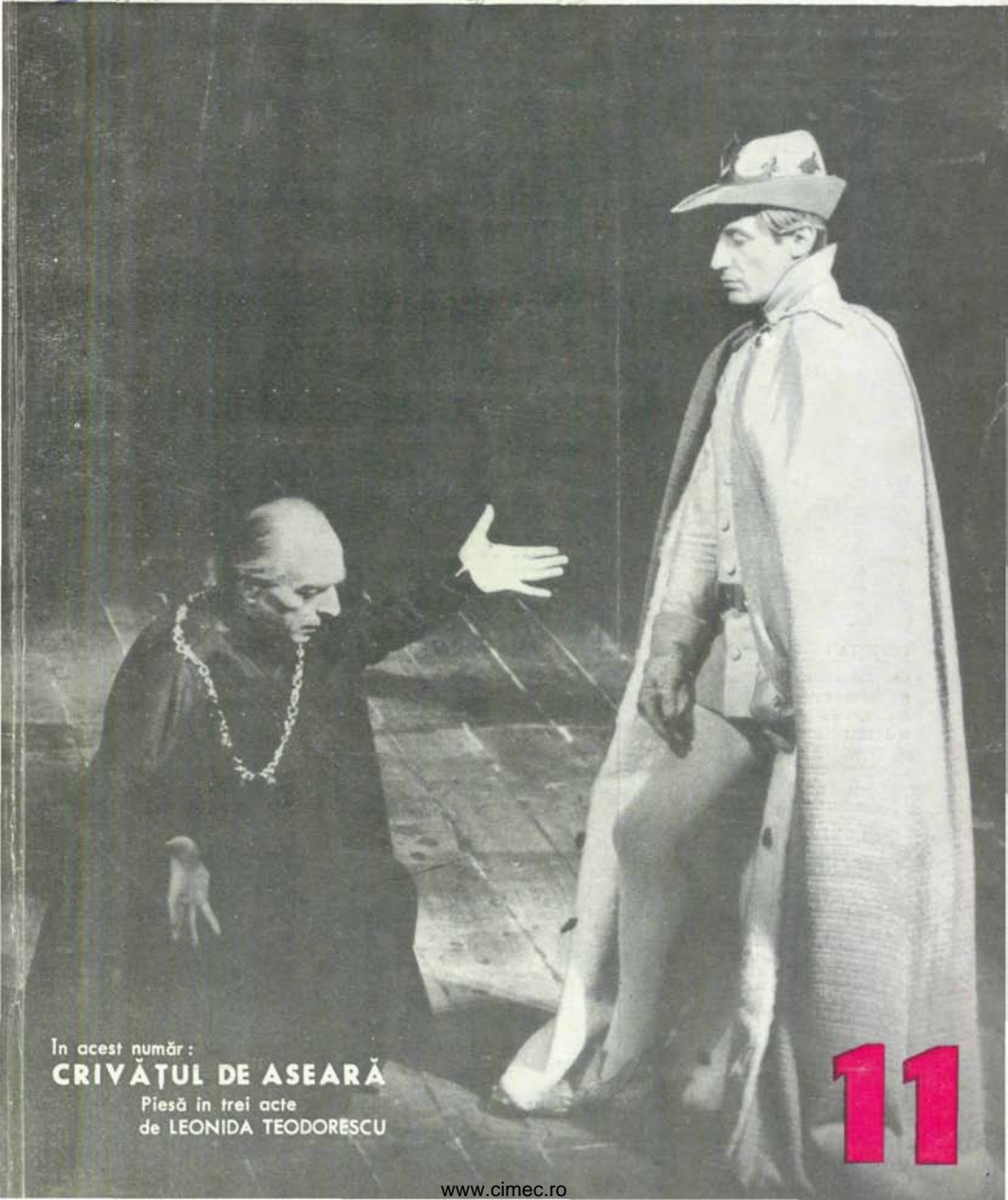


teatrul

Pu 0584

C/2 119



În acest număr :

CRIVĂȚUL DE ASEARĂ

Piesă în trei acte
de LEONIDA TEODORESCU

11

teatrul

Nr. 11 (anul XI) noiembrie 1966

Revistă lunară editată de
Comitetul de Stat pentru Cultură
și Artă și de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 - București
Telefon 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară
Prețul unui abonament : 21 lei pe trei luni,
42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

CRIVĂȚUL DE ASEARĂ

piesă în trei acte
de Leonida Teodorescu . . . 1

DUPĂ DESCHIDEREA STAGIUNII

C. Paraschivescu

„CIOCOII VECHI ȘI NOI“ — SIMPLE SUBLI-
NIERI TIPOLOGICE 33

U. Mindra

CARAGIALE SUB SEMNUL RECONSIDERĂRIILOR
GRAVE 36

Florin Tornea

CRIN TEODORESCU ȘI CAILE TRAGICULUI
MODERN 41

Mira Iosif

VARIAȚIUNI DE LUCIAN GIURCHESCU PE O
TEMA PIRANDELLIANĂ 48

Timișoara

UN TEATRU CONSECVENT CU SINE 53

Baia Mare

ROADELE FLUCTUAȚIEI 56

Piatra Neamț

EXPERIMENT ÎN SPECTACOLUL PENTRU COPII 58

Tîrgu Mureș

ESENȚIAL ÎN ETAPA ACTUALĂ :

- Desăvîrșirea mijloacelor profesionale
- Descătușarea fanteziei creatoare 60

Semnează : Valeria Ducea, Ileana Popovici, Ilie Rusu

* * *

Gh. Milețianu

„SOVREMENNİK“ SAU TEATRUL INTRANSI-
GENȚEI 68

Anca Ozanez

ZAGREB 1966 : Studenții și destinele teatrului con-
temporan 70

Dinu Kivu

„NU SÎNT TURNUL EIFFEL“, Marele premiu pen-
tru cel mai bun spectacol 78

MERIDIANE

• PARIS • LONDRA • MOSCOVA • BERLIN 82

CARTEA DE TEATRU

Erwin Piscator : „Teatrul politic“ ; V. Brădățeanu :
„Drama istorică națională“ 87

* * *

Dumitru Solomon

TEATRUL LA RADIO ȘI TELEVIZIUNE 91

Mihai Dimiu :

POȘTA REDACȚIEI 94

Desene : Mihai Vălcănescu
www.cimec.ro

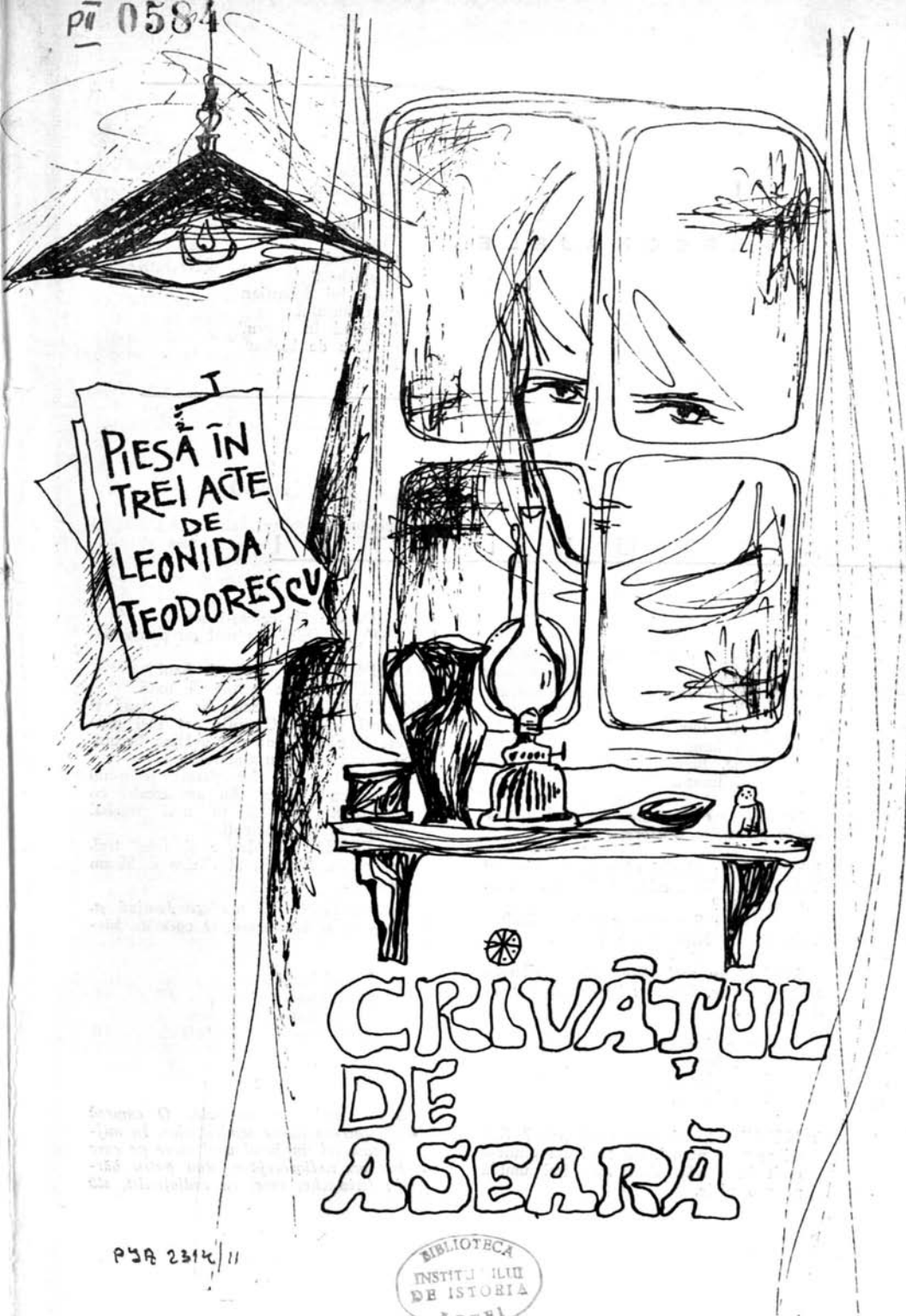
Foto : I. Naumescu, N. Șvaiko

COPERTA :

Gh. Ionescu-Gion în Ducele de York
și Victor Rebengiuc în rolul titular
din „Richard II“ de Shakespeare (Tea-
trul Mic)



PI 0584



PIESĂ ÎN
TREI ACTE
DE
LEONIDA
TEODORESCU

CRIVĂȚUL DE ASEARĂ

P38 2314/11

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA

www.cimec.ro

PERSONAJELE:

Cristache
Griguță
Teodoru
Sebastian
Bucătăreasa
Lela
Bătrînul
Tinărul
Ceferistul
Cristache 2
Tatăl lui Sebastian
Fata stufului
Bărbatul în negru
O voce de bărbat
Nițu

A C T U L Î N T Î I

1

La început, din întuneric nu răzbate nimic. Apoi, din tăcerea care a devenit apăsătoare, izbucnește O voce de bărbat :

Lume, lume,
Soră lume...
Lume, lume,
Soră lume...

Se aude un murmur de voci. Vocile devin puternice și clare.

BĂTRÎNUL : Și zici că o să fie viscol ?

TÎNĂRUL : Bate crivățul. Nu simți cum se-ntetește ?

BĂTRÎNUL : S-a spus ceva la radio ?

TÎNĂRUL : Nițu cică s-a spus.

Bătrînul nu mai spune nimic. Tăcerea se prelungește. Din nou izbucnește O voce de bărbat :

Lume, lume,
Soră lume...
Lume, lume,
Soră lume...

TÎNĂRUL : Simți cum se-ntetește ? Sau mi se pare numai. Eu cînd mă gîndesc mult la crivăț, simt cum îmi umblă pe sub piele.

BĂTRÎNUL : De ce nu-i scrii ?

TÎNĂRUL : Dacă e viscol nu putem se-cera ?

BĂTRÎNUL : Ai nevoie de bani ?

TÎNĂRUL : N-am nevoie de bani.

BUCĂTĂREASA : Sau fac friptură și cartofi prăjiți. Cartofii pot să-i prăjesc în ulei și pot să-i prăjesc în unt. Și așa și așa. Sau amestecat.

BĂTRÎNUL : Eu sînt paznic și n-am treabă cu viscolul. Eu am treabă cu magazinele. Și nici tu n-ai treabă. Treaba ta e să aștepți.

BUCĂTĂREASA : Mai e și felul trei. Sau patru. Nu știu al cîtelea e. M-am încurcat.

Treptat începe să se facă lumină și, în timp ce se luminează, O voce de bărbat :

Lume, lume,
Soră lume...
Lume, lume,
Soră lume...

2

Acum lumina e normală. O cameră făcută într-un decor semicircular. În mijlocul camerei, în jurul unei mese pe care e pus un radioreceptor, stau patru bărbați : Cristache, care, ca radiofonist, stă

cu căștile pe urechi, Grigută, Sebastian și Teodoru. Lângă ei, în picioare, stă Bucătăreasa.

La arlechinul din stînga stau Bătrînul și Tinărul.

TINĂRUL : Și dacă o să fie viscol ? Se duce seceratul ?

BĂTRÎNUL : Tu ce zici ? Hai, că cică ești deștept.

TINĂRUL : Eu nu zic nimic, moșule. Eu nu zic nimic. Eu te întreb.

BĂTRÎNUL : Întrebi pe dracu' să te ia. De ce să mă întrebi ? Tu n-ai cap ?

TINĂRUL : N-am somn. N-am somn deloc. O să stau cu matale toată noaptea.

BĂTRÎNUL : Stai. Nici eu n-am somn. Tu dacă-i scrii, o să ai.

TINĂRUL : O să am. Dacă-i scriu.

3

Camera

GRIGUȚĂ : O să vedeți. Semnalul se va da seara.

TEODORU : Semnalul se transmite între orele 7 și 8 și 18 și 19.

GRIGUȚĂ : Nu mă interesează birocrația voastră.

TEODORU : Taci din gură. Îl împiedici să asculte.

GRIGUȚĂ : Se va da seara. O să se spună : Imediat ! Secerați stuful ! Acum ! Noaptea ! — Și toate opreliștile voastre timpite o să cadă.

CRISTACHE : Ssst !

GRIGUȚĂ : Și o să ies noaptea cu tractorul. Și o să fie viscol.

CRISTACHE : Taci !

GRIGUȚĂ : Dar o să fie stele ! Și o să fie lună ! Și o să intru în stuf !

CRISTACHE : Taci, mă, odată !

SEBASTIAN : Se transmite ?

CRISTACHE : Mi s-a părut. S-a intercalat ceva. Mai ține-ți gura, Grigută.

BUCĂTĂREASA : Și ce să vă fac ca felul trei, sau patru, sau al cîtelea e ? Clătite ? Sau compot ? Sau prăjitura aia cu nuci ? Mai bine clătite. Nu v-am făcut de mult clătite.

TEODORU : Clătitele nu le faci prea bine. Fă mai bine compot.

BUCĂTĂREASA : Compot ?

TEODORU : Da, compot. Dar să fie dulce. Să nu faci economie la zahăr.

4

Arlechinul din stînga

TINĂRUL : Dacă nu aud stuful, n-am somn. Dacă nu-l aud ziua cum îl tai,

nu-l aud nici seara. Și parcă mă culc într-un pustiu. Și n-am somn.

BĂTRÎNUL : Vrei să-ți vină Nana ?

TINĂRUL : Nu știu. Dar n-am somn.

Pînă n-aud cum îl tai.

BĂTRÎNUL : Scîrție.

TINĂRUL : Nu scîrție. Stuful nu scîrție. Cînd îl tai.

BĂTRÎNUL : Scîrție.

TINĂRUL : Nu scîrție. Nu știi să-l ascuți.

5

Camera

BUCĂTĂREASA : Cam astea sînt mîncărurile pe care zic să vi le fac pentru mîine. Plus compotul, pe care l-a cerut șeful.

