip de dramă, teatrele vor prilejui tuttora descoperirea (din cînd în cînd, senzațională) a cîtorva texte necunoscute și a cîtorva autori neștiuți.

Revista

„Și pentru că dacă-s două, trebuie și-a treia, „opereta-vrăjitorie“ *Baba Hircă* de Matei Mîllo, cu muzica de Al. Flechtenmacher, transmisă de studioul Iași, în adaptarea bine legată a lui Constantin Paiu, ne atrage atenția asupra unei prejudecăți, vechi, trainică și solid înfiptă, care zice că între teatrul-teatru, pe de o parte, și teatrul de revistă, pe de altă parte, se cascade o prăpastie estetică imposibil de trecut. Deși ... nu-i așa. Bineînțeles (dacă înlocuim rău înțelesul cu un bineînțeles) că nu-i așa, că granițele sînt artificiale trasate, și că opera lui Mîllo — adusă nouă, încă o dată, prin glasul ieșenilor, și-n primul rînd al lui Miluță Gheorghin — nu face decît să ne încurajeze, o dată în plus, a semnala absența revistei (prin — mă grăbesc prudent să precizez — ceea ce respectiva are mai de calitate) din repertoriul teatrului radiofonic. Absență greu de justificat altminteri decît prin teribila putere a prejudecăților, ce au dictat că revista trebuie să rămînă la locul ei, adică, la emisiunile distractive, în vreme ce teatrul adevărat, ei bine, acesta...

Deși, cazul *Baba Hircă* și, în genere, teatrul lui Mîllo, foarte cu prețuire transmis radiofonic, atestă contrariul.

Deși, alcătuirea „operetelor-vrăjitorii“ (cuplet-muzică) e asemănătoare cu aceea a revistei, fiindu-i părinte.

Deși, bunii autori de revistă (numiți peiorativ „textieri“) au creat (da, da, acesta e cuvîntul), în anii din urmă, cîteva bucăți satirice de cea mai aleasă vină.

Deși, printre regizorii și actorii estradei se află personalități strălucite, în care Mîllo și-ar recunoaște strănepoții și care merită din plin astuparea prăpastiei.

FAȚA NEVĂZUTĂ A SCENEI

Croitori de „modă veche“

Mai de mult, într-o discuție, scenografa Gabriela Nazarie îmi spunea: „Cînd concep o schiță de decor sau de costum, știu că nu are ca destinație vreo expoziție de artă abstractă, ci atelierele teatrului, în care acestea iau ființă. La planșetă îmi trec mereu prin minte întrebări asupra felului în care se vor materializa ideile mele. După aceea — aproape întotdeauna — constat cu

satisfacție că înfăptuirea practică depășește așteptările mele.“

De aproape un sfert de veac, Gabriela Nazarie lucrează cu meserii iscusite din atelierele de croitorie ale Teatrului Național și are despre ei aprecieri dintre cele mai elogiase. Și nu numai ea. De la îmbrăcăminte numai falduri a antichității, pînă la cea de azi, cu linia ei modernă, orice costum se

eroiște și se execută în cele două ateliere ale Naționalului.

La atelierul pentru bărbați, șef-croitor este Alexandru Nicolae, iar la cel pentru femei, șefă-croitoare este Sanda Crăciunescu. Meseria de croitor în teatru, croitor de „modă veche” — de fapt, de modă a tuturor timpurilor — nu se învață în vreo școală, ci numai în teatru; trebuie talent și, mai ales, pasiune, multă pasiune pentru această meserie, în care nu există tipare, ci mereu inovație.

— „Cum lucrați?” — l-am întrebat pe Alexandru Nicolae, de treizeci de ani croitor în Teatrul Național. Drept răspuns, mi-a prezentat o mapă cu schițe de costume la spectacolul *Richard al III-lea* de Shakespeare, schițe semnate de D. Sbiera. Schițele arată ca niște fotografii de epocă, în culori, fără nici un detaliu tehnic. Este treaba croitorului-șef să aprecieze ce și cât material îi trebuie, să facă devizul, să caute prin magazine materiale refolosibile, să le vopsească și, în ultimă instanță — de fapt, cea mai importantă treabă — să le taie, după propria sa pricepere și inspirație.

— „Desigur, acum, după atîția ani — ne povestește Alexandru Nicolae — cunosc bine costumele multor epoci, dar nu încetez a studia, în cărți istorice, enciclopedii, albume de pictură, costumele diferitelor epoci. Chiar pictorii scenografi mă ajută, aducîndu-mi uneori cărți despre epoca respectivă. Bunăoară, pentru a realiza costumele la *Danton*, am studiat cîteva volume privind istoria Franței și, în mod special, perioada revoluției franceze. Fără cunoștințe temeinice, nu poți înțelege ce-au vrut regizorul și scenograful. Apoi, de-atîția ani în Național, eu știu bine și conformația fiecărui actor, preferințele și, bineînțeles, măsurile. Apoi, la problemele de costum vine, alături de scenograf, și actorul respectiv; discutăm, ne sfătuim”.

Am răsfoit mapele cu schițe de costume pentru mai multe spectacole ale Naționalului. Uneori, au fost luate, în același timp, costume pentru epoci despărțite de secole și milenii. Imaginați-vă cum se puteau îngemăna epocile în acest atelier, cînd se lucrau costumele antice pentru *Medeea*, cele de țărani români din zilele noastre pentru *Comoara din deal* și cele shakespeareene pentru *Îmblînzirea scorpiei*. Pe bună dreptate, trebuie să apreciem fantezia celor care dau viață, cu veridicitate, altor epoci. Fîndcă nu putem să nu subliniem, încă o dată, cît este de important rolul costumelor în obținerea atmosferei specifice epocii, așa cum aceasta a fost „văzută” și concepută de regizor. Iată de ce, nu întîmplător, croitorul-șef este chemat la discuțiile cu pictorul scenograf, înainte de a se începe repetițiile pentru un spectacol sau altul.

Este destul de dificil să ajungi să stabilești cu exactitate linia modei din epoca la care trimite viitorul spectacol; dar este

mai dificil, uneori, să satisfaci dorința, gustul actorului și, mai cu seamă, al actriței. Sanda Crăciunescu, de aproape două decenii în Național, a „îmbrăcat” multe actrițe ale primei noastre scene. Ea ar putea povesti multe întîmplări nostime (și mai puțin... nostime), legate de atîtea probe de costume. Dar să nu divulgăm chiar toate secretele din „fața nevăzută a scenei”. Mai ales cînd e vorba de cochetărie feminină, indiferent de... epoca la care se referă.

Din activitatea atît de laborioasă a celor peste douăzeci de croitori și croitoare de „modă veche” de la Național, am reținut un fapt esențial, și anume, că nu sînt simpli executanți ai unor proiecte, ci au contribuții creatoare la stilul și linia fiecărui costum. Cum îmi spunea un alt scenograf, Mihai Tofan, în această meserie se cere nu numai abilitate și talent; dar și cultură, ca să poți percepe cum se cuvine situațiile. Lucrezi în același timp cu scenografi diferiți, ca stil și metodă de creație, „lucrez” cele mai diverse epoci. Croitorul este și el, în fața cerințelor ce i se înfățișează, un creator; și, ca atare, trebuie să intuiască ideea regizorului și a scenografului, s-o interpreteze. Succesul costumației, într-un spectacol, depinde de multe ori de capacitatea celor de la croitorie de a asimila aceste idei, chiar de invenția lor. Uneori, mici amănunte dau specificul epocii respective.

— „Numai în teatru se poate învăța și crea într-o asemenea meserie — îmi spunea Mihai Tofan. Iar cei de la Național sînt creatori excelenți. Uneori, cu ajutorul lor, pot caracteriza personaje care n-au epocă, timp, loc”.

Rămii și mai impresionat de importanța și dimensiunile muncii acestor croitori de „modă veche”, după ce vizitezi uriașa magazie de costume a Naționalului. Zeci de spectacole, care au încîntat mii și mii de spectatori, își au aici relievelle, frumos aranjate, ca într-o expoziție. Iar maestrul croitor îți poate spune cine și în ce spectacol a purtat cutare costum. Epoci din istoria omenirii, epoci din istoria Naționalului sînt orînduite aici, nu după scurgerea lor firească, ci după cum au apărut pe prima scenă a țării. Unele costume au revenit pe scenă, purtate de alți actori, din altă generație, altele au fost purtate în spectacole diferite, dar reprezentînd aceeași epocă. Pentru orice spectacol Caragiale, maestrul croitor Alexandru Nicolae poate asigura costumele în cîteva ore, valorificînd tot ce are în magazie, de la costume pînă la pălării, lăvaliere și alte accesorii ale costumației de epocă.

Dar, în orice teatru, nu numai la Național, atelierele de croitorie sînt privite ca adevărate centre de creare a atmosferei. Croitori de „modă veche”, le-am zis noi; de fapt, ei sînt adevărate competente în materie de evoluție a îmbrăcămîntei de-a lungul secolelor.

Stan Vlad

A VII-a ediție
a Festivalului internațional
„George Enescu“

■ LUMINIȚA
VARTOLOMEI

O demonstrație a valorilor teatrului muzical românesc

Constituind, în intenția organizatorilor, o secțiune aparte a manifestărilor celei de-a VII-a ediții a Festivalului internațional „George Enescu“ (între altele, prin aceea că melomanii au fost puși, sistematic, în situația de a opta fie pentru ele, fie pentru concertele simfonice sau camerale ce se desfășurau în paralel — fapt care, însă, nu a avut citișu de puțin darul de a genera aceea afluență de public pe care evenimentele ar fi meritat-o), cele șase spectacole de operă și de balet programate au conturat, totodată, o sugestivă imagine a potențialului artistic de care dispune, la ora actuală, prima scenă lirică și coregrafică a țării. (Din păcate, nu întru totul și a valorilor celor mai reprezentative ale creației românești, căci, alături de *Oedip-ul* enescian, de *Hamlet-ul* lui Pascal Bentoiu și de *Bălcescu* de Cornel Trăilescu, nu a figurat nici unul dintre baletele care — de la Mihail Jora la Doru Popovici — ilustrează reușita compozitorilor noștri în acest gen.)

Grăitor, de asemeni, pentru situația repertoriului Operei Române, tabloul realizat de seria spectacolelor prezentate în Festival înfățișează, alăturat, montări recente (cu un caracter uneori mai mult, altorii mai puțin modern) și montări foarte vechi (ăurora vîrstă le conferă autenticitatea grandorii sau, dimpotrivă, le descoperă, nemilos, ridurile inițiale, agravate cu timpul).

Expresia contemporană cea mai convingătoare o prezintă, cum e și firesc, fiind vorba de cea mai nouă dintre montări, regia lui George Teodorescu pentru opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu — acest „spectacol de idei“, cum a fost definit în cronicile publicate cu un an în urmă, cu ocazia premierei naționale. Partitura compozitorului și — aproape în egală măsură — concepția regizorului, fidel reflectată de scenografia lui Roland Laub, sînt atît de subtile, de dens bogate în simboluri, încît fiecare nouă participare la spectacol descoperă publicului semnificația

altor amănunte, scăpate pînă atunci din vedere. După un an de la premieră, jocul actoresc și-a pierdut rigiditatea determinată de greutatea simbolică cu care este investit, căpătînd aceea fluență capabilă să-i dezvăluie întreaga poezie, iar sudura muzicală a unei distribuții aproape fără fisuri (în care, alături de Florin Diaconescu — impresionant vocal și scenic — strălucesc Silvia Voinea, Gheorghe Crăsnaru, Maria Nistor-Slătinaru, Nicolae Constantinescu și Octav Enigărescu) a evoluat considerabil.

Conceput în stilul tradițional al regiei de gen, spectacolul cu opera *Bălcescu* de Cornel Trăilescu, montat de Hero Lupescu în decorurile sobre, economice, dar plastice ale lui Ion Clapan, se distinge prin consecvența stilistică cu care sînt compuse cele 11 tablouri ale acestei ample fresce istorice și prin ingeniozitatea rezolvării unora dintre problemele dificile pe care dramaturgia lucrării le ridică. (Exemplul cel mai elocvent îl constituie tabloul dinamic al eliberării guvernului de către țîrgoveții bucureșteni conduși de Ana Ipătescu.) Și aici, cei doi ani ce s-au scurs de la premieră au contribuit la adîncirea acordului muzical și actoresc între membrii echipei solistice — fapt cu atît mai demn de relevat cu cît, între timp, distribuția spectacolului a trecut printr-un considerabil proces de întinerire. Marina Mirea, Elvira Cirje, Gheorghe Crăsnaru, Lucian Marinescu, Antonius Nicolescu, Emil Iurașcu, Mihai Panghe, Florin Diaconescu au preluat, cu remarcabil succes, cîteva dintre rolurile importante, secondîndu-l pe cel ce realizează, în rolul titular din această operă, marea, emoționantă creație a carierei sale: Dan Lordăchescu și, de asemeni, pe partenerii săi mai vechi: Valentin Teodorian, Constantin Gabor, Valentin Loghin, Iulia Buciuceanu, Elena Grigorescu, Mihaela Mărăcianeanu.

Spectacolul fără vîrstă al repertoriului Operei Române, spectacolul care nu îmbă-

trinește, spectacolul mereu tânăr este, fără îndoială, acela cu opera *Oedip* de George Enescu. Regia lui Jean Rînzescu, de o plasticitate statuară, își păstrează prospețimea și astăzi, la aproape două decenii de la premieră, datorită caracterului arhaic, mitic, simbolic al mișcării scenice și autenticității riguroase a costumelor semnate de Ofelia Tutoveanu, grație cărora fiecare secvență a operei pare descinsă din iconografia Greciei antice. Pericolul ce ar pîdi o asemenea concepție regizorală — acela al uscăciunii muzeistice — este înlăturat de jocul artiștilor: de la impresionantul interpret al rolului titular, David Ohanesian, ce conferă eroului întreaga măreție a dimensiunii sale tragice, și pînă la femeile tebane îndoliate, intensitatea și sinceritatea trăirii sînt exemplare. Și aici se cer citate cîteva nume cu care vechea distribuție s-a înnoit, fără să piardă nimic din coeziunea sa de ansamblu: Mihaela Mărăcineanu în rolul locastei, Eduard Tumageanin în cel al lui Creon, Emil Lurașcu în cel al lui Tezeu, Mihaela Botez în rolul Sfînxului, Eugenia Moldoveanu în acela al Antigonei.

(Desigur, partitura operei *Oedip* este atît de prețioasă pentru noi și atît de bogată în sugestii încît se cuvin a-i fi consacrate și alte interpretări regizorale, exprimînd spiritul modern al apropierii de această capodoperă; conservîndu-se montarea actuală, s-ar putea chiar pune față în față, într-o viitoare ediție a Festivalului „George Enescu”, două viziuni diametral opuse ale tragediei lirice enesciene, aprofundîndu-se și îmbogățîndu-se astfel înțelegerea unei creații cu asemenea largi și multiple semnificații filosofice.)

Cît de tristă este bătrînețea spectacolelor cu o regie și scenografie convențională, a fost evident în reprezentațiile cu operele *Rigoletto* și *Tosca* și cu baletul *Lacul lebedelor*. Asupra ultimelor două, scena Sălii Mari a Palatului a acționat ca o lupă, scoțîndu-le în evidență artificialitatea, oboseala și prăfuierea. Cele cîteva sugestii regizorale frumoase și inteligente ale lui Hero Lupescu și Jean Rînzescu, ca și plasticitatea acelei țesături cu virtuți de polifonie pe care Oleg Danovschi o realizează, cu risipă de fantezie, în evoluțiile celor 32 de lebede n-au făcut decît să reliefeze, prin contrast, atmosfera ternă a montărilor, lipsa de cursivitate și — în ultimă instanță — lipsa de interes artistic. În schimb, cele trei spectacole au oferit publicului înțînirea cu multășteptății mesageri ai artei lirice și coregrafice de pe alte meridiane: marca cîntăreacă și expresiva actriță care este Grace Bumbry (S.U.A.) ; un tînăr tenor cu frumoase calități vocale, dar fără certitudinile pe care le asigură o solidă școală de cînt — Francisco Ortiz (Spania) ; un alt tenor, pe care tocmai știința cîntului și experiența scenică îl determină să surmonteze deficiențele glasului — Anatoli Solovianenko (U.R.S.S.) ; o soprană cu o voce pă-

trunzătoare și cu o prezență scenică agreeabilă, dar manifestînd o oarecare nesiguranță a intonației și lipsă de convingere în joc — Ludmila Bojko (U.R.S.S.) ; un cuplu de dansatori — Margarita Drozdova și Vadim Tedeev — de mare grație și virtuozitate, reprezentînd cu strălucire calitățile recunoscute ale școlii de balet sovietice. Alături de aceștia au evoluat: Nicolae Herlea — un Scarpia elegant și rafinat, cu o voce splendid pusă în valoare în întreaga ei strălucire și un joc a cărui subtilitate riposta în mod fericit aceluia plin de temperament al pătenerei sale, Grace Bumbry ; Vasile Martinoiu — într-o evidentă scădere de formă vocală și scenică, ceea ce, însă, nu l-a privat de un mare succes de public ; Ion Tugearu — un bufon neobișnuit, ce domina virtuozitatea prin grație, distincție, romantism ; și Petre Ciortea — un Roibart cu care coregraful n-a fost prea darnic, dar care își ia, totuși, revanșa, în fascinantul dans al morții, din final.

Dacă, așa cum am văzut, evoluțiile soliștilor au fost destul de diferite ca valoare, în schimb, a existat, pe parcursul celor cinci spectacole de operă, un interpret mereu egal cu sine, la parametrii cei mai înalți ai artei vocale și actoricești: corul pregătit de Stelian Olariu, această forță artistică fundamentală a Operei Române, pentru al cărei elogiu chiar și superlativale devin insuficiente. Nu același lucru se poate spune, din păcate, despre orchestră, sub limitele de inexactitate și indiferență afectivă acceptabile, în *Lacul lebedelor* dirijat de Cornel Trăilescu, și foarte aproape de exigențele artistice maxime, sub bagheta aceluiași dirijor, în *Oedip* și, mai cu seamă, sub aceea a lui Paul Popescu, în *Hamlet*. Și, pentru că a venit vorba despre acest coordonator al întregului demers muzical și scenic care este, în decursul reprezentației, dirijorul ; poate că ar fi fost necesară o repartizare mai echilibrată și mai nuanțată a spectacolelor între cei ce dețin bagheta la Opera Română, în folosul incontestabil al calității artistice necesare într-o demonstrație a posibilităților colectivului, de o asemenea însemnătate ca aceea cuprinsă în Festivalul internațional „George Enescu”.



MIHAI NEAGU BASARAB:

Un „teatru de lectură“*

Detasat de modalitatea începuturilor, Mihai Neagu Basarab o tratează, în a doua sa carte, cu o ironie superioară. El e, aşadar, cu *Fringhia de ruşe a familiei* (1971), un moralist distant şi subtil, trăgând în critică şi satiră starea moravurilor, adică nemişcarea sentimentelor şi a logicii dianoetice.

Despre lipsa de caracter spectacular a dramaturgiei sale a fost convins, după prima sa carte (*Butoiul lui Diogene...*), autorul însuşi.

Dramaturgul a încercat o tipologie a genului dramatic, oprindu-se la trei clase, numite original: teatrul de atmosferă, teatrul-document, teatrul-foileton (v. *Forme ale teatrului contemporan* în „România literară“ aug. 1972). În care din aceste forme intră el însuşi e greu de precizat, dramaturgul se mişcă între „teatru-seminar“, formulat de filozoful Petre Ţuţca, şi „teatrul-foileton“, cu intenţia de a se opri la acesta din urmă. Pledează pentru această înclinaţie finală inspiraţia directă din realitate şi intenţia de a tipiza în stil moralist.

Ultima carte a lui Mihai Neagu Basarab (*Teatru*, Editura Cartea Românească, 1974), revelatoare în acest sens, este impregnată în toate piesele ei (patru monologe dramatice şi o piesă într-un act) de accente ale sîntului critic, autorul arătînd vocaţie în direcţia viziunii ironice, aplicată la orice: birocrăţie, ratate, stil formalist de muncă şi viaţă, fatuitate. Mihai Neagu Basarab dezvoltă, aşadar, teme scoase din mediile proxime, cunoscute îndeobşte pentru complicaţii minore, cu recul însă în planul vieţii sociale, unde au tendinţa a se umfla disproporţionat. Cu toate acestea, ţinta criticii dramaturgului se constituie, gradat, din suprapuneri repetate de observaţii singulare, într-un tablou unitar, reprezentînd un interesant fenomen sociologic: „a te afla în treabă“.

O conjunctură birocratică oarecare trece, în monologul *Intr-un spital*, de dimensiuni proprii, caracterul absurd al hebetudinii, îndepărtarea de realitate fiind, la un moment dat, atât de mare, încît totul pare posibil, chiar ca spitalul să „funcţioneze“ fără pacienţi, fără doctori, în afara spaţiului şi tim-

pului: existenţa sa „pe hirtie“, în rapoarte, e suficientă. O piesă într-un act (*Nu vorbe, ci fapte!*) are doar trei replici, cite una de fiecare personaj, dar e ilustrată cu lux de amănunte, pe mai multe pagini, în decor, în caracterizarea eroilor, în descrierea acţiunii (de pildă: indicii ai realizărilor agricole, culeşi de prin zăire, lecţii de apicultură şi botanică, sfaturi de ecologie şi pedologie ş.a.), din această vădită şi intenţionată disproporţie formîndu-se impresia că, de fapt, vorbele şi nu faptele au, în cazul pus sub lupă, prioritate. Retroanaliza de conştiinţă şi a sentimentului responsabilităţii devine, în altă parte (*O pensionare întîrziată, Un interviu ratat*), doar o tristă ieremiadă, fără a fi şi vrednică de vreo compasiune, întrucît cîșcul, după Mihai Neagu Basarab, nu e decît comic şi caraghios.

Se poate înţelege, după toate acestea, că modalitatea ironică e tratată de Mihai Neagu Basarab doar pe latura stilistică, el compunînd în genere mecanic, cu scopul de a obţine nota parodică şi timbrul sentenţios, care, în dezarticularea logicii, sînt sugestive şi de efect. În realitate, încă de la *Fringhia de ruşe a familiei* şi *Scurtă poveste cu un suveran zănat*, ironia din teatrul lui Mihai Neagu Basarab are şi aspecte teoretice, trăgîndu-se, cum se exprima odată un mare critic, dintr-un umor de idei, care e şi o închidere de concepte în ficţiune literară. O regulă a acestei ironii, pe care am remarcat-o mai sus, este suprimarea mitognoziei, cu alte cuvinte, înlăturarea din gîndirea finalistă a hîmerelor: de specie şi relaţie, de trib şi teatru, dacă ne este permis a parafraza astfel pe filozof. Un singur exemplu e sugestiv: îngrămădirea de date şi citate din *Nu vorbe, ci fapte!* are, cum am văzut, o funcţie demitizantă, de fapt, de punere în realitate, prin reducere, a umflăturii plan de activităţi al „cooperativei agricole de producţie „Înainte“ din Comuna Comoara, judeţul M...“ Acum e sigur că, spre a da cititorului şi spectatorului (dacă va fi cazul) senzaţia că stau în faţa unor scene ironice, scriitorul procedează canonic, punînd, adică, personajele pe un plan subordonat, de inferioritate în raport cu noi. Ca urmare, relaţia dată de la superior la inferior ne permite o limpede detaşare, o cezură afectivă în care putem reflecta cu umoare pozitivă. Ironia e un mod al raţiunii, care, dacă nu aduce o cunoaştere nouă, limitează, cel puţin, zona adevărului.

O excepţie de la această regulă există, şi una din bucăţile volumului de faţă o scoate destul în evidenţă (*O infamie*). Este vorba de ironia autoraportată, vădită în cazul personajului care se autoironizează, dînd, cu asta, o ocazie autorului şi cititorului de a face la fel. Acest tip porneşte din constatarea lui Baudelaire: „ironia ca o formă a mace-

* Teatru, Cartea Românească, 1974.

rației" și, transmisă la temperamentele ardente, a dat repede în părăsirea de sine. Stilul acesta se potrivește însă exclusiv operelor morale („moralistului”) și atitudinilor faționale; în teatru, care e relație directă, teză, cu alte cuvinte, și antiteză, el degenerază în moralități penibile. Mihai Neagu Basarab n-a căzut însă în greșală, punctînd persiflarea de sine cu accente de umor și păstrînd mereu nota de ușoară destindere. Personajul, acum, nu mai poate fi apărat, nici consolată: el rămîne singur, în lumea sa, sub ochiul critic al cititorului.

A. I. Brumaru

PLAUT: „Teatru“ I-V

Apariția unei traduceri integrale în românește a comedilor lui Plaut, datorată lui Nicolae Teică*, reprezintă un eveniment editorial deosebit, pe care îl salutăm cu satisfacție.

Inițiativa Editurii Minerva de a publica o traducere integrală a clasicului latin Plaut se inserează în acțiunea complexă de restituire a marilor valori universale, care intră, astfel, în circuit românesc, oferindu-se unei cunoașteri complete. E drept, nu ne aflăm la prima traducere integrală a lui Plaut în românește; aceasta aparține lui Eliodor Constantinescu („Comediile lui T. Maccus Plautus”, 1931—1934, în patru volume). Dar sîntem în fața celei dintîi traduceri *moderne*, în stare să satisfacă exigențele cititorului actual. O decisivă deosebire între cele două „alternative” Plaut în românește o constituie redarea textului latin — la E. Constantinescu, transpus în proză; la N. Teică, urmînd ritmul interior și (uneori) metrica versului original. Întreprinderea lui N. Teică este, apoi, cu deosebire meritorie, dacă ținem seama, mai ales, de văditul efort al traducătorului de a transpune literar spectacolul plautin, în toată complexitatea sa. Traducerile anterioare (dintre care aș menționa pe aceea — parțială — a lui Titu Dinu și Pompiliu Păltinea, 1912, în Editura Societății Studenților în Litere) urmau, în chip firesc, una sau alta dintre comediile sarsinatului, fără să se raporteze la universul carnavalesc și, mai ales, fără să lumineze întreaga arhitec-

tonică compozițională, dedusă din textul literar. Apoi, pe planul expresiei, efortul traducătorului trebuia direcționat nu în sensul unei identități „ad litteram” cu originalul latin, ci înspre echivalența mecanismelor lingvistico-semantic. Ceea ce N. Teică realizează, dealtfel, redînd cu ingeniozitate aliterațiile, repetițiile, jocurile de cuvinte, calambururile, imitațiile parodice, automatismele limbajului plautin, puternic impregnate de „carmen”-ul popular. O aliterare (ca să dau un singur exemplu) de tipul „audes audax” (care face parte dintr-o interogație retorică, proferată în culmea miniei de cutare personaj) este perfect echivalată cu formula românească: „Sfruntatule, mă-nfrunți...”

Autorul-traducător știe să reînvie, în spiritul originalului, o lume de farsă și carnaval, apropiată de serbările populare cîmpești, iar farmecul rezidă tocmai în posibilitatea de a distinge, în fraza limpede, nervos articulată și hohotînd în cascade sau, dimpotrivă, domoală și cumpănită, întreagă această atmosferă de sărbătoare. Prin adaptarea cu totul personală a melosului latin, N. Teică reușește să ne dezvăluie sensul dramatic al operei plautine, și în aceasta trebuie să vedem meritul cel mai de seamă al autorului: dialogul permanent, țesut între public și creator, între artist și public, poartă sensibilitatea, temperatura autenticului crez artistic, pe care un subtil filon poetic — o anumită poetizare a limbajului — nu-l edulcorează. Fragmentul de mai jos e o pildă edificatoare pentru tensiunea lirică a textului plautin în tălmăcirea poetului N. Teică: „Dar cînd am fost lăsat în voia mea, / Strădania le-am risipit-o ntreagă. / Strivite, dezvelite și-alungate / Mi-au fost, curînd, virtuțile, sfîla (...). / Pe urmă, n chip de ploaie, m-a potopit iubirea; / Mi-a curs așa-n tot pieptul și-n suflet mi s-a scurs” (*Casa cu stafii*, act. I, sc. 2.).

În perimetrul culturii românești, prima traducere modernă a lui Plaut se înscrie în continuarea direcției inaugurate de un G. Murnu, St. Bezdechi sau C. Papacostea, urmărind, așadar, realizarea unei creații originale, cu statut estetic independent. Ea pune la îndemîna cititorilor o operă vie, străbătută de un comic efervescent, debordant, întotdeauna cu adresă, meșteșugit transpus.

Așa cum arăta, competent, Eugen Cizek în prefața primului volum, în ciuda anumitor momente de simplitate a intrigii sau de comic prea mecanic, risul exuberant al sarsinatului cucerește și elimină toate nedumeririle: „Căci în fond străvechiul, preclasicul Plaut este un autentic modern”. Aceasta este, în același timp, convingerea pe care o dobîndim străbătînd opera plautină într-o excelentă versiune românească.

* Casa cu stafii, 1968, prefată de Eugen Cizek; Comedia măgarilor, 1970; Cartaginezul, 1972; Militarul fanfaron, 1973; Amphitryon, 1974.



VASILE NICOROVICI

COLOANA VERTEBRALĂ

piesă în două părți*

„Comunistul trebuie să fie cinstit, sincer, principal și corect, să nu tolereze minciuna, falsitatea, ipocrizia, să combată încercările de inducere în eroare a organelor superioare, a tovarășilor de muncă, sustragerea de la răspunderi și îndatoriri.”
(CODUL PRINCIPIILOR ȘI NORMELOR MUNCII ȘI VIETII COMUNIȘTILOR, ALE ETICII ȘI ECHITĂȚII SOCIALISTE)

*) Limitându-ne, obligați de spațiul tipografic, la publicarea primei părți a Coloanei vertebrale de Vasile Nicorovici, sperăm că fragmentul prezentat este apt să atragă luarea-aminte a teatrelor asupra unei piese cu reale calități scenice și de o stringentă actualitate, întrucât sînt surprinse în ea aspecte relevante din activitatea oamenilor din industria noastră, angajați plenar — prin muncă, comportare etică, conștiință revoluționară — în realizarea istoricelor obiective trasate de înșuflețitorul Program de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

Persoane:

INOCHENTIE PROSAN
DINU DRAGOMIR
VLAD TUDORA
STELU STROIESCU
LIVIU LUNGOCI
MARIA-IOANA
SORIN
DOAMNA CORAVU

IRINA
ILEANA STAICU
VASILE GLĂVAN
ERNST SCHULTZ
SECRETARA, ADA
STATE
TREI-PATRU OAMENI DE LA ADMINISTRATIV

Acțiunea se petrece în zilele noastre, într-o localitate industrială, denumită, în piesă, Piatra Retezată sau Retezata.