O VOCE DE BĂRBAT :

Lume, lume,

Soră lume...

Lume, lume,

Soră lume...

GRIGUȚĂ : Șefule !

TEODORU : Da.

GRIGUȚĂ : De ce nu mă lași să secer noaptea ?

TEODORU : Dispozițiile sînt clare. Ai înțeles ?

GRIGUȚĂ : Da.

TEODORU : E-n regulă.

GRIGUȚĂ : Cristache !

CRISTACHE : Taci odată. Trebuie să fiu atent la semnal.

GRIGUȚĂ : Lasă-mă să secer noaptea. Măcar o dată.

TEODORU : Dispozițiile sînt dispoziții. F. limpede ?

GRIGUȚĂ : Și dacă o să le calc o dată ? Ce-o să fie ? N-o să știe nimeni. N-avem turnători.

SEBASTIAN : Cît mai avem ?

CRISTACHE : 32 de minute.

SEBASTIAN : Crezi că mai vine ?

CRISTACHE : Nu se știe. Dar nu cred.

GRIGUȚĂ : O să mă lași ? O să mă lași să secer noaptea ?

TEODORU : Mi s-au terminat țigările.

SEBASTIAN : Ia de la mine.

TEODORU : Mulțumesc.

SEBASTIAN : Să-ți dau și un foc ?

TEODORU : Am. Foc am.

GRIGUȚĂ : Nici anul trecut nu m-ai lăsat. Lasă-mă anul acesta.

CRISTACHE : Anul trecut, semnalul a venit mai devreme. Cu o săptămînă.

SEBASTIAN : Cu opt zile.

CRISTACHE : Cu opt, nu cu șapte ?
SEBASTIAN : Cu opt.
GRIGUȚĂ : Lasă-mă o dată. O singură dată. Să ies noaptea cu tractorul. N-o să știe nimeni.
SEBASTIAN : Ce să facem, Cristache ?
CRISTACHE : Să așteptăm. Altceva ce ? Să așteptăm semnalul.
GRIGUȚĂ : Seara o să vină semnalul.
TEODORU : Poate să vină și dimineța. Între șapte și opt.
GRIGUȚĂ : O să vină seara ! Ti-ti-ti !
Începeți seceratul ! Imediat !
CRISTACHE : Ssst !
GRIGUȚĂ : Acum ! Noaptea ! Pe viscol !
CRISTACHE : Ia taci puțin.
GRIGUȚĂ : Pe lună ! Pe stele ! Sece-
rați !

CRISTACHE : Taci, mă !
SEBASTIAN : Se transmite ?
CRISTACHE : Iar s-a intercalat ceva.
TEODORU : Ce tot se intercalează ?
CRISTACHE : Nu știu.
TEODORU : Ai verificat instalația ?
CRISTACHE : Da. Măi Griguță, ai că-
piat de tot cu seceratul noaptea.
GRIGUȚĂ : Și ce-ți pasă dacă am că-
piat ? Ce, mi-ești șef ?
CRISTACHE : Ai și tu dreptate
GRIGUȚĂ : Șefule !

Se întuneacă. Rămîne aprins doar un reflector, care îl luminează pe Cristache. Cristache înaintează spre rampă. Aici îl așteaptă un ceferist.

CRISTACHE : Nu se vede nimic ?
CEFERISTUL : M-ai întrebat mereu.
Tare te mai grăbești. Unde, Cristache, unde ?
CRISTACHE : Parcă se vede un fum pe acolo. Țăla nu-i tren ?
CEFERISTUL : Este, dă-l naibii, că n-are întârziere.
CRISTACHE : Acum o cotește după deal. Și după asta o să se vadă aproape.
CEFERISTUL : De ce pleci, Cristache ?
CRISTACHE : De ce să stau ?
CEFERISTUL : Te-au exclus, și de asta ?
CRISTACHE : Nu se mai vede fumul.
A cotit-o după deal.
CEFERISTUL : De ce te-au exclus, Cristache ?
CRISTACHE : Pentru huliganism. Poate n-am văzut bine. Poate, Țăla nu era fum...
CEFERISTUL : Era fum. N-avea ce să fie. Cum huliganism, Cristache, cum huliganism ?
CRISTACHE : Am bătut vreo cîțiva.
I-am umplut de sînge. Într-o cîrciumă.

CEFERISTUL : Tu, mă ? I-ai bătut ?
CRISTACHE : Eu. Auzi ? Parcă sună trenul.
CEFERISTUL : Nu-mi vine să cred.
CRISTACHE : Faci cum vrei.
CEFERISTUL : Tu beai mult, mă ?
CRISTACHE : Uite ce e. Am trecut de întrebări și răspunsuri. M-au și exclus. Lasă-mă în pace.
CEFERISTUL : Nu te supăra, Cristache. Am vrut să știu și eu.
CRISTACHE : Știi destule și așa.
CEFERISTUL : Nu știu nimic. Și n-am auzit nimic de chestia asta cu cîrciuma. Nu vrei să-mi spui ? Bine, Cristache. E bine și așa. Uite-ți vine trenul.
CRISTACHE : Ei, am plecat. M-am dus în lume.
CEFERISTUL : Cale bătută, Cristache.
CRISTACHE : Să trăiești. Cu tine n-am nimic. Să știi asta. Și nici cu alții. Să-i ia dracu' pe toți.
CEFERISTUL : Noroc. Auzi, Cristache ? Noroc !

Cristache se întoarce în cameră. Lumina normală.

SEBASTIAN : Cît mai e ?
CRISTACHE : 27 de minute
SEBASTIAN : Ce spui ?
CRISTACHE : Nu mai vine. Dar ora e oră.
TEODORU : Nu s-a mai băgat nimeni pe fir ?
CRISTACHE : Nimeni.
TEODORU : Mai dă-mi, te rog, o țigară.
SEBASTIAN : Poftim.
TEODORU : Și un foc. Mi s-a terminat benzina.
SEBASTIAN : Mai așteptăm. Nu-i așa, Cristache ?
CRISTACHE : Altceva ce ?
SEBASTIAN : E bine și așa. Cînd aștepti.
CRISTACHE : Cînd aștepti ? Dacă are spor.
TEODORU : Prostii. Cînd o să fie gata stuful, vine și semnalul. Nu e gata încă. E limpede ?
CRISTACHE : Cît se poate de limpede.
TEODORU : Aparatul e bun ?
CRISTACHE : Este.
TEODORU : Sigur ?
CRISTACHE : Sigur.
TEODORU : Răspunzi de asta.
CRISTACHE : Răspund.
GRIGUȚĂ : Sebastian !
SEBASTIAN : Poftim ?
GRIGUȚĂ : Am luat ceva de la tine.
SEBASTIAN : Bine.
GRIGUȚĂ : Dar de ce e din lemn ?

SEBASTIAN : Ce ?
GRIGUȚĂ : Capul de fată. Am luat un cap de fată. A fost băgat după cărți. O statueta, vreau să spun.
SEBASTIAN : Ce ?
GRIGUȚĂ : Am luat o statueta, nu pricepi ?

SEBASTIAN : Taci din gură.
GRIGUȚĂ : Dar de ce e din lemn ?
SEBASTIAN : Taci, mă, dracului odată.
GRIGUȚĂ : Ți pare rău ? Că am luat-o.
SEBASTIAN : Tu n-ai să taci ?
GRIGUȚĂ : Dar mi-o dai ?
SEBASTIAN : Ia-o. Ai tăcut ?
GRIGUȚĂ : Da. Dar mi-o dai de tot ?
SEBASTIAN : Taci, mă, dracului odată !

Se întunecă. Rămîne aprinsă doar lumina unui singur reflector. De data aceasta e luminat Griguta. Spre el, pe fișa de lumină, se îndreaptă Fata stufului, o fată tină, îmbrăcată în verde. Griguta se scoală în picioare.

GRIGUȚĂ : Cine ești tu ?
FATA : Uite-te la mine.
GRIGUȚĂ : Mă uit.
FATA : Cine sînt ?
GRIGUȚĂ : Nu te cunosc.
FATA : Griguta !
GRIGUȚĂ : Mă știi ?
FATA : Te știu.
GRIGUȚĂ : Cine ești ?
FATA : Nu mă cunoști ?
GRIGUȚĂ : Nu te cunosc.
FATA : Eu sînt Fata stufului.
GRIGUȚĂ : Fata... fata cui ? Fata stufului ?
FATA : Da. Eu sînt Fata stufului.
GRIGUȚĂ : Tu ești Fata stufului.
FATA : Niște oameni răi m-au ascuns în apă.
GRIGUȚĂ : În apă ? Cum în apă ?
FATA : În apă. În mijlocul stufului.
GRIGUȚĂ : Dar unde e mijlocul stufului ?

FATA : Unde se încrucișează raza lunii cu raza stelei. În miez de noapte.
GRIGUȚĂ : Acolo ?
FATA : M-au ascuns.
GRIGUȚĂ : Ești frumoasă.
FATA : Sînt foarte frumoasă. De asta m-au ascuns acolo. Ca să nu se bucure nimeni de mine.
GRIGUȚĂ : Ești foarte frumoasă.
FATA : Griguta.
GRIGUȚĂ : Da, fată.

FATA : Scoate-mă de acolo. Din mijlocul stufului.
GRIGUȚĂ : Te scot. Dar cum ?
FATA : Să seceri noaptea. Și o să auzi stuful cîntînd. Și o să mergi de-a lun-

gul cîntecului și o să vezi mijlocul stufului.

GRIGUȚĂ : Și o să te scot ?
FATA : Și o să mă scoți. Și o să te iubesc cum n-a iubit încă nimeni pe nimeni.

Lumină normală.

BUCĂTĂREASA : Și pot să vă fac și niște sarmale. Ce ați spune voi de niște sarmale ? De niște sarmale grozave.
TEODORU : La sarmale te pricepi. Asta e adevărat.
BUCĂTĂREASA : Este, șefule ? Și ce ai spune să fac la urmă niște prăjitură cu nuci ?
TEODORU : Cu nuca pisată ?
BUCĂTĂREASA : Nu. Cu nuca întreagă. Înțelegi, tovarășe Teodoru ? (Lui Griguta.) Ție ți-ar plăcea mîncarea asta mîine seară ?

GRIGUȚĂ : Știu eu ce-o să-mi placă mîine seară ?
BUCĂTĂREASA : Griguta !
GRIGUȚĂ : Da, tușă Lină.
BUCĂTĂREASA : Tu de ce stai, mamă, aici ?
GRIGUȚĂ : Aștept semnalul.
BUCĂTĂREASA : De ce nu te-ai dus la plimbare ? N-ai poftă ?
GRIGUȚĂ : N-am.
BUCĂTĂREASA : Cum n-ai ? Ești tină.
GRIGUȚĂ : Ce știi dumneata ! Eu poate că stau și tremur că nu secer.
BUCĂTĂREASA : Tu, Griguta ?
GRIGUȚĂ : Eu, tușă Lină. Poate că am și eu motivele mele.
BUCĂTĂREASA : Griguta !
GRIGUȚĂ : Da, tușă Lină.
BUCĂTĂREASA : N-ai și tu o fată cu care să te plimbi ?
GRIGUȚĂ : Ce ? Una ? N-ai dumneata păr în cap cîte femei am eu.

Se întunecă. Rămîne aprinsă doar lumina unui singur reflector. De data aceasta e luminat Sebastian. Sebastian se duce spre rampă. Se așază. Lingă el așază Tatăl.

SEBASTIAN : Privesc Dunărea, tată.
TATĂL : N-o privești prea des ? Și-i arunci ceva. O hrănești ?
SEBASTIAN : N-am aruncat nimic.
TATĂL : Plutește ceva.
SEBASTIAN : Cite nu plutesc pe Dunăre. Uite acolo o barcă. Lingă sălcii.
TATĂL : Ce-ai aruncat ?
SEBASTIAN : Nimic, tată.
TATĂL : Eh, băiatule. Nu mă ascuți.

SEBASTIAN: Te-am ascultat o dată.
TATĂL: Vrei să spui că m-ai ascultat și a ieșit rău?
SEBASTIAN: Nu vreau să spun nimic.
TATĂL: Nu vrei, dar spui. Ai lăsat munții și ai venit în pustietatea asta. Apă și stuf. Apă și stuf.
SEBASTIAN: Îmi place.
TATĂL: Îți place stuful?
SEBASTIAN: Îmi place.
TATĂL: Stuful. Toate lucrurile tale te așteaptă. Ți-am luat și cuțite noi. Ți-am adus și lemnul. Și l-am preparat așa cum îți place ție. Îți place stuful?
SEBASTIAN: Îmi plac și băieții ăștia cu care am treabă.
TATĂL: Ai noștri nu-ți plac?
SEBASTIAN: Inima mea nu-i o găleată. Nu încap toți în ea.
TATĂL: Ce-ai aruncat, băiete, în apă?
SEBASTIAN: Nimic, tată.
TATĂL: Ai aruncat. E lemn. Plutește. Se duce în stuf.

Lumină normală. Sebastian stă la vechiul său loc.

CRISTACHE: Sst! Iar s-a intercalat ceva.
TEODORU: Ți-am spus să verifici instalația.
CRISTACHE: Instalația e bună.
TEODORU: Răspunzi. Pentru asta primești leafa.
CRISTACHE: Știu, șefule. Răspund. Cu leafa.
TEODORU: Nu numai cu leafa.
CRISTACHE: Cu ce-o fi.
SEBASTIAN: Nu e prea mult, Cristache?
CRISTACHE: Ce dracu' are semnalul ăsta?
SEBASTIAN: Nu ești bun de radiofonist. Nu știi să aștepți.
CRISTACHE: Nu mă pricep?
SEBASTIAN: Poate că n-ai talent. Ar fi grav.
CRISTACHE: Boală fără leac.
SEBASTIAN: O arunci în apă. Și scapi de ea. Poate.
CRISTACHE: Tu habar n-ai de așteptarea asta.
SEBASTIAN: Îmi place.
CRISTACHE: Să aștepți?
SEBASTIAN: Să aștept.
CRISTACHE: Ce?
TEODORU: Dă-mi și un foc, te rog.
SEBASTIAN: Scuză-mă, Teodoru. Am uitat că ți s-a terminat benzina.
TEODORU: Trebuie să-i pun alta. Multumesc.

GRIGUȚĂ: Tușă Lină!
BUCĂTĂREASA: Da, Griguță.
GRIGUȚĂ: Ai auzit de Fata stufului?
BUCĂTĂREASA: De fata cui?
GRIGUȚĂ: Fata stufului.
BUCĂTĂREASA: Fata stufului?
GRIGUȚĂ: Da.
BUCĂTĂREASA: N-am auzit.
GRIGUȚĂ: Cică, au ascuns-o niște oameni răi. În apă.
BUCĂTĂREASA: În apă?
GRIGUȚĂ: În mijlocul stufului. E minunat de frumoasă. Au ascuns-o ca să nu se bucure nimeni de ea.
BUCĂTĂREASA: Asta e o poveste.
GRIGUȚĂ: Și dacă nu e?
BUCĂTĂREASA: Vai, Griguță. Ești băiat mare. Tractorist. Și crezi una ca asta.
GRIGUȚĂ: Matala nu crezi?
BUCĂTĂREASA: Du-te mai bine la club. Sînt fete cîte vrei acolo.
GRIGUȚĂ: Așa crezi matala?
BUCĂTĂREASA: Păi cum? Ești băiat frumos. Cu lipici. O să vină fetele la tine ca muștele.
GRIGUȚĂ: Ca muștele? Chiar ca muștele?
BUCĂTĂREASA: Ca muștele. Și o să-ți spună fel de fel de vorbe frumoase. Că o să le placă să le ascuți.
GRIGUȚĂ: Știu eu...
BUCĂTĂREASA: O să le placă. Ascultă-mă pe mine. Tu știi ghereta aia unde se vînd mere?
GRIGUȚĂ: Aia lipită de un stîlp?
BUCĂTĂREASA: Aia. Erau două fete înaintea mea. Eu nu prea le știu. Și nu le știu nici pe astea. Și vorbeau despre tine.
GRIGUȚĂ: Fugi de-aici, tușă Lină. Ce să vorbească despre mine?
BUCĂTĂREASA: Vorbeau. Una spunea că te-a văzut la pescuit. La bolovanii ăia împrăstiați. Unde nu vin ciorile.
GRIGUȚĂ: N-am mai fost de o grămadă.
BUCĂTĂREASA: Ea, cică, s-a ascuns după pomul ăla de la cotitură și s-a uitat la tine. Erai cu cipilica roșie și se vedea bine. Cică, ai pescuit cît ai pescuit, pe urmă te-ai întins pe mal și ai început să cînti. Și, pe urmă de tot, ai început să dansezi printre bolovanii. Dansai și țipai, dansai și țipai.
GRIGUȚĂ: M-am făcut dracu' de ris. Dar am prins o știucă atîta. Aia pe care ai făcut-o umplută. Cînd a luat Cristache un chil de vin. Că zicea că altfel îi intră oasele în limbă.
BUCĂTĂREASA: Și pe urmă a spus și ailaltă ceva. Dar a trecut unul cu mo-

tocicleta și n-am auzit nimic. Și când s-a făcut liniște, au plecat. Dar pe drum tot despre tine au vorbit. Că am auzit o dată Griguță și o dată am auzit Grigore.