PARTEA I

Casa lui Liviu Lungoci, din care se văd trei încăperi — dormitor, living, vestibul — pentru a sugera un ansamblu mare, solid și impunător. Aspectul arhitectural și mobila au un aer rustic, prin faptul că sînt la vedere grinzi de lemn, un cămin (în living) etc., precum și scaorte, oale, cergi, ceramică, piei și coarne de animale, scaune cu trei picioare, mese joase, felinare de fier forjat, luminări electrice etc., etc. În fund — văzute sau întrevăzute — terasa și grădina casei; în zare, orașul industrial, cu lumini pilpitoare și cer roșietic.

1

La ridicarea cortinei, doamna Coravu și Maria-Ioana.

DOAMNA CORAVU (la vîrsta părului cărunț, dar cu vînă, tăioasă, ironică; distinsă, nu evită epitetul *buruienos*): Acum, îmi place la voi. Bravo! V-ați mai cioplit. Nu te supăra, mă refer la Liviu al tău. E cam tipător, decorul, dar — *que voulez-vous* — stilul e lucrul care se deprinde cel mai greu... De fapt, întregul oraș s-a mai spălat de jeg. N-am venit la *chermesa* voastră. Invitația mi-a parvenit, dar... Mi-e greu să-i suport pe toți. Tu *comprends*?

MARIA-IOANA (tînără, frumoasă, agreabilă etc.): A fost foarte bine.

DOAMNA CORAVU: Am auzit de la Stelu... Totuși, nu v-am uitat. (Îi oferă o cutie.) Asta e din partea mea și a lui Mircea, a familiei...

MARIA-IOANA (luînd cutia, curiosă): Se poate?

DOAMNA CORAVU: Chiar te rog... Dar conștientă să n-o atîrne în perete. Liviu e un exhibiționist.

MARIA-IOANA: O pipă! (Încearcă să descifreze inscripția.)

DOAMNA CORAVU: E veche. Străină. De prima calitate. O am de la răposatul, odihnească-l Domnul.

MARIA-IOANA: E foarte distinsă. Vă mulțumesc. Liviu va fi încîntat.

DOAMNA CORAVU: Spune-i să fie sănătos și să aibă parte de tine, Marie-Jeanne. Și să-l văd director la oțelării și apoi la Combinat. La cei 50 de ani, ciți i-a sărbătorit, e tocmai vremea!

MARIA-IOANA: Toată lumea i-a dorit asta.

DOAMNA CORAVU: O merită. În ultimul timp, mai ales, și-a răscumpărat toate vinile trecute. În ce mă privește, n-am decît vorbe de laudă. De mi-aș vedea și casa degajată, ca s-o pot dedica, în sfîrșit, memoriei răposatului meu Tudor Horia Coravu, incontestabil, cea mai mare glorie a orașului ăsta, năclăit de furingine...

MARIA-IOANA: Pe cît știu, a mai rămas doar o singură locatară.

DOAMNA CORAVU : Una — dar face cit toți ceilalți zece. O scorpie. (Se aprinde.) Își arogă drepturi, tipă. Bărbat-su, unul, Stanciu... Stoian, Staicu, în sfârșit... a fost un nu știu ce prim, *prim-tirailleur*, *for-jour* faimos.

MARIA-IOANA : Lăsați, madam Coravu, n-are nici o importanță. Aveți încredere, dacă nu în Liviu, atunci în pupila dum-neavoastră...

DOAMNA CORAVU : Mulțumesc, dragută. Cît să fie ora ?

MARIA-IOANA : Adineaori a cîntat cucul de șase. Ceasul...

DOAMNA CORAVU : Ah, da... Îl aștept pe Stelu. Trece să mă ia cu mașina, în drum de la Combinat.

MARIA-IOANA : Și eu aștept un... cum să-i zic ?... musafir, pe care nu-l cunosc decât din auzite. Dar am emoții. Un prieten mai vechi, din tinerețe, al lui Liviu, care a lucrat cîndva aici, în Piatra Retezată... acum e în centrală, unul, Inocențiu...

DOAMNA CORAVU (trăsnită) : Prosan !

MARIA-IOANA : Îl cunoașteți ?

DOAMNA CORAVU : *Mon Dieu !* Cum să nu-l cunosc ?

MARIA-IOANA : E aici de ieri-dimineață. Liviu crede că o să fie numit la noi, într-un post important.

DOAMNA CORAVU : Ți-am vorbit eu de o persoană malefică — *t'en souvient-il ?* — care mi-a stricat mie anii cei mai frumoși. Datorită lui, cariera băiatului meu Mircea, Mircea Coravu, savant de renume internațional, era să fie compromisă... (Cu reproș.) Ai uitat, dragută !... Și-a luat el tălpășița, n-am auzit nimic de el, cre-deam că... *horribile dictu !*... a crăpat. Și acum, poftim... (Exasperată.) Ce mai vrea ?

MARIA-IOANA : Nu știu. Dar îl simt pe Liviu fiert, impacientat. M-a molipsit și pe mine. Cînd îl întreb — el zîmbește.

DOAMNA CORAVU (în creștere) : Cum a îndrăznit !? Cum de-a îndrăznit ? Marie-Jeanne, spune : ai de gînd să-l primești în casa ta ?

MARIA-IOANA : N-avem încotro. De el depinde avansarea lui Liviu. Oțelăria, doar știu de la Stelu, nu a mers bine. Au avut controale, neplăceri...

DOAMNA CORAVU : Controale, desigur... (Cu intenție.) Ți-a umblă să-i ia locul lui bărbat-tu !

MARIA-IOANA (concentrată) : Un moment... Aud pași. (Femeile rămîn în nemișcare.)

2

Ușa se deschide și, după o pauză prelungită — datorată, probabil unor invitații reciproce — intră, primul, un ins încă-

runit prematur, cu aer boem, inginerul Stroiescu, urmat de Liviu Lungoci, sobru, dirz, corect îmbrăcat.

MARIA-IOANA (obsedată) : Și el ? (Se duce către Lungoci.)

LUNGOCI (indiferent) : Care el ? (O îmbrățișează.) Lasă asta, acum... (Către doamna Coravu.) Ce surpriză ! Ce plăcere ! (Îi sărută mîna.) Doamna Coravu, venerabila doamnă Coravu, în persoană. Sper că Marie-Jeanne v-a arătat mica noastră bojdeucă...

DOAMNA CORAVU : E superbă. Și o' meriți. S-o stăpînești sănătos.

MARIA-IOANA (îi arată pipa) : Și uite ce-ai căpătat...

LUNGOCI (copil) : De cînd visam așa ceva ! (O examinează, expert.) Englezească. (O pune în gură.) Cum îmi stă ? (Recunoscător.) Cu asta m-ați dat gata, doamnă...

DOAMNA CORAVU (gravă) : Să fii sănătos și să ai parte de Marie-Jeanne. Și să te vîd director. (Deranjată de Stroiescu, care s-a servit cu apă dintr-o carafă.) Dar tu, nepoate, ce ai ? Un nou tete-à-tête, astă-noapte, cu Turțul ?

STROIESCU (vrînd s-o dreagă) : Săru'-mîna, mătușă soacră.

DOAMNA CORAVU (aspru) : Cruță-ți ficatul, Stelule, ca să fim și noi, bietele, cruțate.

STROIESCU (pознаș) : Atunci, bucură-te, mătușă dragă. Astăzi la prînz am fost operat. Soluție radicală. Bisturiul !

DOAMNA CORAVU (dur) : Da' vorbește cu tîlc, odată ! Ce-a fost azi la prînz ?

LUNGOCI (intervine) : A fost schimbat, doamnă, din postul de șef al noii oțelării. În locul lui a fost numit inginerul Dragomir.

DOAMNA CORAVU : Cine-i ăsta ? N-am auzit.

STROIESCU (cu năduf) : N-ai avut ocazia. Băiatul e din București. Cadru tînăr, nu ? Avansat, automatist. Picat de-a dreptul de la centrală. Pe cînd, subsemnatul, după o muncă de douăzeci de ani, pe brînci, în vîgăuna asta, dat la fier vechi. Frumos...

DOAMNA CORAVU (lovită) : Nu înțeleg nimic. (Către Lungoci.) Explică-mi, domnule Lungoci, ca la o femeie grea de cap, cum de nu ai putut preveni, din timp, una ca asta ?

LUNGOCI (stînjinit) : Au procedat peste capul meu. Cînd am aflat, nu s-a mai putut face nimic. Da' absolut nimic.

DOAMNA CORAVU (strîns) : La mijloc e Prosan... Nu ?

LUNGOCI : Nu cred, nu tocmai...

STROIESCU : Era și el de față, la direcția Combinatului, cînd mi s-a comunicat. N-am apucat să-ți spun.

LUNGOCI : Ce motive au invocat ?

DOAMNA CORAVU (fierbe) : Cum, ați și depus armele ?... Nepotul marelui Tudor Horia Coravu, o glorie a Retezatei, e ter-

fehlt, dat afară, și voi... Ce păcat că Mircea al meu e plecat în străinătate! (*Către Stroiescu, dar pentru Lungoci.*) Miine te duci cu domnul Lungoci la direcția generală și cereți explicații, protestări.

STROIESCU (*slab*): Ce?... Nu. Eu asta nu fac.

(Doamna Coravu îl privește insistent pe Lungoci. Lungoci ridică din umeri și-l arată pe Stroiescu.)

DOAMNA CORAVU (*lui Stroiescu, cu dispreț mocnit*): Lașule... Asta știi: te înfunzi și bei. Pe tine te-ai distrus, două femei, sora și nevasta, le-ai adus la desperare. Dar cu mine n-o să-ți meargă, draguță! (*Stroiescu, încolțit, are un tremur al miinilor și varsă pe el din paharul cu apă.*) Hai, să plecăm! (*Inspirată.*) J'ai trouvé une chose!... (*Amabilă, dar tenace.*) Conțez pe dumneata, domnule Lungoci. (*Afectuoasă.*) Au revoir, micuța mea Marie-Jeanne!... (*Se pune în mișcare, din ce în ce mai grăbită, urmată de Stroiescu. Au ieșit.*)

3

LUNGOCI (*își descarcă nervii*): „Am găsit un șoz!” Poftim „micuța mea Marie-Jeanne!” Îți place?... Tină ră, a înnebunit orașul cu... viața ei mondenă. Și acum, nu mai poate de prestigiu lui Tehaș Coravu, cel mai falnic purtător de coarne din Retezata, un adevărat trofeu!

MARIA-IOANA (*inexplicabil, amuzată*): Și cu tine ce e, acum?

LUNGOCI: Nimic. Dar să nu mă ia drept prost, c-am să-i fac jocul, draguța mea pupilă. Crede-mă, n-am nici un chef să pic de elefant.

MARIA-IOANA (*intrînd, la rîndu-i, în rolul doamnei Coravu*): Vai, ce expresii, domnule Lungoci! Și cînd te gîndești că, ani de zile, n-ai scos-o din „venerată doamnă” și „buna mea protectoare”...

LUNGOCI: Dar, toate au o limită — nu? (*Se uită la ceas.*) Tii... Ai pregătit totul?

MARIA-IOANA: Vine?

LUNGOCI: Acum o jumătate de oră, așa a rămas. Cum scapă de la direcție, vine incoace, împreună cu Dragomir.

MARIA-IOANA (*surprinsă*): Dragomir? (*Își dă seama.*) A, da, cel cu înlocuirea lui Stroiescu. (*Serioasă.*) Ce s-a întîmplat, de fapt?

LUNGOCI (*în nota lui, de permanentă agitație*): Stroiescu asta e, pur și simplu, un inconștient. După ce a lăsat baltă oțelurile speciale, cînd toată lumea e cu ochii pe ele, nici nu se pricepe cum să vorbească, să dea niște explicații plau-

zibile. S-a băgat singur în rahat, susținînd o teorie a producției care, acum, de cînd a venit noul adjunct la minister, e considerată ca depășită și trebuie criticată. Nu am putut să fac nimic pentru el.

MARIA-IOANA (*încă naivă*): Știi?

LUNGOCI: Ba bine că nu. Mi-am dat și consimțămîntul pentru schimbarea lui. Deși, îți dai seama cît de util îmi era acest vechi colaborator, atît de devotat, atît de îndatorat mie. (*Tandru.*) Dar, uneori, cînd n-ai un leșt la îndemînă — viața e dură, înțelegi, Mărioană? — trebuie să sacrifici și...

MARIA-IOANA (*idee fixă*): Și Prosan?

LUNGOCI: Ce-i cu Prosan?

MARIA-IOANA: Ziceai că ți-i prieten.

LUNGOCI: Și zic și acum. Însă tu nu-l cunoști ce om e... (*Alarmant prin ton, fără să-și dea seama.*) Și, dealtfel, în situația creată astăzi la prînz...

MARIA-IOANA (*intuindu-l*): Dar ce s-a mai întîmplat?

LUNGOCI (*străin*): Află că nu mai girez oțelăriile. A fost numit, în fine, un director plin. Trimis tocmăi de sus, din centrală. Ghici, cine e?

MARIA-IOANA (*involuntar*): Prosan?

LUNGOCI (*neplăcut surprins*): Da, bunul meu prieten Prosan. Sînt din nou adjunctul său. Nu e o ironie?

MARIA-IOANA: De ce ironie?

LUNGOCI: Mai mult: o fatalitate. Un destin. Sînt veșnicul lui adjunct. El — secretar la tineret, eu — locșitorul lui. El — șeful oțelăriei electrice, eu — ajutorul său. De astă dată, e și mai rău...

MARIA-IOANA: Cum așa?

LUNGOCI: Fiindcă adjunctul său titular e un altul, Dragomir. Eu sînt, de fapt, un adjunct al adjunctului. (*Ride.*)

MARIA-IOANA (*intuind propria catastrofă*): Și, asta, cînd, ieri abia, toți invitații nu mai pridideau cu: „la mai mare, tovarășe director!” (*Cădere bruscă.*) La ce, atîtea eforturi, la ce, casa asta, doamne, doamne...

LUNGOCI (*remontat de slăbiciunea ei*): Nu-i nimic, scumpă Mărioană, trecem și prin asta. (*Ride.*) E ca în parabola aia cu... N-o știi? Unul, un ins, strînge, clădește și, în fine, răsufală și el ușurat și-și spune: „Acum, suflete, bea și te veselește”. Iar Al de sus, destinul, să-i zicem, îl avertizează: „Nebunule, chiar în noaptea aceasta vei muri!” (*Ride.*)

MARIA-IOANA (*la capătul răbdării*): Termină cu risul ăsta prostesc!