GRIGUȚĂ: Mie nu mi-a spus nici una nimic. Și de câte ori m-am dus la mere, am auzit fel de fel de bazaconii.

BUCĂTĂREASA: Griguță!

GRIGUȚĂ: Da, tușă Lină.

BUCĂTĂREASA: Du-te, mamă, și te plimbă. Că mi se rupe inima când te văd aici. Ți se duce tinerețea între patru pereți. O să-ți pară rău pe urmă, dar n-ai să mai poți face nimic.

6

Arlechinul din stînga

Bătrînul și Tinărul.

BĂTRÎNUL: Ce poate să-ți spună Nițu de Cristache?

TINĂRUL: Femei — nu; băătură — nu. Asta spune. O să vină viscolul?

BĂTRÎNUL: E moale, mă?

TINĂRUL: Moale, moșule. Moale de tot. Așa spune asta. Nițu. Auzi? Parcă scîrție ceva.

BĂTRÎNUL: Eu nu prea-l știu pe Cristache ăsta.

TINĂRUL: Nu mai am nici țigări, nici chibrituri. Le-am lăsat dracului undeva. Sau sînt niște pași?

BĂTRÎNUL: E rău, măi. M-am ramolit și am ajuns paznic. Cam asta ar fi tot. Da' tu-l cunoști bine pe Cristache?

TINĂRUL: Radiofonistul, moșule. Țăla înalt. Încolo, femei — nu, băătură — nu. Da' dracu' știe ce-i în capul lui. Nițu, cică, nu-i nimic. O fi știind și Nițu ăsta ceva.

BĂTRÎNUL: Bate crivățul. Eu așa zic.

TINĂRUL: Se întetește?

BĂTRÎNUL: Poate că se și întetește. Dracu' să-l ia. Știu eu ce apă bea Cristache ăsta... Nana. Așa o cheamă. sau așa îi spui?

TINĂRUL: Auzi?

BĂTRÎNUL: Ce?

TINĂRUL: Semnalul.

BĂTRÎNUL: De-aici nu se poate auzi.

TINĂRUL: Mi s-a părut că-l aud. Cred că au fost niște pași.

BĂTRÎNUL: Nana. Așa o cheamă sau așa îi spui?

TINĂRUL: Iar aud niște pași. Matalc nu-i auzi?

BĂTRÎNUL: Nu.

TINĂRUL: Așa o cheamă. Hai la Dunăre.

BĂTRÎNUL: Ce să facem?

TINĂRUL: Să ascultăm vîntul.

BĂTRÎNUL: Bate?

TINĂRUL: Bate.

BĂTRÎNUL: Unde să mergem?

TINĂRUL: La bolovanii ăia trei.

BĂTRÎNUL: La ăia făcuți grămadă sau la ăia împrăstiați?

TINĂRUL: La ăia făcuți grămadă.

BĂTRÎNUL: Acolo unde vin ciorile?

TINĂRUL: Acolo.

BĂTRÎNUL: Să ascultăm vîntul?

TINĂRUL: Acum bate cu fluier. Vine dinspre stuf.

BĂTRÎNUL: Poate dăm și de Cristache. Poate vine acolo.

TINĂRUL: Nu vine. Nu vine niciodată.

7

Camera

SEBASTIAN: Auzi, mă Grigore! Să nu te mai prind la mine în cameră!

GRIGUȚĂ: De ce, mă Sebastiane?

SEBASTIAN: Pentru că așa vreau.

GRIGUȚĂ: Păi nu sîntem prieteni?

SEBASTIAN: Prieteni, neprieteni, să nu te mai plimbi pe acolo.

GRIGUȚĂ: Ce te-a apucat?

SEBASTIAN: Nu te privește. Ți-a intrat în cap?

GRIGUȚĂ: Bravo, mă Sebastiane. Ce, crezi că mor?

Griguță pleacă de la masă. Bucătăreasa se duce după el. Se formează două planuri. Cristache, Sebastian și Teodoru formează planul 1, iar Griguță și Bucătăreasa planul 2.

Planul 1

SEBASTIAN: Mai avem?

CRISTACHE: Zece minute.

SEBASTIAN: Gata. Nu mai vine.

CRISTACHE: Ora e oră. 18—19.

SEBASTIAN: Astăzi nu mai vine semnalul. Mai așteptăm și mîine. Și poimîine. Vine el.

CRISTACHE: Ce dracu' fac ăia?

SEBASTIAN: De la stația meteorologică?

CRISTACHE: Da.

TEODORU: Nu e gata stuful. Stația meteorologică n-are nici o vină. Cînd o să fie gata, ne anunță.

SEBASTIAN: Anul trecut a fost gata. Cu opt zile înainte.

TEODORU: Anul trecut nu erai locuitor.

CRISTACHE : Sînt ani și ani.

TEODORU : Ce spui ?

CRISTACHE : Am spus că sînt ani și ani. Fel de fel.

Planul 2

BUCĂTĂREASA : Așa vorbesc fetele de tine. Toate vorbesc așa.

GRIGUȚĂ : Crezi, tușă Lina ?

BUCĂTĂREASA : Tu ești cu lipici. O să vină ca muștele la tine.

GRIGUȚĂ : Chiar ca muștele ?

BUCĂTĂREASA : Nu cunosc eu muierile ? Eu ce sînt ? Nu tot o muiere ? Adică, vreau să spun că am fost. Acum nu mai sînt nimic.

GRIGUȚĂ : Acum ești tușă Lina.

BUCĂTĂREASA : Pentru tine, sînt tușă Lina. Pentru alții nu sînt nimic.

GRIGUȚĂ : Și pentru Cristache.

BUCĂTĂREASA : Și pentru Cristache.

GRIGUȚĂ : Toată ziua aș vorbi cu Cristache ăsta. Dar parcă e o momie. Se uită la mine ca la un criminal. Mi-a și spus că sînt inamicul public.

Planul 1

TEODORU : Anii sînt la fel. Tot cincizeci și două de săptămîni.

SEBASTIAN : Mai sînt și ani bisecți.

CRISTACHE : Ți-a mers bine, șefule.

TEODORU : Mi-a mers. Am știut să trăiesc.

CRISTACHE : Ai făcut ce-ai vrut.

TEODORU : Am făcut.

CRISTACHE : Și n-ai plătit niciodată pentru asta.

TEODORU : Cum n-am plătit ? N-am muncit ? Asta nu ajunge ?

CRISTACHE : Cînd cum. Prostii. Facem filozofie. Cînd dracu' vine semnalul ăsta ?

SEBASTIAN : Cristache — dușmanul așteptării.

CRISTACHE : Inamicul public.

TEODORU : Bateți cîmpii.

SEBASTIAN : Facem și noi ce putem.

TEODORU : Nu-mi ești bun de locțiitor. Prea-ți umblă fluturii prin cap.

SEBASTIAN : Pentru fluturi nu e tipic să umble. Să zboare.

TEODORU : Tot aia e.

SEBASTIAN : Mă rog. Asta ar însemna să nu fiu bun de șef. Dar de locțiitor ? Trebuie să fie cineva rușinea familiei.

TEODORU : Nu ești serios.

SEBASTIAN : Vezi că-mi dai dreptate ?

Aș bea o țuică.

CRISTACHE : Nu mai ai chef de seceriș ?

SEBASTIAN : Ba da. Dar aș bea o țuică.

TEODORU : Mai așteaptă cîteva minute.

SEBASTIAN : Am întotdeauna chef de seceriș. Dar acum aș bea o țuică. Și aș sta în circiumă.

TEODORU : Te însoțesc. Vreau să mă-nînc o friptură. De vacă.

SEBASTIAN : Tot timpul aștept iarna. Cu stuful ei. Tot timpul verii. Și chiar primăvara.

Planul 2

BUCĂTĂREASA : Du-te la club. Și pune mîna pe vreuna. Vezi tu care e mai curățică.

GRIGUȚĂ : Și dacă n-o să vrea ?

BUCĂTĂREASA : O să vrea. Ești cu lipici. Ai și bani.

GRIGUȚĂ : Și dacă iubește pe cineva ?

BUCĂTĂREASA : Nu iubește pe nimeni. O să te iubească pe tine. Tînr ești. Bani ai.

GRIGUȚĂ : Poate că iubește. Poate că e chiar logodită.

BUCĂTĂREASA : Logodită ?

GRIGUȚĂ : Da.

BUCĂTĂREASA : Atunci o să-l înșele pe logodnic.

GRIGUȚĂ : Cum, adică, să-l înșele ?

BUCĂTĂREASA : O să-i pună coarne. Înțelegi ? Cu tine.

GRIGUȚĂ : De ce să-i pună coarne ? Cu mine.

BUCĂTĂREASA : Sau îl lasă. Îi dă cu piciorul. S-o fi săturat de el.

GRIGUȚĂ : S-a săturat de un logodnic ?

Planul 1

CRISTACHE : Și chiar primăvara ? Cînd începe să bată vîntul cald ?

SEBASTIAN : Da.

CRISTACHE : Nu-ți place primăvara ?

SEBASTIAN : Ba da. Dar aștept iarna viitoare.

CRISTACHE : Mie nu-mi place primăvara.

SEBASTIAN : De ce ?

CRISTACHE : Prea multă hărmălaie. Prea se țicnește toată lumea.

SEBASTIAN : Așa e ea, primăvara. Nebună.

CRISTACHE : Mie nu-mi place. Prea multă hărmălaie. Și prea e cald vîntul.

Întunerice. Pe lumina singurului reflector aprins, Cristache se îndreaptă spre rampă.

CRISTACHE : Vinturile. Asta e toată chestia.

Lîngă Cristache apare Lela.

CRISTACHE : A venit primăvara, Lela.

LELA : Da, Cristache.

CRISTACHE : A început să bată vîntul cald. Îl simți ?

LELA : Îl simt.

CRISTACHE : Simți cum miroase ? Tra-ge-l pe nări.

LELA : L-am tras. Tu m-ai învățat să fac așa.

CRISTACHE : E bine ?

LELA : E foarte bine, Cristache. Îți place primăvara, nu-i așa ?

CRISTACHE : Îmi intră pe sub piele. Și ție ?

LELA : Și mie.

Lumină normală.

CRISTACHE : Nu-mi place primăvara. E ca o rîie. Se agată de tine.

SEBASTIAN : Ce ți-a făcut ?

CRISTACHE : Nimic. Și iarna ? Cînd e iarna în toi ?

SEBASTIAN : Atunci nu mai aștept nimic.

CRISTACHE : Nimic ? Se poate și așa ?

SEBASTIAN : Atunci e secerișul. Ce să mai aștept ?

CRISTACHE : Așa e. Se seceră stuful.

TEODORU : Cît mai avem ?

CRISTACHE : Cîinci minute. Plus sfer-tul de oră de siguranță.

Planul 2

BUCĂTĂREASA : Te duci la club ?

GRIGUȚĂ : Știu eu ?

BUCĂTĂREASA : Azi e tocmai bine. E dans. Muierile pentru asta vin la dans. GRIGUȚĂ : Poate că le place să dan-seze.

BUCĂTĂREASA : Nu le place.

GRIGUȚĂ : Poate că le place. Și habar n-au de băieți.

BUCĂTĂREASA : Altceva pentru ce să trăiască ?

GRIGUȚĂ : Ei, spui matala așa.

BUCĂTĂREASA : Du-te la club, Gri-guță. Că tot stai aici între patru pe-reți. Și vorbești cu o babă bătrînă și proastă.

8

Arlechinul din stînga

TÎNĂRUL : Ce facem cu bolovanii ăia ? Mergem ?

BĂTRÎNUL : Acu plecați. Și eu nu măi sînt bun de plecat. Și o să rămîn dra-cului aici.

TÎNĂRUL : Ești paznic. Stai și păzește. Asta e, moșule. Cineva trebuie să pă-zească.

BĂTRÎNUL : Bă, tu să nu dai din gură, auzi ? Tu să te gîndești, mă.

TÎNĂRUL : Ce să mă gîndesc ? Ești paz-nic, și gata.

BĂTRÎNUL : Lua-te-ar gaia cu gura ta parșivă.

TÎNĂRUL : Parșivă, neparșivă, asta e. Hai să mergem. Să ascultăm cum ples-căie apa și să ne uităm la ciori.

BĂTRÎNUL : Păcat că nu vine Cristache pe acolo. Să se așeze cu noi pe bolo-vanii ăia. Și să se uite în susul Du-nării.

TÎNĂRUL : Auzi ? Parcă e o voce de femeie.

BĂTRÎNUL : N-aud nimic.

TÎNĂRUL : Parcă striga după cineva. Dar dacă n-ai auzit matala, înseamnă că n-a fost nimic.

BĂTRÎNUL : Nana. Ai chef de Nana.

TÎNĂRUL : Știu eu ? Mergem ?

Cei doi pleacă.

O VOCE DE BĂRBAT (*cîntînd din de-părtare*) :

Lume, lume,

Soră lume...

Lume, lume,

Soră lume...

Așa-i lumea — trecătoare

Unu' naște, altu' moare

Lume, soră lume...

9

Camera

Planul 2

GRIGUȚĂ : Matala chiar n-ai auzit de Fata stufului ?

BUCĂTĂREASA : De Fata stufului ?

GRIGUȚĂ : Da, tușă Lină.

BUCĂTĂREASA : N-a auzit nimeni.

Du-te mai bine la club. Sînt fete cite vrei acolo.

GRIGUȚĂ : Mă gîndesc la seceratul ăsta de noapte. Să fie viscol și să fie stele.

BUCĂTĂREASA : Nu te mai gîndi la nimic. Și nu mai sta între patru pereți.

Cei doi se apropie de ceilalți și cele două planuri se amestecă.

SEBASTIAN : Cît mai avem ?

CRISTACHE : Două minute.

GRIGUȚĂ : Unde ?

BUCĂTĂREASA: La femei. Du-te!
CRISTACHE: Gata. Nu mai vine.
BUCĂTĂREASA: Ce stai? Du-te!
CRISTACHE: Astăzi nu mai vine. Păcat.
SEBASTIAN: Mai avem două minute.
Cristache. Plus sfertul de oră de siguranță.

GRIGUȚĂ: Așa spui matală? Știu eu ce să fac...

CRISTACHE: Nu mai vine.

SEBASTIAN: Așa crezi? Trebuie să așteptăm.

BUCĂTĂREASA: Fă cum ți-am spus.

TEODORU: Am plecat. Tu rămii, nu?

CRISTACHE: Rămîn.