LUNGOCI (*stîrnit*): Puicuța s-a enervat, puicuța mă iubește. (*O strînge în brațe și o sărută, cu toată împotrivirea ei.*) Haide, capul sus, fetițo! Zîmbește!... Așa... (*Se uită în jur.*) În regulă... (*Tresare.*) Și Sorin! Ce face?

MARIA-IOANA : E la dînsul.

LUNGOCI : În ce stare se află ?

MARIA-IOANA : În zodia capricornului.

LUNGOCI : Adică ?

MARIA-IOANA : Umblă să-și lase barbă.

LUNGOCI : Asta mai lipse! (*Pași hotărâți către ușa din fund. Soneria. Rămîne locului.*) Ei sînt! (*Preocupat.*) Hai, fă-o pe gazda.

MARIA-IOANA (*mirată*) : Eu ?

LUNGOCI : Prima impresie contează.

MARIA-IOANA (*avînd înțelegerea exactă a replicii, suride*) : Daaa ?

4

Maria-Ioana trece în antreu, deschide ușa. Intră inginerul Tudora, foarte tînăr, foarte timid. E incomodat, se scuză mai mult prin gesturi, insistă. Maria-Ioana trece în living.

MARIA-IOANA (*cu voce scăzută*) : A venit inginerul Tudora.

LUNGOCI (*surprins*) : Ce ? Nu sînt acasă !

MARIA-IOANA : Dar i-am spus că...

LUNGOCI : Inventează altceva. Că sînt în baie. Că mi-a venit rău...

MARIA-IOANA : Să revină mai tîrziu ?

LUNGOCI (*șoptind, cu voce spartă*) : Și să dea peste Prosan ? !

MARIA-IOANA : Atunci...

LUNGOCI (*exasperat*) : Pentru Dumnezeu, dă-i pașaportul. Haide odată !

MARIA-IOANA (*trece în antreu, silindu-se să pară cît mai firească*) : E bolnav... l-a venit dintr-o dată rău și...

TUDORA (*credul*) : Cum ? Doar n-a trecut nici o jumătate de oră de cînd...

MARIA-IOANA : Inexplicabil...

TUDORA : Vă rog foarte mult să mă scuzați. Eu... (*Renunță să continue și, cu un suris docil, se retrage.*)

5

Maria-Ioana revine în living. Lungoci, în fața oglinzii, încearcă atitudinile cele mai avantajoase în utilizarea pipei.

MARIA-IOANA : Poți să-mi spui ce-a fost asta ?

LUNGOCI (*sincer mirat*) : N-ai înțeles ? Dar e simplu : Prosan nu trebuia să-l găsească aici. M-ar fi compromis.

MARIA-IOANA : El ? Dar e un băiat atît de manierat...

LUNGOCI : Manierat, desigur, dar uite că a făcut o gafă. Inchipuie-ți, chiar în toată ședința de instalare a lui Prosan ca director, băiatul ăsta manierat, timid ca o fecioară, s-a stîrnit și i-a spus verde în față că ar fi preferat pe oricine în postul ăsta, afară de cel în cauză, tovarășul Inochentie Prosan.

MARIA-IOANA : Cum se poate ? Ce i-a venit ?

LUNGOCI : Totul s-a iscat, în aparență, dintr-un cuvînt. Prosan a vorbit de necesitatea ca știința să intre în producția de serie, a cerut mai multă rigoare, ordine și disciplină. Mă rog, fraze mari. Tudora, din colțul lui, a intervenit, timid, că nu e bine să fim „procustenizați”. Prosan, care are oroare de termeni radicali, s-a făcut că nu-l înțelege, sau chiar nu l-a înțeles. A zis și o ironie. Și, atunci, timidul, feciorelnicul Tudora s-a aprins și a spus că, pentru el, dacă e să fie sincer, o să-i vie foarte greu să conlucreze cu cineva care s-a comportat așa cum s-a comportat „tovarășul Prosan” cu marele Mircea Coravu, pe care el îl prețuiește ca savant și ca om, etică, etică...

MARIA-IOANA : Și Prosan ? L-a repezit ?

LUNGOCI : Nu-l cunoști. Dimpotrivă, l-a ascultat atent, încordat, uitîndu-se undeva tîntă, în tavan. Apoi, pe neașteptate, s-a destins, s-a înșeninat și i-a spus băiatului : „fariță-mă, tinere, dar nu despre asta e vorba acum. Nu că aș ocoli explicațiile, dar nu acum e momentul. Ne preocupă oțelul. Ai de făcut vreo propunere ?”... Și, inchipuie-ți, numai la două ore după scena asta, Prosan să-l găsească pe băiat în *tête-à-tête* cu mine, draguță Marie-Ioanne...

MARIA-IOANA (*duioasă*) : Și, totuși, bietul de el, e atît de inocent. M-a rugat, tremurînd, să-ți spun că te apreciază, că ține la tine ca la un frate...

LUNGOCI : Ei, gata, gata... Ne apucăm de plîns acum ? (*Se uită la ceas, apoi în jurul său.*) Da, e bine...

MARIA-IOANA : Crezi că eu o să-i plac ?

LUNGOCI (*șocat*) : Asta ce întrebare mai e ?

MARIA-IOANA : Mi-e frică de el, înțelegi ? Pentru tine, Liviu!e, pentru noi. Nu știu de unde să-l iau. Nu-i pot ghici reacțiile.

LUNGOCI (*rău*) : Un capsoman, a fost și a rămas un capsoman, vechiul meu prieten Inochentie.

MARIA-IOANA : Ce-i aia capsoman ?

LUNGOCI : Un înecuiat, un cap pătrat, cu ochelari de cal, rigid, redus la cîteva scheme.

MARIA-IOANA : Teamă mi-i că nu-i chiar așa...

LUNGOCI (*neatent la răspuns*) : Preferam să fi numit aici un dușman. Măcar știam o socoteală limpede. (*Răsucit la altă preocupare.*) Da' cu Sorin ce este ? (*Strigă.*) Sorin ! Sorin !

Pe ușa din fund, își face apariția Sorin — înalt, sfrijit, plete, început de barbă.

SORIN : Prezent !

LUNGOCI (il examinează, ironic) : Începem să ne deghezăm.

SORIN : Sînt în vacanță.

LUNGOCI : Nu e nimic mai stupid decît o barbă care nu e încă barbă. Fă bine și te rade imediat ! Ne vin musafiri.

SORIN : Prefer să mă evaporiez.

LUNGOCI : De data asta, faci parte din recuzita obligatorie a casei. Îmi vine un prieten vechi, care te-a cunoscut de mic. Inochentie, tatăl Rodicăi. Ți-l amintești ?

SORIN : *Comme ça, comme ça...*

LUNGOCI (ton înțelegător, de frate mai mare) : Azi ai să te sacrifici pentru mine. Îți iei alte haine, mai potrivite. Și barba... jos. Ne-am înțeles ? Și lasă mutra asta plouată.

SORIN : O blană de urs și o ghioagă, e bine ? Ca să fiu în ton.

LUNGOCI (scurt) : Lasă gluma, că-ți reduc categoria de salarizare. E un lucru important. (Se aude soneria.) Haide, trap, și te pune la punct. (Răstit.) Ce mai stai ?

(Sorin iese.)

7

Maria-Ioana trece în vestibul. E ajunsă din urmă de Lungoci, care o lasă, totuși, să deschidă ușa. Intră Dragomir, chipeș, sigur de sine, ca orice tînăr care n-a cunoscut decît succese.

DRAGOMIR (fascinat de apariția Mariei-Ioana, n-o vede decît pe ea) : Doamna Lungoci ! Dați-mi voie să mă...

LUNGOCI (familiar) : Dragomir. Lasă farafasticurile astea... Ea este Marioana, nevestă-mea. El e Dragomir...

DRAGOMIR (privind-o încă) : Doamna Mariana, deci...

MARIA-IOANA : Nu Mariana. Așa-mi spune el, că e mai simplu. Eu sînt, de fapt, Maria-Ioana. Traducerea lui Marie-Jeanne.

DRAGOMIR (cavalier) : Sînteți modestă. Marie-Jeanne e traducerea dumneavoastră.

LUNGOCI (ca să-l scoată din ritm) : Și Inochentie ? Ce e cu el ?

DRAGOMIR : Tovarășul Prosan a mai intrat pentru un sfert de oră la directorul general. M-a rugat să-l preced și să-l scuz...

MARIA-IOANA (cu aplomb) : Ca buzduganul care anunță sosirea zmeului.

DRAGOMIR (în alac) : Dar, atunci, care e Făt-Frumos ?

LUNGOCI (il invită să treacă în living) : Poftim... poftim. Lasă farafasticurile. Simte-te ca acasă. (Înînt de interesul cu care Dragomir examinează livingul). Prezentarea bojdeucii pe mai tîrziu, cînd vine și Inochentie. Să evităm timpii morți — nu ?... Și să intrăm direct în subiect. (Deschide un bar, luminat interior, cu multe sticle strălucitoare.) Whisky ? Scotch ?... Club ?... Poate un gin ?

DRAGOMIR : Orice. Dar să fie tare.

LUNGOCI : Îmi semeni. Atunci, o palincă bătrînă.

MARIA-IOANA (cu reproș) : Liviu...

LUNGOCI : Un păhărel, mămicule... Nu fi rea. Ca pedeapsă, îți torn un gin. Și, acum, la treabă. Toasterile, pe mai tîrziu... (Bea, urmat de ceilalți.) Și, va să zică, așa... dumneata ești Dragomir. Tînăr, avansat, automatist, cu studii strălucite, prietenul actual al tovarășului Prosan. Sau, mai pe scurt : etapa a doua.

DRAGOMIR (scurt) : Adică ?

LUNGOCI : Fiindecă etapa întîia sîntem noi, ăștia de aici, orașul, Retezata, Combinatul siderurgic, sau — dacă vrei : deceniul precedent, tineretea, începutul. *Tempi passati!*

DRAGOMIR : Da ? Eu am avut impresia că, dimpotrivă, voi, ăștia de aici, tineretea, începutul, aveți — în ceea ce-l privește — prioritatea. Mi-a vorbit de dumneavoastră, ca și de Ioachim Staicu, al mai bătrîn din cei trei mușchetari, cum vi se spunea atunci. Mi-a arătat și o fotografie, cred c-o știți. E acolo — pe post de d'Artagnan — și o fată.

MARIA-IOANA (uimire ironică) : Da ? Tovarășul e sentimental...

DRAGOMIR (în replică) : Este, dar se ține în frîu. E o calitate. „Ci lasă-i să vorbească, fii tare ca un turn ce nu se clatină precum îl bate vîntul.”

LUNGOCI : Bine ai spus-o !

DRAGOMIR : Nu eu, alteineva. Eu am citit-o undeva...

LUNGOCI : Da' pe asta o știi ? „Pentru om să nu pui mîna în foc pînă nu moare, și nici chiar atuncea...” N-am citit-o nicăieri, dar e din viață. Adevăr verificat și răsverificat. (Preia inițiativa.) Ei, da' noi ce facem aici ? (Pune mîna pe sticlă.)

MARIA-IOANA (cu reproș) : Liviuțache !...

LUNGOCI : Încă una mică, mămicule. (În timp ce toarnă în pahare.) Și zi-i așa, Dragomire — înсурat ? copii ?

DRAGOMIR : În spe.

LUNGOCI (cu verva lui obișnuită) : Deci, o partidă. Te înсурăm, s-a terminat. (Către Maria-Ioana.) Ai auzit, mămicule ? Nu-l scăpăm, pînă nu-i facem felul. (Cu mîna pe pahar.) Ei, da... (Sonerie insistentă.) Țasta-i el, Inochentie.

Precedați de Maria-Ioana, se îndreaptă cu toții spre vestibul. Maria-Ioana deschide ușa și — spre stupefacerea tuturor — apare Tudora, palid, tăcut și, după un timp, în urma lui, Prosan.

PROSAN: L-am întâlnit pe tânărul acesta în fața casei și l-am luat cu mine. Am făcut bine, Liviu!

LUNGOCI: Excelent. Fii ca acasă, băiete. Indispoziția, cum vezi, m-a lăsat. *(Lui Prosan.)* Inochentie dragă, asta e Maria-Ioana mea. Sper c-o să-ți placă.

PROSAN: Nu ai sperat degeaba. Incântat. *(Îi sărută mina.)*

LUNGOCI: Dar poftiți dincolo. *(Lui Tudora.)* După dumneata, colega. *(Rămâne ultimul, apoi, după ce toată lumea a trecut în living, ajunge cu pași repezi lângă Prosan.)* Aici e living-ul casei, Inochentie...

PROSAN: *(în treacăt):* E foarte fain... *(Preocupat, lui Tudora, de care se apropie.)* Să știi, tovarășe Tudora, că nu-ți port pică pentru... Îmi place că ai vorbit deschis. Dacă mă pun în situația dumitale, te înțeleg perfect. Și eu am fost așa, în tinerețe. Liviu mă știe...

LUNGOCI: *(pe față):* Aferim!... Ce timpuri!... Dar să lăsăm asta acum, Inochentie... Te rog, privește: asta e living-room-ul. *(Maria-Ioana, mai mult prin semne.)*... Tava și paharele...

PROSAN: *(în treacăt):* Da, da... e fain. *(Lui Tudora, continuând.)* N-ai avut încotro, înțeleg: sînge iute, idei generoase. Dar să știi că nici eu n-am avut încotro, ți-o spun deschis. Retezată a fost ultimul loc unde aș fi vrut să vin. Dar am primit sarcină. Aș fi putut, ce-i drept, s-o temporizez, dar știam că nici ei, care mi-au dat-o, n-au avut încotro. Eram, cum se spune, soluția cea mai potrivită.

MARIA-IOANA: *(cu o tavă plină cu pahare):* Un whisky?... O țuică?

PROSAN: *(preocupat, ia un pahar, la întimplare):* Mulțumesc. *(Lui Tudora, care a ales și el un pahar, pe care îl ține, stîngerit, în mînă.)* Și, la urma urmei, eu am vrut să vin aici, da... Să dau ochii cu tinerețea mea, înțelegi?... Aici mi-au fost anii cei mai frumoși și nimeni nu poate să mi-i ia. Aici e sudoarea, sîngele meu. Întoarcerea asta, cum să-ți spun, mă fascina. Nu, nu sînt vorbe mari. Și-atunci... De ce să dau înapoi? Am greșit, am fost sancționat, mi-am ispășit greșeala.

LUNGOCI: *(cu o anume disperare):* Inochentie dragă, dar noi n-am băut pentru...

PROSAN: La mulți ani, Liviu!... *(Alt imbold, mai prezent.)* Dragomire!... O secundă!

Spune-mi acestui tânăr ce am hotărît. *(Lui Lungoci.)* Acum o jumătate de oră, am obținut și acordul direcției generale...

DRAGOMIR: *(se apropie, cu un pahar în mînă):* S-a potrivit. Îți ies cu plinul, bătrîne. Ți se propune conducerea noii oțelării, în locul lui Stroiescu. Ar fi timpul, ne-am gândit, să ieși din laborator și să accepți miza focului.

LUNGOCI: Ai auzit, Vlăde? *(Ciocnește.)* Bea-l pînă la fund!

PROSAN: *(degajat):* Scuzați, frumoasă doamnă, că v-am neglijat...

MARIA-IOANA: M-am obișnuit. Oțelul, înainte de toate.

PROSAN: *(bărbătește):* Nu încerc să te cumpăr. Ți-o spun deschis. E o hotărîre chibzuită de noi toți... De ce nu bei?

TUDORA: Mulțumesc... *(Își moaie buzele, apoi depune paharul, stîngerit.)* Sînt cu mașina, și... *(Cu ochii la ceas.)*... Vai!... e timpul să mă retrag. Mă iertați, tovarășe... O să mă gîndesc, desigur. Bună seara, sărut mîinile, la revedere. *(A ieșit.)*

9

LUNGOCI: *(cu o anume indignare):* Poftim, fi oferi, la vîrsta lui, o oțelărie, cea mai modernă din țară, și el... își cere voie să se retragă.

PROSAN: *(amuzat):* Eu sînt de vină. L-am luat prea repede. Într-adevăr, băiatul e foarte timid.

LUNGOCI: Din cauza asta a făcut și gafa aia, la sedință. O gafă tipică de timid.

PROSAN: Da' n-a fost nici o gafă. A spus tot ce avea pe inimă. Și nu cred că i-a venit așa de ușor.

DRAGOMIR: Pînă în cele din urmă, o să primească el. L-ați luat exact cum trebuia. Timidii, în adîncul lor, apreciază atitudinile ferme și deschise.

LUNGOCI: *(schîmbat, jovial):* Ei, da' noi ce facem aici? O mai mitocosim mult așa? Inochentie! Dragomire! Și tu, fată! *(Încruntat, cu complicitate.)* Lăsați-vă de farafastucuri, că fac urt! Și țiți comozi, ca la voi acasă. *(Generos.)* Scoateți-vă hainele! Descălțați-vă!... Ce naiba!...

PROSAN: *(reținut):* Deocamdată, mă simt bine așa...

LUNGOCI: *(concede):* Aferim! Dar rotește-ți măcar ochii împrejur, ca să-mi vezi proprietatea. *(Serios.)* Aici, unde sîntem, e living-room-ul, inima casei, de aceea predomină materialul solid. Să știi că arhitectul casei sînt eu. Planul e făcut de un profesionist, dar ideile sînt ale mele. Toată casa are șase încăperi — o să le vezi tu mai tîrziu — și... afară de dependențe, ocupă o suprafață locuibilă de 184 de metri pătrați și jumătate. De jur

împrejur, curtea și grădina, garaul, să tot fie încă vreo două sute... A, și am uitat tocmai lucrul cel mai șic, terasa de douăzeci și cinci de metri pătrați, cu o splendidă vedere către oraș. (Cu emoție.) Ce zici ?

PROSAN (măsurat): Ai făcut treabă bună. Liviule. (Examinează mobila din living.)

LUNGOCI (sigur de sine): Mesele și scaunele sînt de stejar masiv.

PROSAN (clocănește lemnul unui scaun): Sînt faine. (Se așază, cu un aer de mulțumire.) De mult n-am stat așa de comod. (Cercetează peretele din fața lui.)

LUNGOCI (pe față): Decorul aparține nevesti-mi. Dar și Sorinel i-a dat unele idei.

PROSAN (cu interes): Sorin e la tine ?

LUNGOCI: Trebuie să apară din moment în moment. (Strigă.) Sorine !

MARIA-IOANA (își ia inima în dinți): Cum vă place opera mea ?

PROSAN (constant): Da, e fain. Îmi plac pieile astea, trei la număr. Ce animal o fi ăsta din coadă ?

MARIA-IOANA: Nu-i de la noi. L-am luat de la consignație.

LUNGOCI (recent inițiat): Face o reușită pată de culoare.

PROSAN: Dar cerga, de ce ați aninat-o în perete ?

MARIA-IOANA (expertă): E o contrapondere la blana care v-a plăcut. O echilibrează.

LUNGOCI (cu aer profund): Vezi, sînt lucruri la care nici nu apucăm să ne gîndim.

DRAGOMIR (ca să se facă simpatie): Eu votez pentru cergă.

MARIA-IOANA (cu recunoștință): Sînteți foarte draguți.

PROSAN (nu se dă bătut): Eu aș fi pus cerga pe divanul de colo, că acolo e funcția ei.

MARIA-IOANA (prinde curaj): Avem și icoane pe sticlă.

PROSAN: Văd.

MARIA-IOANA (cu intenție): Dar nu ne închinăm la ele.

PROSAN (cu bun-simț): Atunci, n-am să mă închin nici eu. Și astea-s oale și ulcele...

LUNGOCI (în felul său): În toată casa, sînt mai bine de două sute.

PROSAN (nici în glumă, nici în serios): Ai nădușit ceva, Liviule, adunînd la ele.

LUNGOCI (sensibil): Ce să-i faci, Inochentie dragă, dacă ai muiere tînără, de-a doua, trebuie să-i satisfaci toate gusturile.

PROSAN (pertinent): Și le-ai satisfăcut pe toate ?

MARIA-IOANA (pornită): Asta a fost o glumă, tovarășe Inochentie ?

PROSAN (candid): A fost o întrebare, tovarășe dragă.

LUNGOCI (familiar): Ce vă fandosiiți așa ? Marioana, și pace ! (Lui Dragomir.) Și tu, inginerule. De acord ?

DRAGOMIR : Cu o completare.. De ce Marioana și nu Marihuana ?

MARIA-IOANA (bate din palme) : Marihuana ! Marihuana ! Splendid. (Lui Lungoci.) Gata, Liviuțache, Marihuana să-mi spui !

LUNGOCI (candid) : Bine, Pisi dragă. (O prinde pe după umeri. Lui Dragomir.) Ei, inginerule, ce spui ? — Ți place de mica mea buruienută otrăvită ? (Insufleșit, ia un pahar.) Propun un toast pentru...

MARIA-IOANA (speriată) : Nu, Liviuțache, e al patrulea.

DRAGOMIR : Mie îmi numără complimentele, iar dumneavoastră, paharele.

LUNGOCI : Atunci, fără toast. (Dă paharul peste cap.) Beau cît îmi place. Învăță-te ! Doar ești nevastă de oțelar.

10

Pe ușa din fund intră Sorin. Arată la fel ca mai înainte : neras, în blugi, cu cămașă cadrilată.

LUNGOCI (îl vede primul ; l-ar admonesta, dar preferă s-o întoarcă în glumă) : În fine, și Lungoci-junior !

SORIN : Cum văd, prezentarea sarcofagului s-a făcut. Urmează, după ritual, arătarea singurului exponat în viață : Lungoci cel tînăr.

LUNGOCI (cu secretă mindrie, dar ironic) : Tînăr, tînăr, dar calcă a bărbat.

SORIN : Fiindcă bărbat vine de la barbă.

LUNGOCI : Numai că la un bărbat adevărat barba e în cap și nu pe față. Barba e interioară.

SORIN : Așa cum alții au obezitate interioară.

LUNGOCI : Cum ? (Se înveselește involuntar.) Na, că m-ai făcut să rid... (Lui Prosan.) Are mintea brici, Inochentiu!

PROSAN : Văd. Dar ce anume taie cu ea ?

LUNGOCI : Dumnealui e tovarășul Prosan, baci Inochentie... Avea o fată, Rodica. Te-ai jucat cu ea. Ți-o aduci aminte ? Dar pe tanti Sabina ? (Lui Prosan.) Am decis să-l fac avocat, e o profesiune de mare viitor. (Către Sorin.) Ce te fandosești ?... Știi tu ce înseamnă un avocat, într-un oraș ca al nostru ?

SORIN (cu emfază) : O, da, cum să nu... Este păstorul juridic, ciceronele Retezatei, cum ar fi spus ilustrul meu predecesor, gloria urbei, marele avocat Tudor Horia Coravu, posesor în spe și al unei case memoriale...

LUNGOCI : Ei da, da... Într-o societate modernă și complexă, reglementată de legi din ce în ce mai multe, avocații vor fi pînea și cuțitul.

SORIN (recalcitrant) : Mai degrabă, lingura și furculița. Numai că nici una din aceste

unelte, luate separat sau împreună, nu mă ispitește. (Lui Prosan.) Credeți că lumea anului două mii va fi o lume a căutătorilor în papură ?

LUNGOCI (*prompt*) : Ei, da !... Fiindcă papura va avea totdeauna noduri.

SORIN : Atunci, prefer să mă fac Alexandru Machedon.

LUNGOCI (*impacientat*) : Și eu asta ce mai este ?

SORIN (*polemic*) : Este !... Alexandru tăia nodurile cu sabia. Pe cînd eu... eu am să găsească o altă soluție. (*lese repede, fără nici o altă explicație.*)

11

LUNGOCI (*indignat*) : Poftim. Acu', și Alexandru Machedon !... (*Către Maria-Ioana, cu năduș.*) Astăzi a fost mai rău ca oricînd... Și, asta, numai din cauza ideilor tale fisticheii !

PROSAN : Dar ce vrea să se facă băiatul ?

LUNGOCI : Pictor, mizgălitor de pereți, scenograf... Dar îi extirpez eu gîrgăuniiăștia !

MARIA-IOANA (*căutînd să-l îmbuneze*) : Iartă-ne, făcicule. O să ne facem copii cumînți.

LUNGOCI (*pornit*) : Haide, haide... Lasă-te de fandoseli, că întorc foaia.

MARIA-IOANA (*lovită*) : Dar de ce stăm pe loc ? Era vorba să vedeți casa. Mă ofer ghid voluntar. Cine mă urmează ?

PROSAN (*moleșit*) : Nu vă supărați, doamnă, dar m-am așezat așa de bine aici... Nu m-aș urni nici pentru o împărăție...

MARIA-IOANA (*il ia pe Dragomir de braț*) : Atunci, mergem numai noi doi. (*Cu intenție.*) Tineretul...

LUNGOCI (*cu larghețe*) : Ți-o las în seamă, Dragomire. Ascultă-mă pe mine, e o femeie formidabilă, știu eu ce spun. (*Mînios.*) La n-o mai face pe pudicul, auzi ?... Dar, bagă de seamă, aici, la noi, la Piatra Retezată, e un obicei — Inochentie îl știe — pe femei le cruțăm, la o adică, și ne răfuim cu respectivul. (*Ride.*)

(*Maria-Ioana și Dragomir ies pe terasă.*)

12

PROSAN (*surprinzînd privirea lui Lungoci*) : Liviu! dragă, du-te, nu te jena. Rămîn singur, nu-i nici o supărare, crede-mă... Stejarul ăsta îmi face bine...

LUNGOCI : La nu mai vorbi așa... Cum să te las ? Femei se găsește... (*Gest de lehamite.*) ...Tu ești prietenul meu vechi. Un

om, da, un om. De cînd n-am mai bătut cu un om adevărat un sprîț ca lumea !... (*Exagerîndu-și euforia bahică.*) Dă-le dracului de poșirci. Îmi fac greață. Și apa asta de ploșnițe... (*Dă de o parte, cu min, paharele ; unele se răstoarnă.*) Face curat, mîine, femeia. Așa... la să bem noi acum un sprîț de-al nostru și să ne giulim la vremea tineretii... (*Trage lingă el o baterie și pregătește două sprîțuri.*) Spritul e sfînt ! Acum, să mai fie o muzică cu Zavaidoc sau Gică Petrescu, de-aiă, de pahar... (*Cu aburi, cald.*) Mă, Inochentieule, mă, cîți ani au trecut de-atunci ? Ți-ai fi închipuit, acu' un sfert de secol, că o să stăm amîndoi, într-o casă ca asta, și... Ce știam noi ? Ia, acolo, niște mucoși... Eu, tu... și ălălat — cum îi zicea ?... Era și nevasta mea dintîi, și Sabina ta. Tinere, mă, tinere...

PROSAN (*posac, cufundat în el însuși*) : Da, da... „Am să-mi scriu poemul cu foc și cu oțel / Iar cerul am să-l proptesc în joardă / Și-am să înalț al revoluției drapel / Ca tot ce-i învechit și putred din temelii să ardă”...

LUNGOCI (*la început neatent*) : Stai, stai... Ce-s astea ?

PROSAN : Versurile pe care ni le recita ălălat, Ioachim Staicu, cel de-al treilea dintre noi, mușchetarii, oțelar și poet în timpul liber, cum zicea. Și : „a plecat dintre noi după o scurtă și grea suferință”. După o scurtă și grea suferință. N-am putut să vin la înmormîntarea lui... Nevastă-sa, Ileana, unde e ? Ce face ?

LUNGOCI : Ileana, a, da, nevastă-sa... Nu știu. Mi se pare că a plecat din oraș. În orice caz, nu mai știu de ea. S-a dus, mă... Se duc toate. Și Sabina ta. Ce femeie a fost !... Ți dai seama, Inochentie, am rămas numai noi doi, numai noi doi. (*Cu melancolie.*) „La umbra nucului bătrîn, sub bolta-i ruginită...” (*Nemăgăsinîd cuvintele, îngînă, apoi suride, schimbă.*) Spune tu, Inochentie, da' să fii sincer, nu mă invidiezi tu pe mine ? Casă nouă, nevastă tînără...

PROSAN (*șocat*) : Ce-ți trece prin minte ?

LUNGOCI (*cu chef*) : N-o lua, mă, nici tu așa... Am glumit. Hai, noroc !... (*Bea.*) Am vrut să te-ncrec. De fapt, cu te invidiez pe tine. Ai plecat la București, ai devenit mare și nu ne mai înțelegi, pe noi,ăștia de jos, cu durerile și necazurile noastre... Stroiescu, de pildă... (*Ezîtînd.*) ...Nu ? Are greșeli, desigur, dar e și el un om. Cît poate să rabde ? De trei zile l-a lăsat nevasta și acum a intervenit și... (*Grav.*) Înțelegi, Prosane ?

PROSAN (*știngherit*) : Îl compătimește din suflet, dar ce să fac ?

LUNGOCI : Am auzit că decizia de destituire n-a fost semnată... Băiatul s-a sacrificat, a stat douăzeci de ani în vîgăuna asta, a tras la greu. Știi ce talent se anunța...

PROSAN : Talent... Dar cine n-are talent, în țara asta, până la treizeci de ani ? Important e ce face cu el, după aceea. Or, Stelu Stroeescu e mai expert, azi, în șprîțuri, decît în oțeluri speciale.

LUNGOCI (*familiar*) : Ai, mă... Pentru o alsență de-o seară, pentru niște gugumânii pe care le-a debitat... Oamenii sîntem, ce dracu'...

PROSAN : Sîntem, dar cu consecvență, cu criterii obiective...

LUNGOCI : Iar ?

PROSAN : De ce, iar ? Mereu ! Oțelul nu rabdă fuseraie.

LUNGOCI (*lucid, cu reproș*) : Ai rămas același, Prosane, și nu e bine... Măcar din punct de vedere tactic. Îți marchezi revenirea cu un act dur, de autoritate. Și lumea e sensibilizată, mai ales în ce te privește. Nu uita că Stroeescu e nepotul doamnei Coravu, mama lui Mircea, savantul... Ți-l amintești ?... Să nu fie interpretat ca un act de răzbunare...

PROSAN (*surprins*) : Cum, Liviu! ? Tu vorbești așa ? Tu ?

LUNGOCI : De ce te miri ?