GRIGUȚĂ: Să mă duc?

TEODORU: La revedere.

CRISTACHE: Iar s-a intercalat ceva.

Ba nu! Se transmite!

SEBASTIAN: Extraordinar!

GRIGUȚĂ: Începem? Chiar acum?
Noaptea?

CRISTACHE: Liniște! E pentru dumneata, șefule.

GRIGUȚĂ: Nu e pentru toți? Nu începem?

TEODORU: Liniște!

CRISTACHE: Gata.

TEODORU: Nu e semnalul?

CRISTACHE: Nu e. Trebuie să pregătești o cameră. Vine un ziarist. De la centru.

TEODORU: Un ziarist?

CRISTACHE: Da.

TEODORU: Vreo anchetă? Cinci întrebări, șapte răspunsuri?

CRISTACHE: Nu știu.

GRIGUȚĂ: Ce înseamnă asta, șefule?

TEODORU: Că nu începem secerișul chiar așa de repede.

GRIGUȚĂ: Din cauza ăstuia care vine?

TEODORU: Din cauza stufului. Nu e gata. De asta ni l-au trimis pe ăsta pe cap. Că altfel, cică, murim de plictiseală.

GRIGUȚĂ: Al naibii ghinion. ăsta l-a adus. ăsta care vine.

TEODORU: Nu vorbești prostii, Griguță. Și mai ales prostii mistice.

SEBASTIAN: Specialitatea casei. Griguță et Co. Care sînt ăia Co. încă nu s-a descoperit.

GRIGUȚĂ: Vrei să spui că te bucuri?

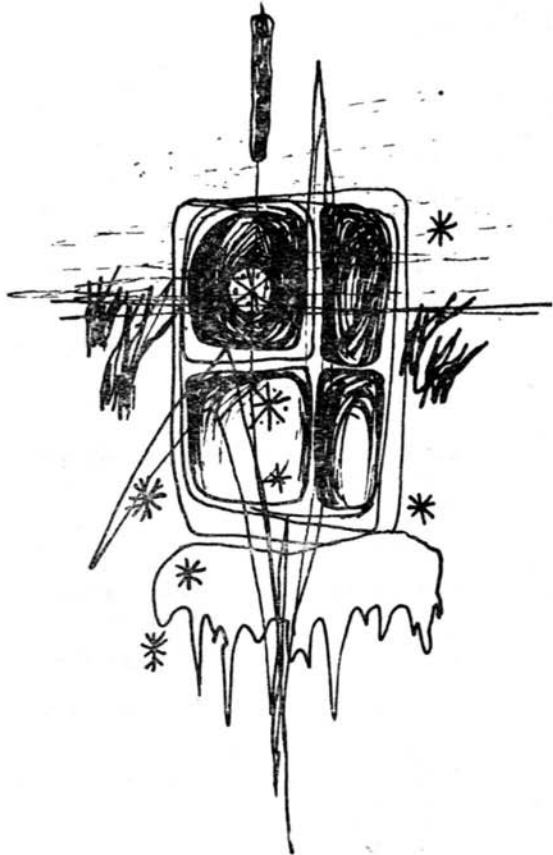
TEODORU: Sigur că mă bucur. Nu vezi că dau din coadă?

GRIGUȚĂ: Vine pacostea. Vă spun eu. Nu-i cunosc eu pe ziariști?

SEBASTIAN: De unde dracu' îi cunoști?

GRIGUȚĂ: Ehe!

CRISTACHE: Ziaristul a și plecat spre noi. Trebuie să pice dintr-un moment în altul.



Pe ultimele replici a apărut Lela.

LELA: Am și picat.

GRIGUȚĂ: Dumneavoastră?

LELA: Eu.

TEODORU: Am înțeles că vine un bărbat.

LELA: O neplăcere în plus?

SEBASTIAN: Cristache!

Cristache nu-l aude. O privește fix pe Lela.

GRIGUȚĂ: Dumneavoastră ați venit acum?

LELA: Da.

GRIGUȚĂ: Chiar acum?

LELA: Chiar acum.

GRIGUȚĂ: Eu sînt Griguță.

LELA: Mă bucur de cunoștință

TEODORU: Griguță a făcut un început bun. Teodoru. Iar dînsul e Cristache.

LELA: Cristache! Aici?

TEODORU: Vă cunoașteți?

CRISTACHE: Nu ne cunoaștem. Mă

scuzați că nu pot să dau mîna cu dumneavoastră. Mi se pare că se transmite ceva.

TEODORU : Iar ?

CRISTACHE : Nu. S-a intercalat și de data asta.

TEODORU : Dînsul e Sebastian. Ați dori să discutați cu mine ?

LELA : Nu astă-seară. Mîine dimineată. Dacă aveți timp.

TEODORU : O să-mi fac.

LELA : Am înghețat de tot. E un vînt teribil afară.

TEODORU : Să treceți pe la cantină. Să beți un ceai fierbinte. Cu rom. Apoi un somn bun. Și gata frigul.

GRIGUȚĂ : O vezi, tușă Lîno ? O vezi ?

BUCĂTĂREASA : De cine vorbești, Grigută ?

GRIGUȚĂ : Nu mai știi ?

TEODORU : O să-l rugăm pe Cristache să vă conducă. Cris... Unde e Cristache ?

SEBASTIAN : Adineaori mai era. Dar acum nu mai e.

TEODORU : Cristache ? Unde e băiatul ăsta ?

SEBASTIAN : Nu mai e Cristache. S-a dus Cristache.

LELA : Lăsați-l.

TEODORU : Cristache ! Unde ești, Cristache ?

10

Arlechinul din dreapta

Se întuneacă. Se luminează arlechinul din dreapta. Acolo se găsesc Bătrînul și Tînărul. De data aceasta, îmbrăcați cu niște scurte.

TÎNĂRUL : Auzi ? E cu fluier vîntul ăsta.

BĂTRÎNUL : Ai avut dreptate. Vine dinspre stuf.

TÎNĂRUL : Auzi ? Cum fluieră, al naibii.

BĂTRÎNUL : Tu nu vezi nimic ?

TÎNĂRUL : Ce să văd ?

BĂTRÎNUL : Ia uite-te.

TÎNĂRUL : Mă uit. Și dacă mă uit ?

BĂTRÎNUL : Nu vezi ? Nu e nici o cioară.

TÎNĂRUL : Așa e. Dar unde dracu' sînt ?

BĂTRÎNUL : Nu le-am văzut nicăieri.

TÎNĂRUL : Nici eu.

BĂTRÎNUL : Le-o fi gonit ceva.

TÎNĂRUL : Crezi ?

BĂTRÎNUL : Precis. Ce dracu' o fi gonit ciorile ?

ACTUL AL DOILEA

Decorul primului act. În cameră și la arlechinul din dreapta nu e nimeni. La arlechinul din stînga sînt Bătrînul și Tînărul. La rampă e Cristache. Stă jos.

1

Rampa

CRISTACHE : M-aș îmbăta. Și, pe urmă, aș ieși afară să mă bată vîntul. Să-mi intre pe nări. Și pe urmă, aș bea din nou. Pînă m-ar lua dracu'. Și n-aș mai simți mirosul vîntului. Și nici al apei. Și nici mirosul Lelei. Dacă ar trece pe lîngă mine. N-aș mai simți nimic. Parcă trebuie neapărat să simți ceva... Pentru ce ? Unde scrie ? M-aș îmbăta ca un porc. Și pe urmă ? Pe urmă, ce ?

Arlechinul din stînga

BĂTRÎNUL : Mă, nu se poate, mă, să nu fie nimic.

TÎNĂRUL : Ei, nu se poate. Femei — nu, băătură — nu.

BĂTRÎNUL : Trebuie să fie ceva. Are el ceva în cap.

TÎNĂRUL : Ți-aș spune eu ce are, dar mi-e rușine.

BĂTRÎNUL : Te-ai făcut și rușinos.

TÎNĂRUL : Habar n-ai ce suflet de fată mare am eu.

BĂTRÎNUL : Adică, ești prost ? Cred. TÎNĂRUL : Și acu ce te uiți la mine ?

Vrei să-ți dau un premiu ?

BĂTRÎNUL : Mă, parșivă gură ai. Așa mi se pare mie că ai niște dinți în plus. Prost, prost, dar parșiv.

TÎNĂRUL : Ți-aș spune eu ceva, dar mi-e rușine.

BĂTRÎNUL : Iar ți-e rușine ?

Rampa

CRISTACHE : Mi-e dor de Lela, de-mi vine să crăp. N-o să crăp. N-o să

crăp nici acum. Chestia cu îmbătutul e o prostie. Poate, după ce mă îmbăt, dau de ea. Și cine știe ce-i spun. Ea ce se mai ține de capul meu? Sint bun? Iar sint bun? Muierea dracului. Acum pe unde naiba o fi? I-a vrăjit pe-ăștia de-aici. Și pe Sebastian. Se uită la ea și habar n-are că știe totul. Că s-a găsit un deștept care i-a spus. Și că deșteptul ăsta e Cristache. În carne și oase. Ei și dacă i-am spus? Și de ce fug de Lela? Ca să i se urce la cap? Mi-e frică? Nu mi-e frică. Sau chiar mi-e frică? Pînă la urmă, tot o să ne trezim față-n față. Muiere încăpățînată. Cu cît e mai tîrziu, cu atît e mai rău. Să mă ia dracu'.

Arlechinul din stînga

TÎNĂRUL: Cristache ăsta habar n-are de nimic. Ascultă-mă pe mine.

BĂTRINUL: Mă, poate nu știi tu.

TÎNĂRUL: Știu eu. Habar n-are de nimic. Nici la pietrele alea trei nu vine. Nici nu știe ce-i aia cioară. Nici cum arată.

BĂTRINUL: Mă, parșivă gură ai. Îl cunoști, mă?

TÎNĂRUL: Îl cunosc, moșule. Femei — nu, băutură — nu. Stă lingă aparatul ăla al lui, și gata. Îl întreb eu odată: „Știi, măi Cristache, ce-i aia o cioară? — Nu știi, zice el. — Dar unde sint pietrele alea trei, știi? — Nu știi, zice el.” Nu știe nimic, moșule.

BĂTRINUL: Nimic, mă?

TÎNĂRUL: Nimic.

Rampa

CRISTACHE: Și acum ce stau pe pietrele astea îngrămădite? Un bolovan între bolovani. Cred că le-a îngrămădit cineva. Trei pietre-ngrămădite. Și ce de ciori! Ale dracului, au venit toate aici. Pst! Nu le e frică de mine. Plecați, mă, dracului, de-aici! Hei! Bate și vîntul. Miroase vîntul ăsta. Dacă, mă îmbăt, nu mai miroase. O să-l păcălesc. Și fluieră. Hei, ciorilor! Plecați dracului! Sst! Să plec eu. Să mă duc la aparatele alea. Sau să mă îmbăt? După aia. Poate. Să beau coniac. Sau rom. Ceva tare. Hap, și gata. Să beau cu Sebastian și să-i spun că i-am turnat niște baliverne. Că am inventat o poveste, ca să mă laud. Că de mic copil am fost un lăudăros. Să mai fac o prostie. Ca să fie două. Să mă ia

dracu'. Hei, ciorilor! Nu pleacă. Nu pleacă, pocitaniile dracului.

Cristache pleacă de la rampă. După un timp, apare în cameră. Arlechinul din stînga.

TÎNĂRUL: Îi spun: „Vino, Cristache, și tu la pietrele alea trei. Că de acolo se vede Dunărea. Și acolo ai să afli și tu ce-i aia cioară. — Dă-le-ncolo de pietre și de ciori. Nu mă interesează.” Trăiește așa aiurea. Să se afle în treabă.

BĂTRINUL: Știu eu ce apă bea Cristache ăsta... Ai spus multe. Multe vorbe. Și eu am spus multe vorbe. Da' știu eu dacă am spus ceva?

2

Camera

Apare Bucătăreasa.

BUCĂTĂREASA: Tu erai, Cristache?

CRISTACHE: Credeai că e sfîntul duh?

BUCĂTĂREASA: Nu prea arăți tu a sfîntul duh.

CRISTACHE: Îmi pare rău. Asta e o chestie care nu-mi reușește niciodată: să arăt a sfîntul duh.

BUCĂTĂREASA: Se întunecă. Să aprind lumina?

CRISTACHE: Las' așa. E bine.

BUCĂTĂREASA: Cristache, ce învîrtește Ciriul asta aici? Pentru ce a venit?

CRISTACHE: Nu știu. Habar n-am de nimic.

BUCĂTĂREASA: Nu-mi place arătarea asta, Lela. Mînca-o-ar ciorile!

CRISTACHE: Nu-ți bate capul. Iar ai să faci mîncarea alandala.

BUCĂTĂREASA: I-a înnebunit pe toți proștii ăștia de la noi. Fiț-fiț, fiț-fiț. Proști sint bărbații, Cristache.

CRISTACHE: Ce să-i faci, Lino? ăștia sintem.

BUCĂTĂREASA: Tu nu ești ca ăilaltii. Tu nu dai doi bani pe ea. Este? Este, Cristache? Lela. Așa o cheamă, nu?

CRISTACHE: Da. Lela Ciriul.

BUCĂTĂREASA: Ce învîrtește-aici? Pentru ce a venit?

CRISTACHE: Nu știu. Ți-am spus că habar n-am de nimic.

BUCĂTĂREASA: Sint o femeie bătrînă. Tu știi că sint o femeie bătrînă, Cristache. Și fac și eu o treabă aici.

CRISTACHE: Cred că ar fi cazul să te apuci de gătit. Iar o să iasă ceva ars sau nesărat.

BUCĂTĂREASA: Cristache.

CRISTACHE: Ce e?

BUCĂTĂREASA: Pentru ce a venit Lela aici?

CRISTACHE: Habar n-am.

BUCĂTĂREASA: Știi foarte bine pentru ce a venit. Și știi și eu.

CRISTACHE: Dacă știu amîndoi, e-n regulă. N-are rost să ne mai răcim gura. Nu-ți face griji. N-o să fie nimic.

BUCĂTĂREASA: Nu-mi place Lela asta. A venit pentru chestia aia veche a mea. Ce vrea să mai scormonească? Așa am fost. Nu-i place?

CRISTACHE: N-a venit pentru asta. A trimis cineva o scrisoare. Că te mai ocupi și acum. Pentru asta a venit.

BUCĂTĂREASA: Nu-ți vine să mori? Uite-te la mine. Cum să mă ocup?

CRISTACHE: Nu-ți bate capul. Ți-am spus să nu-ți bați capul. E o prostie.

BUCĂTĂREASA: Mi-e frică de ea, Cristache. Nu-mi place Lela asta. Muierile au avut mereu ceva cu mine.

CRISTACHE: N-are de ce să-ți fie frică. O să vadă că nu e adevărat.

BUCĂTĂREASA: Și dacă n-o să vrea să vadă? Muierile astea văd la mine fel de fel de chestii. Am avut mulți bărbați și le pare rău.

CRISTACHE: Toate sînteți bune. Înge-rași cu aripioare.

BUCĂTĂREASA: Ești parșiv, Cristache. Parșiv și al dracu'. Dar cunoști la femei. Le vezi ca-n palmă.

CRISTACHE: Sînt dracu' gol.

BUCĂTĂREASA: Mie tot mi-e teamă. Orice ai spune, mi-e teamă. Cine o fi asta cu scrisoarea?

CRISTACHE: Nu știu. Chiar nu știu. Poate nici n-a semnat-o. Unu' pe care l-ai supărat cu mîncarea arsă. I-ai dat din cratița aia minune, în care toate ies pe dos.

BUCĂTĂREASA: Cristache!

CRISTACHE: Ce e?

BUCĂTĂREASA: Ce văd bărbații la Lela asta?

CRISTACHE: La Lela? Știi eu ce văd la Lela?!

BUCĂTĂREASA: Dar tu? Tu nu vezi nimic?