PROSAN : Astea sînt răstălmăciri grosolane. Doar mă cunoști... *Orice relații* ar fi avut Stelu Stroeescu, aș fi procedat la fel.

LUNGOCI : Eu te cunosc, dar lumea... Lumea va da o altă interpretare...

PROSAN : Care lume ? Cine ? (*Nedumerit.*) Curios !... Am impresia că-mi reproșezi tu ceva, nu lumea... Te-ai schimbat, Liviu!

LUNGOCI : Nu eu, vremurile. Eu am tras concluziile necesare. Au intervenit nuanțe noi, diverse... O nouă generație. Tudora, de pildă...

PROSAN : Deci, asta era : diversificare... De acord. Dar, pînă unde ? Care e criteriul ?

LUNGOCI (*întărit*) : Criteriul ? Iar ?... (*Suride.*) Ai, mă... N-o lua și tu așa. Sîntem doar la un pahar de vin... (*Ridică mîinile în sus.*) Gata. Încheiem pace. Mă predau. Ai dreptate. Ce să-mi stric eu prietenia, din cauza unui...

13

Dinspre terasă apar Maria-Ioana și Dragomir, însoțiți de Sorin. Maria-Ioana și Dragomir, stînd de vorbă, trec în încăperea de lîngă living, situată la vedere, pe scenă. Sorin rămîne în living și răsfoiește un maldăr de reviste.

LUNGOCI (*care a urmărit, cu coada ochiului, traiectoria perechii, se ridică în picioare. Lui Prosan, negăsind o explicație mai bună*) : Un moment... (*S-ar îndrepta spre dormitor, dar renunță și iese pe terasă.*)
SORIN (*dîndu-și seama că Lungoci a ieșit, ia o revistă și se îndreaptă spre un scaun*

din apropierea lui Prosan) : Imi daș voi? Aici e mai multă lumină.

(*Prosan, adîncit în sine însuși, aprobă în tăcere.*)

14

În dormitor. Mutarea acțiunii este marcată prin efecte de lumină.

MARIA-IOANA (*continuid*) : Aici e mica mea împărăție. Buduarul meu, dacă vrei. Sîntem niște soți discreți, civilizați. Fiecare, cu camera lui. Cum mă găsești, în cazul cînd interiorul acesta îmi reproduce caracterul ?

DRAGOMIR (*cercetînd*) : Grație, sensibilitate, gust și...

MARIA-IOANA (*curioasă*) : Și... Ce te-ai oprit ?

DRAGOMIR : Și o anume singurătate, dar... MARIA-IOANA : Dar...

DRAGOMIR : Dar bine ascunsă, în mod deliberat, ceea ce dovedește stăpînire de sine.

MARIA-IOANA (*gînditoare*) : Interesant. Încă nimeni nu mi-a spus asta... De unde ți-ai dat seama ?

DRAGOMIR : Așa... E secretul meu de fabricație... (*Examinează o planșă.*) Va să zică, aici iau naștere faimoasele proiecte publicitare pentru oțelul „Cepere” ? Dumneavoastră aveți niște intuiții în ce privește adevărata față a siderurgiei.

MARIA-IOANA : Mă flatezi. Spune în ce scop...

DRAGOMIR : Sîntem bijutieri, doamnă, aveți dreptate. Nu niște uriași minuitori de baroase.

MARIA-IOANA : O, da' e mai grav. Mă flatezi cu argumente. Care femeie ar putea să reziste ?...

DRAGOMIR : Dimpotrivă. Dumneavoastră mă supuneți unei probe de foc.

MARIA-IOANA : Mai grea decît oțelurile speciale ?

DRAGOMIR : Iată, după unii critici literari, o replică schematică...

MARIA-IOANA : Uneori, viața copiază schemele. (*Îi întinde un pachet.*) O țigară ?

DRAGOMIR (*se servește, aprinde*) : Mulțumesc. Vă referiți la persoana mea ?

MARIA-IOANA : Nu întocmai. Am în vedere un ins care vă este apropiat. Semnalmente : inima — fier-beton, pieptul — cuiarsat, ochii — în sus și înainte. Mi-e teamă, ca femeie, și caut protecție.

DRAGOMIR : În cazul lui, nu aveți dreptate.

MARIA-IOANA : Fiți sincer ! O vorbă nu va ajunge la urechile lui.

DRAGOMIR : Nu mă ferece de vorbe. Ci, pur și simplu, asta e convingerea mea. Dacă permiteți ca un bărbat să aibă, în fața dumneavoastră, o altă convingere...

MARIA-IOANA : Vă admir, sincer. Sinteți un colaborator ideal. Ce n-aș da ca soțul meu să aibă unul la fel. Lucid, capabil, devotat, chiar în fața unei femei care încearcă o slăbiciune pentru el.

DRAGOMIR : Și eu admir tăria cu care vă afirmați slăbiciunea.

MARIA-IOANA : Alt aforism... Sinteți ineptizabil. E al șaptelea, pe ziua de astăzi. (*Se apropie de el, cu voce scăzută.*) Ce n-aș da să vă știu în tabăra mea...

DRAGOMIR (*reticent*) : Tabără ?

MARIA-IOANA (*amuzată*) : Ce naiv !... Tabăra unei femei îngrijorate de cariera soțului ei...

DRAGOMIR : Să dăm, deci, cărțile pe față... MARIA-IOANA : Desigur, iubitel. Ca să înțelegi că ceea ce mă leagă de soțul meu e interesul. (*Îl privește insistent.*) Stai așa... Acum, apropie-te, hai ! (*Ironie.*) Nu te măninc. Și, acum, apleacă-te. Așa... Să-ți potrivesc șuvița asta de păr rebelă.

15

LUNGOCI (*a apărut în ușă, tușește*) : Phî ! Phî ! De-acuma, te-a văzut naiba, Dinulache dragă. Ți-a descoperit șuvița rebelă.

MARIA-IOANA (*cu aplomb*) : Liviu ! Fii cuviincios !

LUNGOCI (*brutal*) : Tu să taci ! (*Lui Dragomir.*) Uite-l cum s-a roșit ! Am prins cotoiul la borcanul cu dulceată. Și ce s-ar fi întâmplat, mă gîndesc, dacă întîrziam trei secunde ? Și doar te avertizasem. E drept, însă, că e greu să rezisti în fața unor coapse ca ale ei...

MARIA-IOANA : Iar tu ai băut prea mult. Vorbești ca un bătăran.

LUNGOCI (*cu dispret*) : Femeie... Las-o să boscorodească. (*Lui Dragomir, artăgos.*) Eu cu tine am ce am, Dinulache dragă. Ție ți-am încredințat eu tot ce am mai scump pe lume.

MARIA-IOANA (*furie neputincioasă*) : Da' taci odată, că...

LUNGOCI (*o măsoară*) : Ia mai slăbește-mă, madam. (*Gest spre ușă.*) Vezi că a sunat telefonul.

MARIA-IOANA (*gîuită*) : Ești un, un... (*Iese repede, îndreptîndu-se spre terasă.*)

16

LUNGOCI (*vine cu pași apăsăți*) : Și-acum, între noi doi, tinere.

DRAGOMIR (*cu un sentiment al penibilului*) : Tovarășe Lungoci, dar e o neînțelegere...

LUNGOCI (*se oprește, vesel*) : Vai, Dinule, dar ce-i tonul ăsta oficial ? Adineaoori,

mi-ai promis că-mi spui pe nume, și acum... Dă-o naibii, acum, că a plecat, să fim prieteni. Ce să ne stricăm noi din cauza unei fufe ? (*Îi întinde mîna.*)

DRAGOMIR (*descumpănit*) : Îmi pare rău că doamna s-a supărat... Pare o fire sensibilă.

LUNGOCI : Fraza asta am spus-o și eu cînd am văzut-o înțuia oară. Acum, după ce am divorțat și am luat-o de nevastă, trebuie s-o corectez, adăugînd : sensibilă la anumite funcții administrative. Ce mai, ești rivalul meu !

DRAGOMIR (*contrariat*) : Eu ?

LUNGOCI : Da, iubitel. Avem aceeași funcție, dar tu ești mai tînăr... (*Confidențial.*) Și, zi-i așa, ți place...

DRAGOMIR (*stînjinit*) : Abia am cunoscut-o.

LUNGOCI (*persiflîndu-l*) : Abia am cunoscut-o... (*Dîndu-i un pumn amical în umăr.*) Ascultă-mă : e formidabilă. Numai să știi cum s-o iei. (*Îl ia pe după umeri.*) Hai, n-o mai fă pe pudicul. (*Toarnă dintr-o sticlă în două pahare.*) Hai, ia din apa asta de ploșnițe. Brudărsaft și pînă la fund. Așa. Cine o mai pomeni de trecut, să-i saie ochii. E bine, Dinule ?

DRAGOMIR (*stîngaci*) : E bine, Liviu.

LUNGOCI (*încîntat*) : Așa, mă, te dai pe brazdă. Noi, aici, să știi, sîntem oameni care tragem din greu, și de-aia avem inima deschisă. O scoatem în palmă. Asta e ! Poftim !... Pe cînd tu, Dinule, ai început să semeni cu Inochentie. Nu te supăra, e copil bun, mi-e prieten, dar n-are asta... Umor.

DRAGOMIR (*intrigat*) : Ce n-are ?

LUNGOCI : Umor. Așa îl știu, de douăzeci de ani. Să nu protestezi. E cum spun eu. Încăpăînat și, cînd o ia într-o direcție, tot așa o ține, oblu, ca un bulldozer, nu-i pasă de nimic. Iartă-mă că-l birfesc, dar o fac din dragoste. Știu că ai trecere pe lingă el și ai putea să-l influențezi în bine.

DRAGOMIR (*rece*) : Mă supraevaluați. Influența mea se reduce la lucruri de amănunt. Cît privește conduita fundamentală...

LUNGOCI : Vax. Acum, și tu, cu conduita fundamentală... (*Cu reproș amical.*) Dă-o-ncolo ! Am devenit și noi mai complecși, mai pezevenchioși... Putem să bem, slavă domnului, și un pahar de vin. Să tragem clopotele unei femei măritate, ce dracu' !... (*Cîtinș, complet schimbat.*) Așa e !... Nu mă contrazice, Dinule, că te cîrpec !...

(*Îl privește lung, izbucnind în ris.*)

17

SORIN (*aprinde o țigară*) : Deranjez ? Țigara ieftină are fumul cam iute.

PROSAN : Economii ?

SORIN : În scop nobil... Am viciul muzicii.

Dau toți banii pe discuri. Fac rău ?

PROSAN : Nu, Sorine. (Pauză.) Te tot privesc și caut să mă obișnuiesc cu tine, cum ești acum. Constat diferența, față de trecut, și asta mă șochează. Văd timpul care s-a scurs... Cu Rodica e altceva. A crescut pe neobservate, sub ochii mei. Ți-o mai amintești ?...

SORIN : Vag de tot... Dar aș vrea s-o revăd. Ce face ?

PROSAN : Construcții de mașini. E o fată înțeleaptă, curajoasă... A suportat decesul neașteptat al mamei ei cu multă înțelegere. Sintem prieteni. Zilnic vorbim, cel puțin o dată, la telefon... Tu ce faci ? O mai vezi pe maică-ta ?

SORIN : Mama s-a recăsătorit și a plecat departe. O văd rar, în vacanțe. Ea m-ar ține la ea, fiindcă și actualul ei soț mă simpatizează, dar, ca să fiu sincer, am un caracter slab, prefer bunătatea. Am nevoie de banii tatei, pentru discuri. Fac rău ? (Pauză.) Șă știți că mama ține mult la dumneavoastră. Își amintește cu drag de dumneavoastră, vă vorbește de bine...

PROSAN (amuzat) : Mi-o spui ca și cum ar fi un mare eveniment.

SORIN : Ca să fiu sincer, într-un fel, așa și este. Câtiva de pe aici, pe care îi cunosc eu, nu vă prea iubesc. În special, doamna Coravu... Nu scapă un prilej ca să vă descrie în cele mai negre culori. Și trebuie să aveți în vedere că doamna Coravu vorbește în fiecare zi cu cel puțin douăzeci de inși.

PROSAN : Da' tu ce crezi, Sorine ?

SORIN : Mie, doamna Coravu mi-e antipatică, mai ales de când tata mi-l dă mereu drept pildă de urmat pe răposatul ei soț. Avocatul. Marele Tehaș Coravu. Pe mine nu mă interesează avocatura. Mie nu-mi place vorbăria, retorică...

PROSAN : Și cu taică-tu cum te împaci ? Văd că te ține din scurt...

SORIN : Numai în privința avocaturii. În rest, mă lasă de capul meu.

PROSAN : Chiar așa ?...

SORIN : Se mai supără el pe hainele mele, pe barbă... Dar îi trece. Cred că se simte vinovat față de mine. Poate, din pricina mamei... Și-apoi, vrea să pară un om evoluat, cu păreri largi și, mai ales, tînăr. Uneori, îmi face impresia că regretă ceva. Fiindcă are o vorbă : „o să-ți pară rău cîndva, Sorine !“... (Cu insistență.) Dumneavoastră nu regretați nimic ?

PROSAN : Vrei un răspuns ? Nu știu... Dar, dacă aș mai fi tînăr o dată, cred că aș trăi așa cum am trăit...

SORIN (cu ezitare) : Și... greșelile ?

PROSAN : Ce greșeli ? Spune...

SORIN : Cazul Coravu, de pildă.

PROSAN : Ce știi tu despre cazul Coravu ?

SORIN (cu multă siguranță) : Poate, mai multe decît vă închipuiți dumneavoastră. De pildă, faptul că dumneavoastră ați condus ședința aceea în care...

PROSAN : De ce te-ai oprit ? Da, eu am condus ședința aceea, și mie îmi revine răspunderea principală...

SORIN (circumspect) : Să vedem. Era o ședință în care se discutau niște cazuri de huliganism. În oraș era atunci tot felul de lume. Mircea Coravu, care era un inginer model, nu era anifestecat. Se pare — și aici nu mai sînt sigur, fiindcă am auzit altele versiuni — implicarea lui s-a produs în urma cuvîntului cuiva, care i-a pomenit numele, „fiindcă serie poezii evazioniste, obiectiv dușmănoase“. Acel cineva avea meteahna de a vorbi la toate ședințele, cum face și astăzi, regretînd, probabil, că nu s-a făcut avocat. Or, întîmplarea a făcut ca tocmai peste cîteva zile să fie arestat tot un Coravu, unchiu-su, în momentul cînd procesul verbal a ajuns la raion...

PROSAN (calm) : Aici nu mai sînt de acord. Nu „întîmplarea a făcut“. Ci bătrînul Coravu, unchiu-su, redactase un protest anti-guvernamental, pe care vroia să-l treacă în Occident. Pe atunci, în anii aceia, cînd prin munți operau bande și se trăgeau focuri de armă, orice gest de acest fel putea avea foarte grave consecințe. Bătrînul a săvîrșit un delict politic, pedepsit de lege, și era perfect conștient de acest lucru. Mircea Coravu, un tînăr studios, retras între cărți, a fost, însă, nevinovat. Excluderea lui din organizație i-a afectat, într-o măsură, cariera. Dar, cu talentul lui puternic, a reușit să răzbească. Ba, în ultimii ani, tocmai nedreptatea suferită i-a creat o aureolă care i-a accelerat afirmarea...