CRISTACHE: La Lela?

BUCĂTĂREASA: La pacostea asta.

CRISTACHE: Știi eu ce văd la ea?

BUCĂTĂREASA: Ție nu-ți place. Nu dai doi bani. Mă uit la tine și mă bucur! Mîncă-o-ar ciorile!

Arlechinul din dreapta

Uin Lela și Sebastian.

SEBASTIAN: Țasta e locul. Astea sînt pietrele.

LELA: E cam frig aici.

SEBASTIAN: Astăzi sînt multe ciori. Uneori nu sînt deloc.

LELA: Bate și vîntul ăsta rece.

SEBASTIAN: Mie-mi place aici.

LELA: Cine e individul acesta? Care a scris scrisoarea.

SEBASTIAN: Nițu? Îl cunosc puțin. Mai mult ca nume.

LELA: A mai făcut de-astea? Scrisori, mă rog.

SEBASTIAN: Nu știu. Nu cred. N-am auzit. Dar nu-i nimic adevărat. Înainte ca înainte. Dar acum e bucătăreasă și atîta tot.

LELA: Ciudată femeie. Nu crezi? Mie așa mi s-a părut

SEBASTIAN: Lina? N-are nimic ciudat. Ce faci diseară? Ai treburi?

LELA: N-am nici un fel de treburi. Tare e rece vîntul acesta.

SEBASTIAN: Te uiți după cineva?

LELA: Nu. Nu mă uit după nimeni.

SEBASTIAN: Dacă n-ai nimic impos-trivă, te invit la o plimbare. Diseară. E foarte frumos. Noaptea, la pietrele astea.

LELA: Mie nu-mi place. Sînt prea multe ciori.

SEBASTIAN: Sau în altă parte. Mai sînt locuri frumoase pe grind.

LELA: Cred că trebuie să plec.

SEBASTIAN: Plecăm împreună.

LELA: Nu e nevoie. Rămii aici. Ți plac pietrele. Pietrele astea. Mie nu.

SEBASTIAN: E o legendă a lor. Am vrut să ți-o povestesc.

LELA: Altă dată. La revedere.

Lela pleacă. După un timp, pleacă și Sebastian.

4

Camera

Cristache și Bucătăreasa. Întră Griguiță

GRIGUȚĂ: Cristache! E nemaipomenit!

CRISTACHE: Uite-l și pe ăsta. Nici-odată nu știi ce prostie coace.

BUCĂTĂREASA: Ce e, mamă? Ți s-a întîmplat ceva?

GRIGUȚĂ : E nemaipomenit. Să vă spun. E nemaipomenit. Auzi, tușă Lină !

GRIGUȚĂ : Te ascult, Griguță.

GRIGUȚĂ : Mi-a spus Lela...

BUCĂTĂREASA : Ce ți-a spus ?

CRISTACHE : Ajunge cu atîta Lela. O să dau în boală de zahăr. Și tu ar fi bine să te cari de aici.

GRIGUȚĂ : Măi Cristache, e nemaipomenit. Lasă-mă să-ți povestesc. Mi-a zis...

CRISTACHE : Tu nu pricepi românește ? Ți-am spus să te cari.

GRIGUȚĂ : Stai, mă, o clipă. Să-ți povestesc.

CRISTACHE : N-ai ce să-mi povestești. Și n-ai ce face aici. Ia-o din loc.

GRIGUȚĂ : Mi-a spus...

CRISTACHE : Vrei să-ți dau cu ceva în cap ?

GRIGUȚĂ : De ce să-mi dai în cap ? Te-ai scrintit, bă !

BUCĂTĂREASA : Lasă-l, Cristache. Să trîncănească și el puțin.

CRISTACHE : Terminați odată ! M-ați înnebunit cu Lela ! Toată ziua : Lela, Lela, Lela !

GRIGUȚĂ : Ce ai, mă ?

CRISTACHE : Gura ! Ieși afară de-aici ! Plecați amîndoi ! Lăsați-mă dracului odată !

GRIGUȚĂ : Uite-o ! Uite-o pe Lela ! Vine aici !

CRISTACHE : Ce-i, mă ?

GRIGUȚĂ : Uite-o că vine. Lela. Vine aici.

CRISTACHE : Eu am o chestie. Trebuie neapărat să plec. De aici. Asta e.

Cristache iese în fugă.

GRIGUȚĂ : Cristache ! Cristache ! Să-ți spun ceva ! De la Teodoru ! Mereu uit chestia asta. Cristache !

Griguță iese în fugă.

5

După plecarea celor doi, Bucătăreasa rămîne singură. Singură și nemulțumită. Lumina se micșorează din ce în ce, pînă nu rămîne decît un reflector, care o luminează pe Bucătăreasă.

BUCĂTĂREASA : Lela, Lela Ciriu. Lina. Lina Sfetcu. Lela. Mîncă-te-ar ciorile !

O VOCE : Hahaha !

BUCĂTĂREASA : Ciorile, surorile. Lela. Lina. Lela, Lina.

O VOCE : Cra ! Cra !

BUCĂTĂREASA : Hahaha ! Am avut bărbați ! O grămadă de bărbați !

O VOCE : Hahaha !

BUCĂTĂREASA : Ciorile, surorile. O grămadă de bărbați.

O VOCE : Cra ! Cra !

BUCĂTĂREASA : Lela. Lela Ciriu.

Intră Lela. Brusc se face lumină.

LELA : Cristache !

BUCĂTĂREASA : Nu e Cristache, frumoaso. Eu sînt. Lina.

LELA : Nu e. Dar unde e ?

BUCĂTĂREASA : Nu l-am văzut. Nu l-am văzut de o zi și o noapte. O zi scurtă și o noapte lungă.

LELA : Pe unde-o fi ?

BUCĂTĂREASA : Cu treburi, frumoaso. Și matala ești cu treburi. Ca ziaristele.

LELA : Și eu sînt cu treburi. Toți sîntem cu treburi.

BUCĂTĂREASA : Și mai ai multe, frumoaso ? Treburi de-astea.

LELA : Le-am isprăvit. Aproape că le-am isprăvit. Sînt pe terminate.

BUCĂTĂREASA : Atunci pleacă. Nu-ți priește aici. Că e frig. Și ești cam subțirică.

LELA : O să plec. Dar nu mă grăbesc prea mult.

BUCĂTĂREASA : Eu zic mai bine să te grăbești. Aici e pentru bărbați. Și pentru grase ca mine. Matala n-o să-ți priască aici.

LELA : Ești de mult prin locurile astea ?

BUCĂTĂREASA : Păi, matala știi toate despre mine. Toate ce și cum.

LELA : Toate ? Ce nevoie am de toate ?

BUCĂTĂREASA : Dar de ce ai nevoie ?

LELA : Știi bine pentru ce am venit. Toată lumea știe. Nu e nici un secret.

BUCĂTĂREASA : Ai venit pentru o grasă. Pentru o babă grasă ca mine. Te-ai obosit degeaba, frumoaso.

LELA : Treburi de-ale noastre. Chiar nu știi unde e Cristache ?

BUCĂTĂREASA : Să-ți spun o taină, frumoaso. Nu dă doi bani pe matala, Cristache ăsta. E parșiv și al dracului.

LELA : Ești vicleană și rea.

BUCĂTĂREASA : Am avut și eu bărbați. Mulți, frumoși. Știi matala. Cunosoc la ei. Cristache nu dă doi bani pe matala.

LELA : M-ai mîncă. De ce ?

BUCĂTĂREASA : Eu, frumoaso ? Unde mai încapi ? Nu vezi ce burtă am ? Hahaha ! Te-au mîncat ciorile pe matala.

LELA : Ciorile ?

BUCĂTĂREASA : Ciorile, surorile. Mă ai la mână, frumoaso. Poți să spui că e adevărat ce scrie în scrisoarea aia, și gata. Mă ici de păr și mă arunci.

LELA : Am venit să văd care e adevărul. Asta e tot. Restul n-are importanță.

BUCĂTĂREASA : Și care e ?

LELA : N-aș vrea să-ți fac o plăcere. Ești vicleană și rea. De ce să-ți fac ?

BUCĂTĂREASA : Ascultă, frumoaso. Eu văd că ești moartă după Cristache.

LELA : Și dacă sînt ? Ce-ți pasă ?

BUCĂTĂREASA : Hahaha ! Nu dă doi bani pe matală. Te-au mîncat ciorile. Eu știu unde e Cristache, frumoaso. Dar nu-ți spun ! Hahaha ! Și mă ai la mână ! Poți să mă ici de păr și să mă dai de-a azvîrlita. Și tot nu-ți spun ! Nu-ți spun ! Să ne prăpădim amîndouă ! Hahaha !

LELA : Taci ! Femeie nebună și rea ! De ce te bucuri ? Că o să-l pierd pe Cristache ? N-o să-l pierd pe Cristache ! Cristache e al meu !

BUCĂTĂREASA : Ieși ! Ieși afară ! Dau cu mătura după tine. Hahaha ! Neno-rocoaso !

Întuneric brusc. Se mai aude o dată risul Bucătăresei. Liniște deplină. Lumina reflectoarelor pe cei doi arlechini. La arlechinul din stînga stau Tinărul și Bătrînul.

6

Arlechinul din stînga

TINĂRUL : Nițu, cică, a avut optzeci și șapte de femei. Și opt au fost moarte după el.

BĂTRÎNUL : Dă-l dracu'. Toate au fost moarte.

TINĂRUL : Ești invidios, moșule. E o chestie — optzeci și șapte de femei !

BĂTRÎNUL : Un cimitir întreg.

TINĂRUL : Un cimitir ? Poate că nu e vorba de un cimitir.

BĂTRÎNUL : Ia o poză de-a lui și atîrn-o în baie, să te rogi la el. La Nițu ăsta.

TINĂRUL : Hahaha ! E urît ca dracu'.

BĂTRÎNUL : Nu mai e bun ?

TINĂRUL : Urît, da' ămecher. Cum vede o femeie, cum o păcălește.

BĂTRÎNUL : O păcălește ?

TINĂRUL : Așa, cică. O păcălește.

BĂTRÎNUL : Pe Nana a văzut-o ?

TINĂRUL : Pe cine ? Pe cine ai spus ?

Ia mai zi o dată.

BĂTRÎNUL : N-am spus nimic. Ți s-a părut numai.

TINĂRUL : Nana. Poate că ai dreptate. BĂTRÎNUL : N-am dreptate. N-a avut cum s-o vadă.

TINĂRUL : N-a avut. Și dacă ar fi văzut-o ?

BĂTRÎNUL : Ce-ți umblă prin cap ?

TINĂRUL : Nu-mi umblă nimic.

BĂTRÎNUL : Ascultă. Nana e Nana.

Pricepi ?

TINĂRUL : Hai mai bine să tăcem. Ne răcim gura de pomână.

BĂTRÎNUL : Îi scrii ?

TINĂRUL : Cui ?

BĂTRÎNUL : Nanei.

TINĂRUL : Nu. Nu știu. Hai să nu mai vorbim. Vreau să stau și să tac.

BĂTRÎNUL : Ascultă. Nana e Nana.

Pricepi ?

Tinărul pleacă. După un timp pleacă și Bătrînul.

7

Camera

Griguță și Bucătăreasa.

GRIGUȚĂ : Matală nu crezi. Rîzi de chestia cu Fata stufului.

BUCĂTĂREASA : Povești, Griguță. Prostii. Acu douăzeci de ani ți-aș fi dat fete de astea cîte vrei.

GRIGUȚĂ : Hahaha ! Ai fi vreo vrăjitoare !

BUCĂTĂREASA : Am avut o casă. O casă veselă.

GRIGUȚĂ : Vrajitoare ! Hahaha ! Și te-ai recalficit în bucătăreasă.

BUCĂTĂREASA : A avut-o și mama. A avut-o de la mama ei. Și după ce a murit, am avut-o eu.

GRIGUȚĂ : Familie de vrăjitoare. Mori. Hahaha ! Și mama, și mama mare. Hahaha !

BUCĂTĂREASA : Aveam fete. Și blonde, și roșcate, și brunete. Plăteai pe alese. Fete calde, iubărețe.

GRIGUȚĂ : Nu pricep nimic. Ce plăteai ? De ce plăteai ?

BUCĂTĂREASA : Pe ai frumoși îi duceam la mine. Pe gratis.

GRIGUȚĂ : Pe gratis ? Nu pricep nimic.

BUCĂTĂREASA : Pe gratis. Îi duceam la mine. Și le dădeam și de băut ! Și puneam să cînte țigani. Totul pe gratis ! Pentru ai frumoși. Te uiți la mine și te minunezi. N-am fost numai babă. Am fost și eu tinără. Și am avut bani. Și am avut o casă veselă.

GRIGUȚĂ : Cînd ai visat asta ultima dată ?

BUCĂTĂREASA : Prostule. Am avut bordel. L-am avut de la mama mea.

Și mama l-a avut de la mama ei. Acolo erau fete. Și blonde, și roșcate, și brunete.

GRIGUȚĂ: Bordel? Astea erau fetele?

BUCĂTĂREASA: Se făcea la dragoste cît n-ai visat. Toate erau date dracului. Ieșeau stors.

GRIGUȚĂ: Bordel? Ai avut bordel? Chiar l-ai avut?

BUCĂTĂREASA: Luai de care vroiai. Vroiai roșcată — aveai roșcată; vroiai brunetă — aveai brunetă. Grasă — grasă; slabă — slabă. L-au închis în '50. Și acu mi-a venit pe cap prăpădita asta. Lela. Mînca-o-ar ciorile!

GRIGUȚĂ: Să taci!

BUCĂTĂREASA: Mă prostule. Pentru o muiere?

GRIGUȚĂ: Să taci! Tirfă bătrînă!

BUCĂTĂREASA: Și dacă am fost, ce? Am fost pe banii tăi? Mucosule.

GRIGUȚĂ: Gura! Ascultă, babo. Să pleci de pe grind. Auzi? Să te cari dracului de-aici!

BUCĂTĂREASA: Ce ești tu aici, mă prostălaule? Stăpîn? M-am angajat la tine?

GRIGUȚĂ: Te omor! Și atunci o să vezi ce sînt eu. Cu mîna mea!

BUCĂTĂREASA: Mă Griguță, ești prost? Crezi că Fata stufului e altfel?

GRIGUȚĂ: Taci! Scorpia dracului. Să te cari, auzi! Să te cari dracului!

Griguță pleacă. Bucătăreasa rămîne singură.

8

Arlechinul din dreapta

O masă cu sticle și pahare pe ea. La masă stau Cristache și Sebastian. Beau.

SEBASTIAN: E tare ăsta, Cristache.

CRISTACHE: E exact ce-mi trebuie. Dar tu nu prea bei.

SEBASTIAN: O iau ușor. Să ajung de parte.

CRISTACHE: Șef?

SEBASTIAN: Și mai departe.

CRISTACHE: Șef peste șefi?

SEBASTIAN: Și mai departe. Să mă însor.

CRISTACHE: Bea rom. Te curăță de păcate. O să te însori neprihănit.

SEBASTIAN: Ești bun de popă, Cristache.

CRISTACHE: Am ceva de cioclu?

SEBASTIAN: Nu. Dar bei zdravăn. Ai niște calități morale. Ce zici de Lela?

CRISTACHE: Lela?

SEBASTIAN: E exact ce-mi trebuie. Nu mai bei?

CRISTACHE: O iau ușor.

SEBASTIAN: Noroc!

CRISTACHE: Noroc! Nu mai aștepti iarna, stuful, chestii? Gata?

SEBASTIAN: Cum să-i spun? Hai la sfat? Sau să-i cînt iubirea cea veșnică și fără de sfîrșit?

CRISTACHE: Nu-ți sînt bun de sfetnic. Va să zică, Lela e?

SEBASTIAN: Lela.

CRISTACHE: Viitoarea ta jumătate. Lela, jumătate din Sebastian. Nu mai bei? Noroc!

SEBASTIAN: Ce ai spus?

CRISTACHE: Am spus noroc. E bun romul ăsta.

SEBASTIAN: Te arde.

CRISTACHE: Te arde.

SEBASTIAN: Ei?

CRISTACHE: Ce e?

SEBASTIAN: Ce zici?

CRISTACHE: Nu-ți sînt bun de sfetnic. Hai să bem.

SEBASTIAN: O să te îmbeți. Și o să te critice Griguță.

CRISTACHE: O să-l critic și eu.

SEBASTIAN: Cred că e mai bine să-i spun de sfat. Modern, limpede și elegant.

Arlechinul din dreapta

Intuneric. Lumină. Lela și Teodoru.

TEODORU: Nu trebuia nici o anchetă. Ce a fost înainte e altceva. Dar acum nu se mai ocupă de-asta. Putem să-ți dăm declarații.

LELA: Nu e nevoie. Am primit o scrisoare. Am văzut ce-i cu ea, și asta e tot.

TEODORU: De Nițu o să ne ocupăm noi. Să nu se mai țină de prostii. Norocul lui că n-a auzit Griguță nimic.

LELA: Griguță?

TEODORU: L-ar fi bătut măr. Nu e un tip prea modern Griguță ăsta.

LELA: O iubește pe Lina, nu-i așa?

TEODORU: Sînt niște prieteni teribili. Lina îi face toată ziua clătite. Iar Griguță e un mare amator de clătite.

LELA: Ei, mi-am terminat treburile. Pot pleca.

TEODORU: Chiar acum?

LELA: Mai stau vreo două zile.

TEODORU: Asta e bine.

LELA: Îmi place aici. Vîntul, pietrele, ciorile.

TEODORU: Cîți ani ai?

LELA: Sînt ziaristă. E adevărat. Dar

sînt totuși femeie.
TEODORU : Scuză-mă. Ești femeie. Ești o femeie sută la sută. Despre asta e și vorba.

LELA : Despre procente ?

TEODORU : Nu mă pricep să vorbesc despre asta.

LELA : Ce crezi despre Cristache ?

TEODORU : Cristache ? E băiat bun.

Caut de mult o femeie ca dumneata.
LELA : Atîta tot ? Că e bun ? Altceva nimic ?

TEODORU : Cine ?

LELA : Cristache.

TEODORU : A, Cristache. E cam zăpăcit. Nu crezi că ne-am potrivi ? Dumneata și cu mine. Scuză-mă că-ți vorbesc direct. Altfel nu pot.

LELA : Mi s-a făcut cam frig. Poate că am răcit.

TEODORU : Ai putea să vii aici. Sau să plecăm la București. Mi s-a propus în câteva rînduri.

LELA : Iar bate vîntul ăsta rece.

TEODORU : Nu-mi trebuie un răspuns imediat. Dacă-ți convine sau nu.

LELA : Cred că nu mai pot să stau. Mi-e tare frig.

TEODORU : Vrei să plecăm ?

LELA : Plec singură.

TEODORU : Cum dorești.

LELA : Dumitale nu ți-e frig.

TEODORU : Gîndește-te la propunerea mea. Nu te grăbi cu răspunsul.

Lela pleacă. Teodoru mai rămîne o bucată de vreme și pleacă și el.

10

Camera

În cameră se găsește Bucătăreasa. La arlechinul din dreapta, Bătrînul.

BUCĂTĂREASA : Niciodată n-am știut cum se numește boala asta. Vine de la impart. Sau de la infect. Sau de la infact. Așa ceva. Și atunci cînd vine, nu pot să umblu. Poate pentru că sînt grasă. Atunci trebuie să slăbesc. Să țin regim. Să nu mănînc aia, să nu mănînc ailaltă. S-a dus dracului viața. S-a dus dracului de tot. S-au dus și bărbații. Toți bărbații mei. Toți ăia frumoși.

Arlechinul din dreapta

BĂTRÎNUL : Nițu a avut optzeci și șapte de femei. Toți am avut femei. Am avut și eu. Dar acum nu-mi vine să cred. Dar

de ce optzeci și șapte ? Cred că m-am ramolit. Și nu mai pricep nimic. Sau Nițu ăsta nu pricepe nimic. Optzeci și șapte. Ei și dacă au fost optzeci și șapte ? Și fiecare și-a spus ceva despre Nițu. Dar de ce optzeci și șapte ?

Camera

BUCĂTĂREASA : Era unu' brunet. N-a venit de prea multe ori. De patru sau cinci ori. Era și cam prost. Atîta că era frumos. Încolo, nu făcea prea multe parale. Și alții care au mai fost ? Mai des. Mai des n-au prea fost mulți. Veneau și plecau. Sau n-au mai venit ei. Sau nu i-am mai chemat eu. Pe ăsta, pe brunet, l-am chemat. L-am adus sus. Și i-am dat de băut. Și am pus țigarii să-i cînte. Era cu lipici. Dar încolo, nu făcea prea multe parale.

Arlechinul din dreapta

BĂTRÎNUL : Nițu ăsta e un prost. Și nu pricepe nimic. Sau m-am ramolit și-mi pare rău ? Ei și dacă m-am ramolit ? Ei, a avut femei. Ei, a avut optzeci și șapte. Și mai departe ? Și mai departe, Nițu e prost. Mai departe nu mai e nimic. Mai departe e pustiu. E zero. Poate că zic așa că-mi pare rău ? Și sînt invidios ca ramoliții ? Să mă ia gaia. Pe ce ? Pe optzeci și șapte ? Hahaha ! Să-l ia dracu' pe Nițu ăsta ! Păcat că m-am ramolit. Și că-s paznic. Ce să păzesc, mă, ce să păzesc ? Mare păcat !

Camera

BUCĂTĂREASA : Iar a început inima. Dar de ce mă-nțeapă ? Am îmbătrînit. Sau sînt prea grasă. Poate să țin regim. Poate că dacă nu țin regim, mor. Nu mor. De ce să mor ? Și Lela să trăiască ? Și Cristache ? Pe Cristache nu l-aș fi observat atunci. Nu prea veneau de-ăștia. Și dacă mor ? Am aur ! Îngropat ! O grămadă de aur ! Și dacă mor ? Mor ! Mor ! Nu mor ! Nu vreau !

11

Camera

Intră Lela.

LELA : Cristache ! A, dumneata ești.

Urea să plece.

BUCĂTĂREASA : Stai puțin. Rămii cu mine. Nu e nimeni aici. E pustiu.

LELA : Ți-e frică ?

BUCĂTĂREASA : Sint o femeie bătrână.

Și grasă. Cred că trebuie să țin regim.

LELA : Nu arăți prea bine. Poate să chem un doctor. N-ar fi rău dacă l-aș chema.

BUCĂTĂREASA : Nu. N-am nevoie de nimic. N-are cu ce să mă ajute. Doctorii ăștia nu pot nimic. Ești tinăra și ești proaspătă. Dar ai să ajungi și matală ca mine. O babă grasă.

LELA : Te-ai schimbat la față. Arăți rău.

BUCĂTĂREASA : Nu e adevărat. N-am nimic. Am îmbătrânit. Asta e. Am îmbătrânit. Nu azi, miine, mă duc dracului. Am avut bărbați. Ei și ? Acum nu mai are importanță. Că am fost tinăra. Acum sint babă. Și asta e tot. Și azi, miine, mă curăț.

LELA : Nu-ți place cum ai trăit, nu-i așa ? Îți pare rău. Singură ți-ai făcut-o.

BUCĂTĂREASA : Prostii. Ce să-mi pară rău ? Că am fost tinăra ? Că am fost frumoasă ? Dar spune-mi, nu ți-e teamă să rămii singură ?

LELA : Nu. Nu m-am gândit niciodată la asta. Uneori chiar vreau să stau singură. Dar nu prea des. De ce să-mi fie teamă ?

BUCĂTĂREASA : De moarte. Să mori singură. Ca o cățea. Dacă mai e cineva în jur, nu crezi că mori și te păcălești.

LELA : Nu m-am gândit niciodată la moarte. Mă gândesc la dragoste. La dragoste mă gândesc des. Și la ce o să fac miine. Sau poimîine. Dar nu mă gândesc la moarte. Nu știu cum se face.

BUCĂTĂREASA : Pentru că ești tinăra și proastă. Scuză-mă că-ți spun asta, frumoaso. Și aștepti ceva. Dar eu sint bătrînă. Și știu că nu mai am ce aștepta.

LELA : Ai trăit prost. Și ce mai poți aștepta la bătrînețe ? Cînd nu mai poți schimba nimic.

BUCĂTĂREASA : Și matală ce mai aștepti ? Îl aștepti pe Cristache ? Cristache n-o să vină la matală, frumoaso. Nu dă doi bani. Și altceva ce ? Ce ? La mine se schimbau bărbații. Dar matală te-ai legat de unul. Și te-ai curățat. Te-au mîncat ciorile.

LELA : N-ai înțeles nimic. Ai trăit prost și n-ai înțeles nimic. Eu îl iubesc pe Cristache. Dar mai e și altceva.

BUCĂTĂREASA : Altceva ? Hahaha ! Altceva ! Noi, femeile, trăim din dragoste. Aleluia ! Asta e tot.

Între Cristache.

CRISTACHE : Bună seara.

BUCĂTĂREASA : Ți-a venit, frumoaso.

Vă las. Dacă mă culc, îmi revin. Să-mi spu miine ce mai aștepti. Hahaha !

Bucătăreasa pleacă.

19

Camera

Cei doi stau în tăcere. Tăcerea se prelungește. Devine insuportabilă.

LELA : Vrei să încep eu ?

CRISTACHE : N-avem ce începe. S-a pus punct.

LELA : Plec poimîine. Dacă vrei, mă întorc. Și mă angajez aici.

CRISTACHE : Nu te umili. Știi bine că nu vreau.

LELA : Îmi pare rău c-a fost așa.

CRISTACHE : N-a fost nimic. Ne-am cunoscut mai bine. Și nu ne-a plăcut.

LELA : Te-ai schimbat, Cristache.

CRISTACHE : Lela. Mi s-a întîmplat ceva. O chestie neplăcută. Și mi-ai întors spatele. De-acum încolo o să fie tot așa.

LELA : Nu te porți elegant.

CRISTACHE : E o poveste idioată. Mai bine nu veneai aici. Pe grind.

LELA : Îți pare rău că am venit ?

CRISTACHE : Da. Nu-mi plac amintirile. De nici un fel.

LELA : Te-am așteptat toată noaptea. Pe umă te-am căutat. Dar ai dispărut. Mi-a spus un ceferist. Că te-ai suit în tren.

CRISTACHE : M-ai vrut neprihănit.

LELA : Nu-ți bate joc.

CRISTACHE : Și-ai dat de un huligan. Și-ai spus cîh. Și ai votat.

LELA : Te-am vrut un om deosebit. F. rău ?

CRISTACHE : Mi-e scîrbă de deosebiții ăștia. Tu deosebită și eu deosebit. Mai rău nu se poate.

LELA : N-ai înțeles nimic.

CRISTACHE : Nu. Nici nu mă interesează. Te-ai întors la huligan ?

LELA : Te iubesc. Asta e tot. Nu e prea mult. Pentru tine.

Pe ultimele replici a intrat Sebastian.

SEBASTIAN : V-am deranjat ?

CRISTACHE : Toți sinteți subtili. Luav-ar dracu'.

SEBASTIAN : Prietene Cristache...

CRISTACHE: Lasă-mă-n pace. N-am chef de discuții.

Intră Griguță.

GRIGUȚĂ: Se transmite?

CRISTACHE: Omul-minune. Ai răbdare. mă. Mai sînt zece minute.

GRIGUȚĂ: Cristache! Am găsit soluția!

CRISTACHE: Ce soluție?

GRIGUȚĂ: Cum să-l păcălesc pe Teodoru. Să mă lase să secer noaptea.

CRISTACHE: S-o crezi tu că-l păcălești, mucosule.

GRIGUȚĂ: Știi ce am în cap?

CRISTACHE: Tu poți să ai un singur lucru în cap.

Intră Teodoru. După el vine Bucătăreasa

BUCĂTĂREASA: Și pentru seara ce să fac? Pîrjoale?

TEODORU: Te pricepi la pîrjoale? Nu prea-mi vine să cred.

GRIGUȚĂ: Tăceți!

SEBASTIAN: Ce e, prințule? Te-ai scrîntit?

BUCĂTĂREASA: Sînt grasă. Sînt prea grasă, Griguță. Nu ți-am spus asta.

GRIGUȚĂ: Să piei de-aici! Afară cu tine de pe grind! Afară cu vrăjitoarea!

LELA: Ce s-a întîmplat?

SEBASTIAN: Griguță e șeful cadrelor. Nu știi?

GRIGUȚĂ: A avut bordel! Căpcăuna asta! Bordel! Vindea femeii!

BUCĂTĂREASA: Nu ți-am spus asta, Griguță. Că sînt prea grasă. N-ai de unde să știi.

SEBASTIAN: Formidabil, Griguță. Mă gîndesc ce ne-am face fără tine.

TEODORU: Știm. Știm de cînd am angajat-o.

GRIGUȚĂ: Nu înțeleg. Să taci, Sebastian! Scuză-mă, șefule, dar nu înțeleg. Vorbeam și n-am fost atent. Mai spune o dată, te rog.

TEODORU: Am știut asta. Am știut de cînd am angajat-o.

GRIGUȚĂ: Ați știut? Și de ce nu mi-ați spus? Plecam de-aici. Mă duceam dracului. Îmi luam lumea-n cap! Să stau cu vrăjitoarea asta! Să-mi facă de mâncare! Clătitele!

BUCĂTĂREASA: Dar acum ți-am spus. Și ai aflat. Că sînt prea grasă. Și că ar trebui să țin regim.

TEODORU: Și ce vrei? S-o dăm afară? Ce ești tu, mă?



GRIGUȚĂ: Aici e aer! E aer curat! Nu e pentru toate otrepele.

BUCĂTĂREASA: Griguță!

GRIGUȚĂ: Să piei, auzi? Să piei!

LELA: Cum, adică?

SEBASTIAN: Trebuie să aibă el o metoadă.

GRIGUȚĂ: Vindea femeii! Trei poli una! Și eu trebuie să stau cu ea? Aici, în camera asta? Tăceți? Nu-mi spune nimeni nimic? Ce a fost s-a dus, și gata?

BUCĂTĂREASA: Sînt bătrînă. Și sînt grasă. Înțelegi? Sînt bătrînă și sînt prea grasă.

GRIGUȚĂ: Te strîng de gît! Vrăjitoarea dracului! Te omor!

LELA: Griguță!

GRIGUȚĂ: O aperi? Aperi o tîrfă bătrînă? Una care a avut bordel?

CRISTACHE: Vrea oameni puri. Și ăsta vrea oameni puri. Și să secer noaptea. De asta-și spune că și el e grozav. Prințul Griguță.

LELA : Mi s-a părut că sînteți prieteni.
Și acum spui că e vrăjitoare. Și vrei
s-o dai afară. Și s-o omori.

TEODORU : Lăsați-l. Mai taci din gură,
Griguță. Mă doare capul.

GRIGUȚĂ : Dormiți ! Dormiți cu toții !
Afară cu baba ! Afară cu vrăjitoarele !

BUCĂTĂREASA : Vrei să plec ? Vrei să
plec de-aici, Griguță ?

SEBASTIAN : Nu-ți ascuți șeful, prin-
tule. Chestia devine gravă.

GRIGUȚĂ : Să taci !

LELA : Tu vrei povești, Griguță. Povești
frumoase cu zîne și prinți. Și mie mi-au
plăcut poveștile. Dar poveștile astea
m-au păcălit.

GRIGUȚĂ : S-o dăm afară pe babă !
Afară ! M-ai auzit ? Afară !