SORIN (strîns) : Adică, a fost spre binele lui ?

PROSAN : N-am spus asta. E foarte rău că s-a întîmplat așa... Dar, mă întreb și eu — dacă îmi dai voie : dacă a fost revoluție și lumea s-a clătînat din temelii și apoi s-a așezat din nou, cum să nu fie zguduit, într-un fel, fiecare din noi, în parte ? De pildă, eu, eu am fost cruțat ? Nu vorbesc de sancțiune, ci de descoperirea dureroasă a unui sentiment al greșelii, necunoscut mai înainte. Și, de aici, reproșurile de a fi acționat împotriva principiilor pe care le afirmam, nopți de veghe, dispariția, tocmai atunci, a cuiva foarte drag și senzația, rămasă în mine pînă astăzi, că n-am reușit să explic totul...

SORIN : Dar, dacă ați fi din nou tînăr, v-ați relua viața întocmai... Sînt cuvintele dumneavoastră.

PROSAN : Nu „întocmai“. Ci în esență. N-aș preușei, adică, să-mi dau inima toată revoluției. N-aș ezita să fiu tînăr... Înțelegi, Sorine ?... N-aș pregeta să înfrunt viața, loviturile ei posibile. Înțelegi ?... Fiindcă lupta asta nu poate fi ocolită nicînd.

SORIN : Și, totuși, eu... (Cu ezitare.) Aș vrea, dacă se poate, să aflu... Ce s-a întîmplat

cu tinărul acela zelos, bun de gură, care a ridicat, primul, problema lui Mircea Coravu ? A avut sentimentul părții lui de vină ? Asta este întrebarea.

18

Maria-Ioana, îmbrăcată într-o altă rochie, cu alt fel de pieptănătură, ceea ce îi dă un aer vaporos, intră, cu degajare, în living.

MARIA-IOANA (*se oprește în loc ; lui Prosan*) : Îmi reproșam că v-am neglijat. (*Își dă seama că e în contratiimp.*) Dar văd că discutați...

SORIN (*se ridică în picioare*) : Tema e veșnică : tinerețea, dragă Ioana. Avem timp și altă dată... (*la revista.*) Mă evaporiez, ca să-mi continuu lectura. (*Lui Prosan.*) Sper că nu v-am supărat prea tare...

PROSAN : Exact cât trebuie. Ai simțul măsurii.

SORIN : O, de-ar afla și tata. (*Iese, în direcția terasei.*)

19

PROSAN (*abia acum își dă seama de schimbarea Mariei-Ioana, spune, însă, altceva*) : Ciudat. Întotdeauna e așa ?

MARIA-IOANA : În-pofida înfățișării, e excesiv de interiorizat. Nu suportă să fie subiect de discuție. Păcat că soțul meu nu-l înțelege...

PROSAN : Apropo, unde a dispărut ?

MARIA-IOANA : E în *tête-à-tête* cu inginerul Dragomir. Se pare că a făcut o pasiune subită. (*Cu exuberanță.*) Cum mă găsiți ? Vreau să fiu al patrulea, dacă se reconstituie formația mușchetarilor. Pe post de d'Artagnan... (*Prosan tace, posac. Maria-Ioana, cu sensibilitate.*) Iertați-mă, dacă... dacă... Știu că acest loc a fost deținut pe vremuri de o femeie, care... Mi s-a spus că era excepțională. Nu atât de frumoasă cât extrem de... interesantă, o Ioană d'Arc cu ochi de Giocondă, melancolici. Și care a lăsat în oraș o seamă de legende. Vorbiți-mi despre ea, dacă nu vă incomodează. Cum a fost, în comparație cu mine... (*Prosan o privește lung, închis într-o mușenie dură. Ca să-l cîștige.*) Vă înțeleg... A fost o femeie imposibil de înlocuit, unică... Ce n-aș da să-i pot semăna cât de cât, măcar prin contrast. Uneori, mă pomenesc chiar geloasă, fiindcă surprind, în discuțiile cu soțul meu, frânturi care mărturisesc o admirabilă neștirbită pentru cineva, care, foarte ciudat, îi sea-

mănă. (*Slabă, rugătoare.*) Spuneți-mi, dați-mi un sfat. Ce-ar trebui să fac, ca să mă apropiu, cât de cât...

PROSAN (*mai degajat, șovăind încă*) : Nimic. MARIA-IOANA (*sincer uimită*) : Nimic ?

PROSAN (*binevoitor*) : Da, nimic. Nici ea nu s-a străduit să fie unică, și totuși... (*Gînditor.*) Asta nu se învață.

MARIA-IOANA (*cu insistență*) : Dar eu, eu îi semăn, sau mă deosebesc ? Vă rog mult...

PROSAN (*o privește, descoperind-o*) : Vă deosebiți, dar într-un fel care vă aseamănă.

MARIA-IOANA : Cum asta ?

PROSAN : Și ea avea niște ochi tăcuți, deși era... nu era așa de... de vioaie ca dumneavoastră...

MARIA-IOANA (*se așază pe scaun*) : Mai vorbiți-mi, vă rog mult, de femeia asta...

20

Dormitorul Mariei-Ioana. Aceiași : Lungoci și Dragomir.

LUNGOCI (*trintit într-un fotoliu, cu o familiaritate „ca la Porțile Orientului”*) : Dinule, te pup, gata... (*Se caută prin buzunare.*)

...Mă, stai așa... să-ți dau tot, tot ce am. Mă, noi, aicea, în Retezată asta oropsită, avem o inimă mare. (*Îi întinde mina plină cu ceea ce a adunat.*) Ia, mă... tot, toți banii mei, buletinul, tot... Mă refuzi ? (*Printre dinți.*) Bine ! (*Bagă totul într-un buzunar.*) Atunci... (*Îl examinează.*) Nu-mi place cravata ta. Nu te prinde. E de prost-gust. Bate în maro și tu ai costumul bleumarin.

DRAGOMIR (*căutînd mărturia unei oglinzi*) : Maro ? Nu... E din cauza luminii.

LUNGOCI (*pus pe rele*) : Vax Albina ! E maro ! Nu te supără, dar ai ales-o prost.

DRAGOMIR (*jignit*) : Ba nu e deloc maro !

LUNGOCI (*cu arțag*) : Dacă am zis eu că e maro, atunci c' maro. Ori crezi că sînt băut ? (*Afectînd amabilitatea.*) Fii bun și scoate-o de la git.

DRAGOMIR (*contrariat*) : De ce ?

LUNGOCI (*persistent*) : Fiindcă te-am rugat eu frumos. Ori numai de puicuța mea ascultî ? (*Ride, în timp ce-și desfăce propria cravată.*) Acum, poftim, ia cravata mea. Iată ! E din import, franțuzească. Stai așa... (*Dezleagă cravata lui Dragomir, care, luat prin surprindere, nu se mai opune, și o înlocuiește cu cravata lui.*) Vezi că te asortează ? (*Își pune la git cravata lui Dragomir. Cu dispreț.*) Pe mine mă prinde orice. Chiar și o culoare dintr-asta, timpită ! (*Ride, poznaș.*) Dinulache, într-un ceas bun ! De-acum, bărbăția lui Liviu Lungoci a intrat în măruntaiele tale...

DRAGOMIR (*ca s-o dea pe glumă*) : Asta e ca în povestea cu scalpurile...

LUNGOCI (*printre dinți*): Ai răbdare, puinle. Înăă n-am ajuns acolo. (*Sumbru.*) Știi ce pătesc, la noi, ăia de-i prindem în brațele nevestei? (*Se scoală în picioare.*) Femeii nu-i facem nimic, dar pe ei... îi jugănim! (*Brusc, amuzat.*) Nu. Nu te speria. Glumesc. Tu ești prietenul meu și pe tine am să te pun să cinți. Așa cum îmi place mie. (*Îl ia pe Dragomir de mână, silindu-l să facă pași de strbă.*) Trala, hop-ș-așa. Trala-hop-și-așa... Pe Stroiescu afară nu-l vom da! (*Aparte, lui Dragomir, în șoaptă.*) Odată l-am altoit pe unul de l-am lăsat în nesimțire! (*Amenințător.*) Hai cu tata. Cintă, trala, trala...

DRAGOMIR (*la capătul răbdării, încearcă să se smulgă, cu ochi scinteietori*): Tovarășe Lungoci! Lasă-mă!... (*Calm.*) Îți spun cu frumosul.

LUNGOCI (*gata să-l lovească*): E-te-te! Ai și glas...

21

Soneria. Maria-Ioana, care se află în living, merge în vestibul și deschide ușa. Intră Ileana Staicu, femeie uscată și palidă, îmbrăcată într-un pardesiu gri, cu broboadă neagră.

MARIA-IOANA (*impacientată*): Un moment... (*Esită.*) Așteptați. (*Traversează scena până în dormitor. Lui Lungoci.*) Liviu!

LUNGOCI (*avînd brațul încheștat de mîna lui Dragomir, cu respirația grea*): Lasă-mă!

MARIA-IOANA (*insistînd*): E Ileana! A venit Ileana!

LUNGOCI (*galben, suferind de durerea strînsorii*): Lasă-mă! Lasă-mă, patachina dracului.

(*Maria-Ioana, impacientată de prezența vizitatoarei, se întoarce grăbită în vestibul.*)

DRAGOMIR (*slăbind strînsoarea*): Ți-am spus, te-am rugat, Liviuțache, dar...

LUNGOCI (*își retrace mîna, slăbit, nerealiizînd încă o explicație*): Ce mi-ai făcut? (*Își pipăie brațul.*)

DRAGOMIR: Ai avut noroc, dacă se întîmpla asta acum doi ani de zile, îți crăpam osul. Mi-am pierdut antrenamentul.

LUNGOCI (*lucid, trezînd din beție*): Mă. Dinulache, mă, de unde menghina asta?...

DRAGOMIR (*revizuiindu-și ținuta*): Judo. Am fost campion universitar. Dar, vă rog, să rămîie între noi. Nu prin asta (*arată mîna*) aș vrea să mă afirm eu aici.

(*Sorin apare în ușa dormitorului.*)

SORIN: Tată, ești așteptat în vestibul...

LUNGOCI (*dîndu-și seama, impacientat*): Vai de mine!... (*Merge grăbit pînă în vestibul.*)

(*Sorin și Dragomir trec în living.*)

În vestibul. Maria-Ioana și Ileana Staicu. Intră Lungoci.

LUNGOCI (*cu bunăvoință*): Bună seara. Ileană. Ce s-a întîmplat? (*Maria-Ioana trece în living. Ileana Staicu vrea s-o urmeze. Lungoci îi aține calea.*) Încotro?

ILEANA STAICU (*insistă*): Dă-mi drumul!...

Vreau să vorbesc cu directorul.

LUNGOCI: Ai înnebunit? Nu-i nici un director la mine.

ILEANA STAICU: L-am văzut pe fereastră. În fața casei e o mașină mare, neagră.

LUNGOCI (*limpede, calm*): Ascultă, Ileană: în felul ăsta n-ai să obții nimic. Spune-mi mie... Ce s-a întîmplat?

ILEANA STAICU (*reluînd o chestiune care o obsedează*): Eu sînt văduva lui Ioachim Staicu, tovarășe Lungoci. El a muncit pentru orașul acesta, să-l ridice, să dea oțel... Și-atunci, de ce să fiu scoasă din locuința mea (*se aprinde*) de o scorpie, de o ciococaică...

LUNGOCI (*potolit*): Stai binișor, Ileană. Nu așa... Eu, cum știi prea bine, am făcut totul, dar e hotărîre judecătorească, înțelegi? Te pui contra legii, tocmai dumneata, văduva lui Ioachim Staicu?

ILEANA STAICU (*amar*): Eu, contra legii?

LUNGOCI (*cu duhul blîndeții*): Vezi! Fă bine și acceptă unde ți s-a dat. Și mă fac eu forte — uite, îți promit solemn, pe memoria lui Ioachim — că, îndată ce se ivește o ocazie... (*O dirijează, cu mișcări discrete, dar sigure, spre ieșire.*) Și, mai treci pe la noi. Dar la timp potrivit. Și, fără nervi... Că și eu am destui, pentru că toți trag de mine. Dar nu-i nimic, mai treci... La revedere!

(*Ileana Staicu iese. Lungoci deschide larg ușa și răsufală ușurat. Aude, în liniștea nopții, pași care se apropie. Încordat, își așinteste privirea în întuneric.*)

23

Apare doamna Coravu, îmbrăcată ca în scena precedentă, dar vădit enervată. E însoțită de Irina, nora ei, o ființă insignifiantă, cu fața palidă și plînsă, și care, dealtfel, în tot timpul vizitei, nu va scoate nici o vorbă.

LUNGOCI (*șurprins și deloc bucuros*): Dumneavoastră, la ora asta!

(*Se dă deoparte, silit mai mult de atitudinea hotărîită a doamnei Coravu.*)

DOAMNA CORAVU : Ce te miri, domnule Lungoci ? E timpul vizitelor nocturne. Doar abia te-a părăsit o vizitatoare. Noroc că veneam din întuneric și nu m-a văzut, că altfel m-ar fi luat în primire smintita, cătreca aia.

LUNGOCI (*depășit*) : Dar ce este ? Ce s-a întâmplat, doamnă Coravu ?

DOAMNA CORAVU (*pe un ton ce nu admite replică*) : Am venit amîndouă să vorbim cu domnul Prosan. Știu că mai e la dumneata.

LUNGOCI (*năucit*) : Cum, dumneavoastră vreți... cu... ?

DOAMNA CORAVU (*la capătul răbdării*) : Nu se mai poate, domnule Lungoci. Stelu a avut o criză. Mi-e teamă că-și face seama. Cu ce a greșit ? Unde e dreptatea ? Uite, Irina e distrusă. De aceea, vrem să...

LUNGOCI (*se așază în fața ei, presimțind un dezastru*) : Dar dumneavoastră sînteți o doamnă... Cum așa ? !

DOAMNA CORAVU (*cu toată forța personalității ei*) : Află, domnule Lungoci, că mie nu-mi stă în caracter să mă rog. S-a întâmplat în familia noastră un caz grav... Savantul Mircea Coravu se află cu o misiune importantă în străinătate. Și eu, domnule Lungoci, în caz de ceva, nu mai răspund de consecințe ! Dă-mi voie ! (*Lungoci, docil, nu mai opune nici un fel de rezistență. Doamna Coravu l-a depășit.*) Domnul Prosan e în living ? (*Poruncitor.*) Haidem, Irino !...

24

Doamna Coravu trece, fără zovăire, în living, ținînd-o de braț pe Irina. Lungoci le urmează, oprindu-se în pragul ușii.

DOAMNA CORAVU (*vine în fața lui Prosan*) : Domnul Inochentie Prosan ?

PROSAN (*surprins*) : Da, doamnă... (*se ridică în picioare, ezitînd*) Coravu...

DOAMNA CORAVU : Ne cunoaștem din vechi. (*Cercetîndu-l.*) Dumneata, nu prea te-ai schimbat. Te-am recunoscut din prima clipă... Ea este Irina, sora inginerului Stelu Stroiescu, soția savantului Mircea Coravu.

PROSAN (*reținut*) : Îmi pare bine. Cu ce vă pot fi de folos ?

DOAMNA CORAVU : Vrem să vă spunem doar cîteva cuvinte, însă, între patru ochi. (*Se uită insistent la Maria-Ioana și la Sorin.*) E foarte important și urgent. De aceea v-am înoportunitat la ora asta. (*La un semn discret al lui Lungoci, Sorin și Maria-Ioana se ridică, uimiți, nedumeriți, și-l urmează în direcția terasei.*)

25

PROSAN (*amabil*) : Luați loc, doamnă... DOAMNA CORAVU : Mulțumesc. (*Rămîne în picioare.*) N-am venit să *conversăm*. Ci să rezolvăm urgent o chestiune ce poate deveni gravă.

PROSAN (*cu solicitudine*) : Vă ascult...

DOAMNA CORAVU (*diplomată*) : Îmi place acest ton, domnule Prosan... (*Urmînd un plan retoric premeditat.*) Femeia asta palidă și plînsă este Irina, sora inginerului Stelu Stroiescu și soția savantului Mircea Coravu, plecat acum cu o importanță misiune în străinătate, și... (*Așteaptă reacția celuilalt.*)

PROSAN (*alb*) : Vă ascult, doamnă...

DOAMNA CORAVU (*cu gravitate*) : S-a petrecut la noi în familie o adevărată tragedie. Stelu, inginerul Stroiescu, a avut un șoc nervos. Mi-e teamă să nu recurgă la un gest necugetat. Soră-să, Irina, e disperată... Trebuie să facem ceva pentru omul acesta.

PROSAN : Îmi pare, sincer, și mie rău (*cu grijă pentru formulare*) de starea actuală a inginerului Stroiescu, cîndva, un tînăr de marc viitor.

DOAMNA CORAVU : Deci, simplu : ne-am servit de el cît a fost bun și, la cea mai mică defecțiune, gata, la fier vechi cu el ! Unde e echitatea ?

PROSAN : Nu la fier vechi, ci la secția fier vechi, doamnă. Muncesc acolo sute de oameni. E un loc foarte important.

DOAMNA CORAVU (*urmîndu-și planul retoric*) : Da ? Și ?... Importantă e latura morală. Ingerul Stelu Stroiescu, cunoscut și apreciat în orașul nostru de ani și ani de zile, a fost lovit, degradat. Faptul acesta nu poate să facă o bună impresie. Credeți-mă, vorbesc acum în interesul dumneavoastră... Mai ales că Mircea Coravu, cumnatul lui, e acum un savant de renume mondial.

PROSAN : Poate n-o să vă vină să credeți, dar faptul acesta mă bucură în mod sincer.

DOAMNA CORAVU : Atunci, vă rog s-o dovedăți. Arătați-vă clementa, grija, înțelegerea pentru destinul unui om.

PROSAN : Îi înțeleg perfect, doamnă. Cîndva, și eu însumi am fost retrogradat.

DOAMNA CORAVU (*strîns*) : Vă revanșați, deci...

PROSAN : Am prevăzut și obiecția asta. Și, totuși, am acționat. Dintr-un comandament superior. (*Rece, oficial.*) Dealtfel, e hotărîrea unui for colectiv, căruia și eu trebuie să mă supun.

DOAMNA CORAVU (*relansează atacul*) : Ce ușor v-ați liniștit conștiința... (*O arată pe Irina ; argument retoric.*) Dar puneți-vă în situația acestei femei disperate !... (*A-*

runcă atual cel mare.) Și disperarea este un sfătuitor necugetat!... Lovită, distrusă de starea mizerabilă a fratelui ei, tocmai i-a scris o scrisoare soțului ei, savantul Mircea Coravu, care se află în străinătate. Eu am deconșiat-o, în speranța că se mai poate face ceva... *(Se întrerupe, așteptând o intervenție.)* ...Și-atunci? *(Cu amară împăcare.)* Domnule Proșan, eu nu mai răspund de consecințe. Imaginați-vă starea psihică a cuiva, aflat departe, și care primește de la soția lui o astfel de știre alarmantă.

PROȘAN *(fără să cedeze presiunii)*: Sînt sigur că această stare sufletească se bazează la el, ca și la dumneavoastră, dealtfel, pe un trainic atașament pentru patrie.

DOAMNA CORAVU: E o asigurare?

PROȘAN: Da, și, de asemenea, un act de încredere într-un om a cărui atitudine fundamentală nu poate fi pusă în cumpănă de un incident nedorit, dar explicabil cu argumente raționale — lucru pe care îl va face acolo, sînt sigur, și inginerul Mircea Coravu.

DOAMNA CORAVU *(înțepată)*: Fără îndoială, domnule... *(Își trage mânușile.)* V-am inoportunat mai mult decît îngăduia politețea. Plec, totuși, cu strîngere de inimă și cu îngrijorare. Ca orice persoană care a făcut un avans neonorat. *(Cu subțext marcat.)* În ciuda timpului, nu v-ați schimbat prea mult, domnule Proșan. Ați rămas tot încă tinăr. *(Se îndreaptă spre vestibul.)* Mulțumesc, nu mă conduceți. Transmițeti salutări doamnei și domnului Lungoci.

PROȘAN *(se înclină, distant)*: Respectele mele, stimată doamnă.

26

Lungoci, agitat, trece repede dinspre terasa în vestibul, vrînd să le ajungă din urmă pe vizitatoare. Deschide ușa de la intrare, dar, brusc, își schimbă intenția și revine în living, unde îl găsește pe Proșan, așezat calm în scaunul mare, de stejar.

LUNGOCI *(răscolit)*: Proșane, ce-ai făcut?

PROȘAN: Știi?

LUNGOCI: Ați vorbit tare.

PROȘAN: Și ce-ai fi vrut să fac? Să propun reintegrarea lui Stelu Stroiescu? Pe ce considerente? Și, mai ales: după ce criterii?

LUNGOCI *(exasperat)*: Criterii! Considerente!... Iar vorbe mari. Aici avem o situație concretă. Stelu Stroiescu e un om cu relații în Combinat, are influență în anumite cercuri din Retezata. Să știi că o să avem mari supărări.

PROȘAN: Știu. Le-am avut în cumpănă pe toate. Relațiile lui Stroiescu, poziția mea în cazul Coravu, denaturările posibile. Și, de partea cealaltă a cumpenei: oțelul. Și

oțelul a presupănit, nu fiindecă e mai greu, ca materie. Ci fiindcă are în el voînța, probitatea, conștiința, gîndurile noastre cele mai curate. *(Aspru.)* Vorbe mari?... Poftim și argumentul concret: cu Stelu Stroiescu, așa cum este el acum, noi nu putem realiza misiunea cea mai importantă la ordinea zilei: oțelurile speciale. Și tu o știi foarte bine.

LUNGOCI: Știu... Știu... Dar mai știu, în plus, ca rețezăteam, cine e doamna Coravu, ce putere a dobîndit. Mîine va umple tot orașul și, din nevestă în nevestă, vorbele o să ajungă unde nici tu nu poți pătrunde... Afacerea aceea veche, care se uitase, va fi din nou răscolită. Și eu... și tu... vom fi zugrăviți în cele mai negre culori. Are o limbă de viperă. *(Cu ciudă.)* Și cît m-am căznit eu ca să se uite totul!

PROȘAN: Și, dacă se uită, fapta a încetat să existe? Există. N-o mai poți schimba.

LUNGOCI: Stai... Că asta n-am mai înțeles-o.

PROȘAN: Esențialul este nu să uiți, ci să înțelegi. S-o ispășești. În chinul propriei conștiințe. De cîte ori vrei să plătești aceeași greșală? Și în acest caz, vezi, trebuie să fie o echitate.

LUNGOCI: Lumea... Lumea ce știe, prin cîte ai trecut, în ce fel ai plătit... de suferințele tale...

PROȘAN: Știe partidul. Știu eu, știți voi, prietenii mei... Mi-e de-ajuns. Eu acționez cum îmi dictează conștiința, iar conștiința mea aparține revoluției. Iar lumea... Dragomir are o vorbă, citită pe undeva, dar care îmi place: „...Ci lasă-i să vorbească, fii tare ca un turn ce nu se clatină precum îl bate vîntul“...

LUNGOCI *(interzis)*: Inochentiule, cum? *(O fi dat în mintea copiilor?)* ...Nu te mai recunosc! În situația asta, tu-mi reciti poezii? Dar tu nu înțelegi că toată cariera ta e în joc? Stroiescu, da, e o căzătură, însă ar fi trebuit să-l păstrăm, un timp, așa, de formă. Vrei să ne meargă buhul că ne jucăm, ca pe vremuri, cu destinele oamenilor?

PROȘAN *(dur)*: Ascultă, Liviule, tu de partea cui ești?

LUNGOCI: Nu înțeleg...

PROȘAN: Cine numește oamenii în posturi, la Combinat? Noi, organele politice și de stat, sau doamna Coravu? Și ce rațiuni prevalează? Cele de ordin politic și profesional, sau nu știi ce fel de combinații obscure?

LUNGOCI: Iar ai tras o linie și-i împarți pe oameni în două... Ca pe jumătate din ei să-i mătură la fier vechi. Și mai spui că ai suferit, că ai înțeles...

PROȘAN: Dar lași există? Bicisnici există? Carieriști?... Îți aduci aminte ce ne învîta Glăvan-bătrînul, cînd ne-a pus joarda în mîna? „Tare și fără frică, băieți, că oțelul nu rabdă pe ai bicisnici!“ Ce? Și el trăgea o linie? Nu, Liviule, linia asta a tras-o oțelul, de cînd e oțel!

LUNGOCI (il ingină) : „Tare și fără frică !”... „Tare și fără frică !”... Îmi aduc aminte. Îmi aduc foarte bine aminte... (E emoționat. Își face un sprit și-l dă peste cap. Rămîne cu paharul în mînă, sîngherit.) Iartă-mă ! Să-ți fac și ție. La amîndoi. Să bem și noi, în seara asta, un sprit, împreună. Vîno mai aproape, mă... (Îl ia de după gît.) Mă, pezevenchiule, mă... Îmi ești drag ca un frate. Vîno să te pup. Maria-loana, eh... (Dă din mînă, a lehamite.) Ție am să-ți spun totul. Fiîndcă ai zis că ai suferit. Așa ai spus ? Nu ? Ai spus ! Nu mai poți nega. Dar, oare, asta a fost suferință, în comparație cu ceea ce eu... Ani și ani de-a rîndul. Căci știi tu că atunci, da, atunci, cînd țipam : „tare și fără frică”... și-i îndemnam pe alții : „veniți după mine, tare și fără frică”... tatăl meu, tatăl meu bun, că am avut și eu un tată, tatăl meu. Gheorghe Lungoci, gospodar cu frica lui Dumnezeu, devenise un prăpădit, un bicicnic, ce mai !... ca și un mort ? ! Și asta, din cauza mea. Ai știut tu asta (cu dragoste) mă, pezevenchiule, mă ?... (Vrea să-l ia din nou de după gît.)

PROSAN (se eschivează cu decență) : Să-ți spun drept, ceva, ceva am auzit... Și starea aceea de... am aflat, i se trăgea dintr-o boală mai veche, netratată la timp.

LUNGOCI : Dar că a fost persecutat pe nedrept, făcut, cum se spunea pe atunci, un chibbur, un dușman al poporului muncitor, știai ?

PROSAN (simplu) : Da. Ți-am văzut dosarul. Era firesc. Dar, cum tu, atunci, te arătai devotat, un om de-al nostru, n-am dat urmare, ci, dimpotrivă, ai fost promovat.

LUNGOCI : Om de-al vostru... Dar cu ce inimă ! Mereu umilit, rușinat... Și asta, abia acum am simțit-o, da, cînd se poate, în fine, respira. Dar, atunci, amețit de cîntece și chemări, mi-a fost rușine. Mi-a fost rușine de propriul meu tată. Fiîndcă era un burghez. Am fugit de-acasă. Și-am venit la Retezata, brigadier voluntar. Dă-i tot înaintea, tare și fără frică ! Și... (se indușează) ...el, șaracul, de inimă rea. A avut un atac !... „Nu ! — mi-am spus eu — e burghez, se prefacă !” Nu i-am răspuns la scrisori... Și-acum stau și mă gîndesc la tot ce-a fost atunci, la anii aceia... Oare, ceea ce am trăit noi atunci, Prosane, a fost tinerețe, o tinerețe adevărată ?

PROSAN (retras) : Și dacă n-a fost tinerețe, atunci, ce-a fost ?

LUNGOCI : O pălălaie mare.. Paiele au ars și-au devenit cenușă. Vîntul a spulberat-o și a rămas o postață neagră...

PROSAN : Și, dincolo de postața asta, de jur împrejur... deasupra ta... cînd privești înapoi, la anii aceia, nu mai vezi nimic ?...

LUNGOCI : De-un timp încoace, nu... Și nu sînt de acord cu tine că atunci am fost promovat. Dimpotrivă. Am fost persecutat. Din pricina tatei. Sînt o victimă. Un nedreptățit. Da, sînt o victimă. Și, în acest caz, am dreptul să-i întreb pe cîte unii : ce-ați făcut cu tinerețea mea, oameni buni ? (Gest larg.) Dar eu, totuși, țin la tine, mă, Inocentule, mă...

(Încearcă să-l apuce pe după umeri. Prosan se eschivează.)

27

Sonerie insistentă. Sorin trece repede în vestibul, venind dinspre terasă, și deschide ușa. Intră inginerul Tudora, îmbrăcat de lucru și — după un scurt dialog — se duce în living, urmat de Sorin.

TUDORA (profesional, sigur pe sine, către Prosan) : Tovarășe director, vă rog să mă scuzați. Am venit după tovarășul Dragomir. E urgent. (Îl vede pe Dragomir, care a intrat în living, împreună cu Maria-loana.) A căzut bolta la șapte !

DRAGOMIR (lui Prosan) : Permiteți, tovarășe Prosan ?

PROSAN (militărește) : Du-te !... (După o pauză.) Stai, că vin și eu ! (Se ridică energic în picioare.)

LUNGOCI (cu imputare) : Prosane ! Mă lași ? (Se scoală de pe scaun.) Vin și eu ! (Dar, extenuat, se așază din nou.) Inocențiule, și aveam atîtea să-ți spun...

PROSAN (preocupat de ceea ce-l așteaptă) : Altă dată, Liviule, altă dată...

(Toți, cu excepția lui Lungoci, trec în vestibul.)

MARIA-IOANA (după ce a ieșit Prosan, fără să-i pese că e auzită de Sorin) : Ai grijă. Dinule... de costum. Și... mai dă-mi un semn de viață !

(Dragomir îi sărută mîna și pleacă, grăbit. Sorin, cu pași degajați, iese în noapte, lăsînd ușa deschisă.)

28

În living, Lungoci, singur, apoi Maria-loana.

LUNGOCI (cu capul în mîini) : Altă dată, și-altă dată... (Melodia cunoscutului cîntec trece într-un murmur interior.) ...și, uite-așa, a trecut viața mea toată...

(Maria-loana trece prin living, se oprește o clipă locului, îl privește cu insistență pe Lungoci, apoi iese către terasă, fără să fi fost observată.)

SFÎRȘITUL PRIMEI PĂRȚI