CRISTACHE : Ce vrei cu Lina, mă ?
Unde s-o azvîrlim ? Ce tot dai din
gură ?

GRIGUȚĂ : Cristache !

CRISTACHE : Gura ! A venit ora pen-

tru semnal. Îmi trebuie liniște. Aici eu
sînt stăpîn. Dacă nu taci, te dau afară.
GRIGUȚĂ : Nu vă pasă ? Extraordinar !
Nu vă pasă !

Griguță fuge din cameră.

13

Arlechinul din stînga

Tînărul. Cîntă.

TÎNĂRUL :

Ei, lună, proastă lună,
Te-nalți și te cobori.

Ei, lună, proastă lună,
Ce cauți lingă nor ?

El, norul, o să plouă
Și nor nu va mai fi.
Și nu-i de tine roua
Pe iarbă-n zori de zi.

ACTUL AL TREILEA

Decorul primului act

*La rampă stă Griguță. La arlechinul
din stînga, Tînărul și Nițu.*

1

Rampa

GRIGUȚĂ : De cînd le-am spus că bate
vîntul. O să vină o furtună nemaipo-
menită. Sau poate mă înșel. Poate o
să ningă. Cu fulgi mari. Și o să mi se
agăte de nas. Cristache spune că m-am
făcut cioclu. Cristache ăsta nu pricepe
nimic. Iar s-a întetîț vîntul. Sau poate
că e numai în capul meu. Șuieră. Zău
că șuieră. Și Lela. Nici ea nu pricepe
nimic. Nimeni nu pricepe nimic. Și
dacă o să ningă ? Cu fulgi mari.

Arlechinul din stînga

TÎNĂRUL : Măi Nițule, optzeci și șapte ?
Chiar optzeci și șapte ?

NITU : Tu cite ai avut ?

TÎNĂRUL : Eu ? Nu știu. Nu le-am nu-
mărat.

NITU : Eu le-am numărat. Optzeci și
șapte-n cap. Dacă stai să faci din ele
plutoane, cite plutoane o să iasă ?

TÎNĂRUL : Moșu' te-a înjurat. Zice că
toate optzeci și șapte au fost moarte.
Că, altfel, cine dracu' să se uite la
tine ?

NITU : Moșu' nu mai pricepe nimic.
Gata. Să păzească și el magazinele astea
prăpădite.

Rampa

GRIGUȚĂ : O să mă înfund în stuf. O
să merg de-a lungul cîntecului. Și o
să dau de mijlocul stufului. Unde se
întîlnește raza lunii cu raza stelei. În
miez de noapte. *(De Griguță se apropie
Fata stufului.)* Am venit. Am venit să
te iau.

FATA : M-au ascuns oamenii răi. Pentru
că sînt minunat de frumoasă. Să nu se
bucure nimeni de mine.

GRIGUȚĂ : Am venit să te iau. O să
te scot pe mal. O să fie dimineață. O
să iasă soarele. Și o să te îmbrace-n
aur.

FATA : O să te iubesc cum n-a iubit
încă nimeni pe nimeni.

GRIGUȚĂ : Sînt puternic. O să omor
vrăjitoarele. O să te iau de-aici. O să
te arăt soarelui. Și o să te îmbrace-n
aur.

FATA: O să mergem de-a lungul cîntecului, în mijlocul grindului, îmbrăcați în aur. (*Fata stufului pleacă.*)

Arlechinul din stînga

TINĂRUL: Și de ce ai tu nevoie de optzeci și șapte de femei?

NIȚU: Ca să fac suta. Nu e formidabil?

TINĂRUL: Nu pricep. Ție de care-ți plac?

NIȚU: Tot aia e. Femeie să fie.

TINĂRUL: Cum dracu', mă, tot aia?

NIȚU: Femeie să fie. Să iasă la număr.

Restul nu contează. Vreau să fac suta. Nu e formidabil?

TINĂRUL: Nu pricep. Și pe urmă?

NIȚU: Pe urmă poate mă însor.

TINĂRUL: Și pe urmă?

NIȚU: Pe urmă ce? Pe urmă n-o să mai fie nimic. Gata. Altu' la rînd. Ce dracu' vrei să mai fie? Ce te uiți la mine ca la o dihanie?

TINĂRUL: Nu mă uit. Ce vrei să văd?

Credeam că ești dracu'. Așa i-am spus și moșului. E dat dracului Nițu ăsta.

NIȚU: Și nu sînt? Optzeci și șapte de femei. Și o să fac suta.

TINĂRUL: Bine, mă. Ești grozav. Altu' ca tine nu mai e.

Rampa

GRIGUȚĂ: Lina a avut bordel. Nu mai bate vîntul. Sau iar mi s-a părut? Cristache știa. Și Teodoru știa. Și Sebastian. Au vrut să mă păcălească. Dar nu le-a mers. Eu știu ce am de făcut. S-a făcut liniște. S-a făcut o liniște grozavă. A mai fost o dată liniște. Tot așa de liniște. Dar nu aici. Au vrut să mă păcălească. Le-a fost frică de mine. Dar nu le-a mers. Chiar dacă s-a făcut liniște.

Arlechinul din stînga

NIȚU: Auzi? Nu e o voce de femeie?

TINĂRUL: Este. Și?

NIȚU: Nu e a Bucătăresei? A dracului muiere. Cînd văd muierele astea bătrîne, mi se urcă singele la cap. Le-aș lua pe toate de păr și le-aș arunca dracului, în Dunăre. Stă prăpădita asta de Lina aici și ocupă locul degeaba.

TINĂRUL: Și ce te deranjează?

NIȚU: Sînt tinăr, bă. Și vreau să văd muieri tinere. Nu babe bătrîne și prăpădite.

TINĂRUL: O să ajungi și tu bătrîn și prăpădit. O să te arunci în Dunăre?

NIȚU: De ce să mă arunc? Mai bine să-i arunc pe ăia care o să fie tineri.

Să nu-mi facă sînge rău.

TINĂRUL: Așa?

NIȚU: Păi cum?

TINĂRUL: Tu de ce stai aici? Pe grind.

Iarna e frig. Poți să răcești.

NIȚU: Iarna e frig peste tot.

TINĂRUL: Eu zic s-o întinzi.

NIȚU: Eu zic altfel. Cine o să te învețe, mă prostule? Nu-ți cunoști interesul.

TINĂRUL: Eu ți-am spus. Zic c-ar fi bine s-o întinzi. Altfel, cine știe ce dracu' mai pățești pe-aici. Te mai împiedici de un bolovan, îți spargi scăfîrlia. Mă duc la moșu'. Tu bagă-ți la cap ce ți-am spus. (*Tinărul pleacă. Nițu mai stă o clipă și pleacă și el.*)

2

Rampa

De Griguță se apropie Sebastian.

SEBASTIAN: Îți plac pietrele, prințule?

GRIGUȚĂ: Auzi cum s-a întetit vîntul?

Acu a fost liniște. O liniște nemaipomenită. Și iar a început să bată. Vine o furtună. O furtună nemaipomenită. Sau poate mă înșel eu.

SEBASTIAN: Uite-te la ciori. Îți spun ele.

GRIGUȚĂ: Dă-le încolo. Nu-mi plac ciorile. Lelei îi plac.

SEBASTIAN: Ești aprig, prințule. Ce-ți mai face Fata stufului?

GRIGUȚĂ: De unde o ai?

SEBASTIAN: Ce?

GRIGUȚĂ: Statueta. Aia pe care am luat-o de pe raft.

SEBASTIAN: De nicăieri. Eu am făcut-o.

GRIGUȚĂ: Nu-ți bate joc. Te-ntreb serios. Nu-mi arde de glume.

SEBASTIAN: Serios, Griguță. Cît se poate de serios. Am fost sculptor. Ai dreptate. S-a întetit vîntul. S-ar putea să vină furtuna.

GRIGUȚĂ: Ai fost sculptor? Tu? Le făceai cu mina ta?

SEBASTIAN: Da. Am făcut-o cu mina mea. Sculptură în lemn. Sînt de la munte. E mult lemn pe acolo.

GRIGUȚĂ: Formidabil. Îmi faci și mie una? Fata asta. Dar întreagă. Nu numai capul.

SEBASTIAN: Nu știi unde e Cristache?

GRIGUȚĂ: Nu știu. O fi la el. Îmi faci?

SEBASTIAN: Nu mai fac. Mi-au ajuns cînspe ani duși pe copcă. Gata. Am pus punct.

GRIGUȚĂ : Una mică, Sebastian. Mică, dar întreagă.

SEBASTIAN : Mică, mare, tot aia e. Nu mai fac, prințule. N-am talent.

GRIGUȚĂ : Cum n-ai ? Pe asta cum ai făcut-o ?

SEBASTIAN : N-am. Țsta e adevărul. Mi-am dat seama după cînșpe ani. Tot e bine. Putea să fie și după treizeci. Mi-am pus toate sculpturile pe foc. Și am făcut scrum din cînșpe ani. A fost un spectacol interesant. Țău că nu glumesc.

GRIGUȚĂ : Ți-ai pus sculpturile pe foc ? Ești prost, Sebastian. Ascultă-mă. Ești un mare prost. Poate, chiar cel mai mare.

SEBASTIAN : Nu vorbi de chestii la care nu te pricepi. Vrei să-ți explic toate cum au fost ? Ai vrea, că ești palavragiu. Dar n-are nici un chichirez.

GRIGUȚĂ : Știi tu. Dar pe asta ? Pe asta n-ai ars-o.

SEBASTIAN : Zici că nu știi unde e Cristache ?

GRIGUȚĂ : Nu știu. O fi la el. Dar asta ? Ce-i cu asta ?

SEBASTIAN : Pe asta am făcut-o aici.

GRIGUȚĂ : Vezi ? Vezi, mă Sebastian ? Aiaia ! Ai ars o grămadă de statui. De ce, mă prostule ? Și acum le faci din nou ? Crezi că poți să mă păcălești ?

SEBASTIAN : Dracu' te poate păcăli pe tine ?

GRIGUȚĂ : Și altele ? Ai mai făcut aici și altele ? Alte statui, vreau să zic ?

SEBASTIAN : Am mai făcut. Dar le-am aruncat în Dunăre.

GRIGUȚĂ : În Dunăre ? Aiaia ! Mă Sebastian, mă ! Vai de capul meu ! Aiaia !

SEBASTIAN : Nu mai urla. Știi care sînt îndatoririle prinților ? Să fie eleganți și să-și țină gura. Zi, nu știi unde e Cristache ? M-am dus.

GRIGUȚĂ : O fi la el. Mă duc și eu. Mă Sebastian, mă ! Ba le pui pe foc, ba le arunci în Dunăre. Ia uite ce vînt e ! Ce zici, vine furtuna ? Ce poți să zici ? Nu poți să zici nimic. Mă Sebastian, mă !

Cei doi pleacă.

3

Camera

Cristache și Cristache 2. Cristache 2 stă cu spatele la public.

CRISTACHE 2 : Lela are un frate.

CRISTACHE : Nu vreau amintiri, Cristache.

CRISTACHE 2 : Le ai, băiete.

CRISTACHE : Lasă-le să zacă. Nu vreau să le mișc.

CRISTACHE 2 : Lela are un frate, Cristache.

CRISTACHE : Nu se poate fără amintiri ? Să le dau dracului, și gata ?

CRISTACHE 2 : Nu se poate. Din cînd în cînd le vine cheful de umblat. Și atunci dau buzna peste tine. Le-a adus Lela, băiete.

CRISTACHE : Dealul cu trei pomi. Ți-aduci aminte, Cristache ? Acolo mă întîlneam cu Lela.

CRISTACHE 2 : Lela are un frate.

CRISTACHE : Mircea. Pe unde o fi ?

CRISTACHE 2 : În închisoare nu e. Așa ar fi fost drept. Delapidarea e delapidare.

CRISTACHE : Lasă asta. Dă-l dracului.

CRISTACHE 2 : Cineva trebuia să plătească. Ai plătit tu. Și a furat el.

CRISTACHE : Lasă asta. Mi-ajunge și așa. Fără amintiri.

CRISTACHE 2 : Eh, Cristache. Mi-ai mîncat tîneretea. Ai pus-o pe foc.

CRISTACHE : A doua zi venea controlul. Ar fi fost judecat și condamnat.

CRISTACHE 2 : Ar fi fost drept. Așa ar fi fost drept. Și nu să-mi pui tîneretea pe foc.

CRISTACHE : Te vaiți ?

CRISTACHE 2 : Mă vait, Cristache. Tîneretea asta a fost a mea.

CRISTACHE : Mama ei n-ar fi rezistat. Și așa abia i se mai mișca inima. Cum îi spune la boala asta ? Am uitat. Pricepi, Cristache ? Mama Lelei. Și n-ai de ce să te vaiți.

CRISTACHE 2 : Și i-ai dat cotizațiile. Prăpăditului ăluia de frate. Și te-ai dus pe cîpcă.

CRISTACHE : De ce o fi întîrziat ? Să-mi dea banii. De ce, Cristache ? N-am înțeles niciodată.

CRISTACHE 2 : Și ai fost exclus. Pentru furt. Și a votat și Lela. Ți-a spus : „Ieși afară, spurcăciune ! Afară !”

CRISTACHE : N-a spus așa.

CRISTACHE 2 : Parcă are importanță cum a spus... Și tu nu i-ai răspuns nimic. Nu i-ai zis nimic de frate-su.

CRISTACHE : Cum era să-i spun ?

CRISTACHE 2 : Te-ai îmbătat. Cu o necunoscută. Te-ai îmbătat ca un porc. Cum o chema ?

CRISTACHE : Nu știu. N-am știut niciodată.

CRISTACHE 2 : Ai fost un erou. Un erou beat și necunoscut.

CRISTACHE: Și Lela m-a crezut hot.
 Și a spus cih.
 CRISTACHE 2: „Ieși afară, spurcăciune! Afară!” Mi-ai mâncat tinerețea.
 Cristache. Ai pus-o pe foc. De ce, Cristache, de ce?
 CRISTACHE: Bătrîne, tu ești tare în amintiri. Dar în preziceri? Cum stai cu prezicerile?
 CRISTACHE 2: Stau prost.
 CRISTACHE: Prost de tot?
 CRISTACHE 2: Prost de tot.
 CRISTACHE: Atunci lasă-mă. Pleacă. Mi-ajunge.

Cristache 2 pleacă. Cristache rămâne singur. Și îngândurat. De-afară se aude furtuna. Se deschide ușa și în cameră intră Sebastian. Lasă ușa deschisă. Zgomotul furtunii invadează scena.

4

Camera

SEBASTIAN: Nu ești cu Lela? Ești singur?
 CRISTACHE: Cine e?
 SEBASTIAN: Un prieten. Un prieten vechi.
 CRISTACHE: A, tu ești. Închide ușa. M-am săturat de vînt.
 SEBASTIAN: Nu ești cu Lela?
 CRISTACHE: Te-a căutat Teodoru. O chestie cu tractoarele.
 SEBASTIAN: Mă găsește el.
 CRISTACHE: Treaba ta. Mi-a spus să-ți transmit, ți-am transmis.
 SEBASTIAN: Există un drept moral, Cristache. Și cîndva trebuie să dai socoteală. Cred că acum e momentul.
 CRISTACHE: E o istorie lungă, Sebastian. Și e a mea. Istoria asta. Tu n-ai de ce să-ți bagi nasul.
 SEBASTIAN: Te-ai absolvit de păcat. Poți să-ți pui aripioare. E un post liber de îngeraș.
 CRISTACHE: Ți-am spus că nu-ți sînt bun de sfetnic.
 SEBASTIAN: Domnul fie cu tine. Cum spunea un preot trimițîndu-și credincioșii pe eșafod.
 CRISTACHE: N-ai zis că totul e să aștepti? Așteaptă.
 SEBASTIAN: Ești superb. Cum dracu' de nu te-am văzut pînă acum? Ei, salut. Bilanțul a fost încheiat.
 CRISTACHE: Stai o clipă. Ce vrei de la mine?
 SEBASTIAN: Să te cari de aici. De pe grind.
 CRISTACHE: Grindul nu-i al tău.
 SEBASTIAN: Nu e. Grindul ăsta 'e făcut pentru oameni. Pentru tine aerul e prea tare.

CRISTACHE: Pleacă.
 SEBASTIAN: Ai furat. Mi-ai golit buzunarele. Și le-ai umplut pe ale tale.
 CRISTACHE: Pleacă.
 SEBASTIAN: Ai mai furat. Și ai mai fost prins. Țasta e ghinionul tău. Ești prins cînd furi.
 CRISTACHE: Pleacă, Sebastian. Pleacă de aici.
 SEBASTIAN: Și pe urmă, inventezi poezii romantice. Cu femei iubite și mame bolnave de inimă.
 CRISTACHE: Pleacă odată! Te rog să pleci. Ieși afară!
 SEBASTIAN: Și tu ești martirul care le salvezi. Și le pui la picioare bani, carieră și un suflet superb.
 CRISTACHE: Nu vrei să pleci? Vrei să te arunc eu din cameră? Să-ți închid eu gura? Asta vrei?
 SEBASTIAN: Să te cari de pe grind. Asta vreau. Eu sînt de la munte și nu înghit ciupitul. Aici sînt prea mulți oameni cinstiți pentru tine. Țasta e bilanțul. Fă-ți bagajele!
 CRISTACHE: Pleacă, Sebastian. Pleacă dracului cu dreptul tău moral.
 SEBASTIAN: Cu Lela o să mai am un cuvînt de spus. Ține minte!

Intră Teodoru.

TEODORU (*lui Sebastian*): Aici erai? (*Lui Cristache.*) De ce nu i-ai spus că-l caut? Ți-am atras atenția.
 SEBASTIAN: Nu prea-și vede de obligații. Ar trebui să analizăm asta.
 TEODORU: S-ar putea să ai dreptate. I s-a cam urcat la cap. Ai ceva de făcut aici?
 SEBASTIAN: N-am.
 TEODORU: Mi se pare că vorbești de Lela. E momentul să punem lucrurile la punct. Bărbătește.
 CRISTACHE: N-am timp. Trebuie să umblu la aparat.
 SEBASTIAN: Nu e nimic de pus la punct, șefule. Chestia e lămurită.
 TEODORU: Nu înțeleg de ce nu vă convine. Nu-mi plac lucrurile neclare. Asta e tot. Vreau să le limpezim.
 CRISTACHE: Trebuie să umblu la aparat. N-am timp de vorbă.
 SEBASTIAN: Hai la tractoare. Poate vine furtuna. S-avem totul aranjat.
 TEODORU: Nu. Sîntem toți trei aici. Asta e bine. Să spunem lucrurilor pe nume. Cîstit și bărbătește.
 SEBASTIAN: Ții neapărat?
 TEODORU: Da. Vreau să limpezim lucrurile.
 CRISTACHE: Am treabă. Cu aparatul. Să umblu la el. Lăsați-mă acum.

TEODORU : Toți avem treburi. O să le amînăm cu cîteva minute. Asta e.

CRISTACHE : Nu vreau discuții. M-am săturat de discuții. Și bărbătești, și de care-o fi.

TEODORU : Să limpezim lucrurile. E necesar.

CRISTACHE : Bine, șefule. Limpezește-le.

TEODORU : Ne place tuturor Lela. La toți trei. E clar.

SEBASTIAN : Și dumitale ?

TEODORU : Și mie. E clar.

SEBASTIAN : Oho, îi putem cînta o serenadă pe trei voci. Chestia e a cui voce prinde.

TEODORU : Asta vreau să spun și eu. Lela știe de toți trei. E clar. Să aleagă singură. Fără să umble cineva cu farafasticuri. Cineva dintre noi. Așa e cîstit. Am terminat.

CRISTACHE : Vă rog să mă lăsați. Am de lucru. La aparat.

TEODORU : V-am atras atenția. Fără porcării. Să aleagă singură. Are cap, are ochi. Ne vede, ne știe — să aleagă.

SEBASTIAN : E clar, șefule.

TEODORU : V-am atras atenția. Fără porcării. Grindul ăsta e prea mic pentru porcării. Cui nu-i convine, să plece de-aici. Chiar mine.

SEBASTIAN : Cristache și-a exprimat dorința să plece.

TEODORU : E adevărat ?

CRISTACHE : Nu țin minte. A încurcat el ceva.

SEBASTIAN : Așa am înțeles. Că nu-i priește grindul.

TEODORU : N-aș vrea să pleci, Cristache. Ești un radiofonist bun.

SEBASTIAN : Nu e chestie de radiofonie. Nu-i mai priește grindul. Așa am înțeles.

CRISTACHE : M-ai înțeles prost. Grindul îmi priește. Îmi place totul aici. Chiar și furtuna care vine.

TEODORU : Amîndoi sînteți rafinați. Amîndoi mă considerați prost. Amîndoi nu știți ce vreți.

Întră Griguță. Odată cu el, și răbufnirea vîntului de-afară.

GRIGUȚĂ : Furtuna ! Vine furtuna ! E un vînt nemaipomenit.

TEODORU : Hai, locțiitorule. Avem de lucru.

CRISTACHE : Vino-ncoace, Griguță. Ajută-mă.

GRIGUȚĂ : Măi Cristache. E nemaipomenit. Suflă de-nnebunește.

Arlechinul din dreapta

Bucătăreasa. Stă culcată. Lîngă ea, în picioare, e un bărbat în negru.

BUCĂTĂREASA : Nu e nimeni aici. E sigur. Mi se pare că văd fel de fel de umbre. Dar nu e nimeni. Hei, cine e ? Cine e ? Hei ! Nu răspunde nimeni. Hei ! Nu e absolut nimeni. Hei ! Cine e ? Nimeni. Nu e nimeni. Pleacă ! Pleacă ! N-am voie să mă sperii ! Sînt bolnavă ! De inimă ! Pleacă ! Pleacă !

BĂRBATUL ÎN NEGRU : Sînt moartea. Ai murit, Lino. Am venit să te ridic. Moarta ești tu. Moartea sînt eu !

BUCĂTĂREASA : Ești moartea ? Nu ! Nu ești moartea ! Ești un pungaș ! Un ordinar ! Toți sînteți la fel. Vă culcați cu o femeie și-i dați cu piciorul. Dar tu nu te-ai culcat cu mine ! Ce vrei ? ! Pleacă ! Pleacă ! Să nu mai strig. N-am voie. Nu e nimeni cu mine. Hei ! Nu e nimeni ! Hei ! Hei ! Nu e nimeni. Pleacă ! Pleacă !

BĂRBATUL ÎN NEGRU : E vremea să plecăm. Să plecăm împreună. Împreună. Ai murit, Lino. Eu sînt moartea. Moartea ta. Nu poți scăpa de mine. Moarta ești tu, moartea sînt eu !

BUCĂTĂREASA : Hahaha ! Vrei să mă duci, bestie ? Nu se prinde. Sînt prea bătrînă, mă ! Pirlitule ! Hahaha ! Iar vorbesc singură. Nu e nimeni aici. Hei ! Nu e nimeni. Hei ! Hei ! Nu e nimeni ! Pleacă ! Pleacă ! N-am voie să mă sperii. Pleacă !

BĂRBATUL ÎN NEGRU : Morții nu se sperie. Ești moartă. Sînt moartea. Moarta ești tu. Moartea sînt eu !

BUCĂTĂREASA : Cristache ! Hei ! Cristache ! Hei ! Griguță ! Hei ! Griguță ! Moartea e o femeie. Cu coasă. Și tu ești bărbat. Nu ești moartea. Ești un bărbat ! Un ordinar. Vrei să te culci cu mine. Asta vrei. Să te culci cu mine. Dar eu sînt bătrînă, mă. Nu mai sînt bună de nimic. Sau să-ncercăm ? Ă ? Asta vrei ? Vrei să-ncercăm ? Să vii aici ?

BĂRBATUL ÎN NEGRU : Nu ți-ai ales mormîntul. Femeie proastă. Nu ți l-ai ales. Unde or să te îngroape ? Unde ? N-ai loc de mormînt.

BUCĂTĂREASA : Ce mormînt ? Nu vreau nici un mormînt. N-o să mor ! Nu !

BĂRBATUL ÎN NEGRU : Moarta ești tu. Moartea sînt eu !

BUCĂTĂREASA : Nu vreau !

BĂRBATUL ÎN NEGRU: Ceasul tău s-a oprit.
 BUCĂTĂREASA: Nu vreau!
 BĂRBATUL ÎN NEGRU: Ai murit!
 BUCĂTĂREASA: Nu vreau!
 BĂRBATUL ÎN NEGRU: Ar fi trebuit să te gîndești la mormînt. Să-ți alegi locul și forma.
 BUCĂTĂREASA: Drăguțule! Ascultă-mă, drăguțule! Ce cauți la mine? La o babă?
 BĂRBATUL ÎN NEGRU: Moarta ești tu. Moartea sînt eu!
 BUCĂTĂREASA: Du-te la alta! Du-te la alta! Du-te la o tinăra!
 BĂRBATUL ÎN NEGRU: Moarta ești tu. Moartea sînt eu!
 BUCĂTĂREASA: Cristache!

6

Camera

Intoneric. Cristache stă lângă aparatul său. Se deschide ușa și de-afară răbufnesc o mulțime de zgomote — zgomotul furtunii, al vocilor.

O VOCE: Hei! Vasile! Hei!
 CRISTACHE: Cine e acolo?
 O VOCE: Vasile! Mă Vasile! Hei!
 CRISTACHE: Cine e?
 LELA: Lela.
 O VOCE: Oprește-i pe ăia, n-auzi? Hei! Vasile!
 CRISTACHE: Lela? Intră.

Lela închide ușa. Zgomotul furtunii și al vocilor încetează brusc.

LELA: Ești singur aici? Nu deslușesc nimic.
 CRISTACHE: Sînt singur.
 LELA: Nu văd decît niște umbre.
 CRISTACHE: Aprinde lumina. E-n stînga ușii.
 LELA: În stînga ușii? Ah! M-a curentat. Cred că asta e.

Lumină

CRISTACHE: Ai venit pentru semnal? Ai venit prea devreme. Mai e o oră și ceva.
 LELA: Plec mîine.
 CRISTACHE: Ceilalți vin mai tîrziu.
 Cînd mai rămîn zece, cîșpe minute.
 LELA: Plec mîine, Cristache.
 CRISTACHE: Mîine?
 LELA: Mîine.
 CRISTACHE: Pleacă. E mai bine așa.
 Dacă pleci mai repede.
 LELA: Îți pare rău că am venit. Nu-i așa?
 CRISTACHE: Nu-mi plac amintirile. Și tu ești o amintire. Vii din trecut. Și nu-mi place trecutul meu.

LELA: Nici tu nu-ți plăci? Tu, cel de dinainte.
 CRISTACHE: Ce mai face fratele tău?
 LELA: Nu știu. A plecat și el la cîteva zile. După asta am plecat eu. L-am întîlnit într-o gară. La Urziceni. Ploua. Era tare schimbat. Aproape să nu-l recunosc. A întrebat de tine.
 CRISTACHE: A spus ceva?
 LELA: Ce să spună?
 CRISTACHE: De mine
 LELA: Nu. N-a spus nimic. Ce poate să spună?
 CRISTACHE: Nimic.

Își aprinde o țigară.

LELA: Fumezi? Înainte nu fumai.
 CRISTACHE: Evoluăm. În salturi mai mici sau mai mari.
 LELA: Cristache.
 CRISTACHE: Da.
 LELA: N-am venit să vorbesc despre fratele meu.
 CRISTACHE: Nu e cu putință.
 LELA: Cum nu e cu putință? Ce are fratele meu?
 CRISTACHE: Nimic. Spun prostii.
 LELA: Te-am căutat. După asta.
 CRISTACHE: După ce m-ai exclus?
 LELA: Te-am căutat peste tot. La tine, la club, în parc. Apoi te-am așteptat la mine.
 CRISTACHE: Și n-am venit. Am continuat să mă rătăcesc de la calea cea dreaptă a credinței. M-am îmbătat.
 LELA: Știu totul. Ai fost cu o femeie la „Perla”. Ai făcut și scandal.
 CRISTACHE: Furt, beție și destrăbălare. Decădere sută la sută. Poți să fii liniștită. Ai exclus o otreapă. Drojdia societății.
 LELA: Nu ești sincer. Acum știu ce s-a schimbat. Nu ești sincer cu mine.
 CRISTACHE: Nu pentru asta ai votat excluderea mea? Pentru că am furat?
 Ai avut revelația hoțului. Patru ani de zile n-ai avut timp să mă cunoști. M-ai cunoscut într-o singură ședință. Ascultînd un singur referat. Nu te-a lăudat nimeni a doua zi? Pentru principalitate.
 LELA: Ai furat?
 CRISTACHE: Am furat. Cotizațiile.
 LELA: De ce, Cristache? N-ai vrut să spui nimic.
 CRISTACHE: Ca să mă pot îmbăta la „Perla”. Cu femei agățate pe stradă. Totul a devenit clar. Misiunea ta s-a terminat.
 LELA: Nu s-a terminat. N-am știut că ești aici.
 CRISTACHE: În cameră?
 LELA: Pe grind. Nu mi-a trecut prin

cap că poți fi aici. Și te-am căutat prin multe locuri.

CRISTACHE: Pentru ce?

LELA: Pentru că te iubesc.

CRISTACHE: Ajunge.

LELA: Nu mai fuma atita. Țigară de la țigară.

CRISTACHE: Lasă-mă, Lela, acum. Vreau să stau singur.

LELA: Cristache, de ce fugi de mine?

CRISTACHE: Nu fug. Pur și simplu, nu te caut.

LELA: Nu-i adevărat. Mă cauți și de asta fugi. Ți-e frică de mine, pentru că vrei să mă cauți.

CRISTACHE: Nu mai avem ce vorbi. Bilanțul a fost încheiat, cum a spus un înțelept.

LELA: De ce?

Intră Sebastian.

SEBASTIAN: A murit Lina.

CRISTACHE: Ce vînt e afară! Nemai-pomenit.

SEBASTIAN: A avut o criză de inimă. A fost prea grasă pentru inima ei.

CRISTACHE: A murit. Lina. O babă grasă și bolnavă de inimă.

LELA: Are rude?

CRISTACHE: N-are. În familia ei n-au fost decît mame. Și mamele n-au avut decît fiice.

LELA: Mi-e milă de ea. Mi-a fost întotdeauna milă de ea. N-a înțeles nimic din viață. Și nu voia să priceapă asta.

CRISTACHE: Se păcălea.

SEBASTIAN: A fost vicleană. Și rea. Ca un drum răsucit.

CRISTACHE: Acum e moartă. Gata. Nu mai e nici vicleană, nici rea. Nu mai e nimic. Cînd a murit?

SEBASTIAN: Acum o oră.

CRISTACHE: Acum o oră? Ce făceam eu atunci?

LELA: De ce a scris acest Nițu scrisoarea? Ce-l deranja?

CRISTACHE: Nu e nimic adevărat. E o calomnie.

LELA: Știu. De ce mă ura?

SEBASTIAN: Lina?

LELA: Da.

SEBASTIAN: O babă vicleană și rea. Nu-i plăceau femeile. Le dușmănea pe toate.

CRISTACHE: O fi știut că moare?

LELA: Se simțea rău. Îi era frică să rămînă singură în cameră.

CRISTACHE: Toată viața a încercat să se păcălească. Acum la urmă n-a mai putut. Și s-a terminat.

LELA: Îmi pare rău de scrisoarea lui Nițu. Și de anchetă. Au fost în plus.

Intră Teodoru. O nouă răbufnire a furtunii de-afară.

TEODORU: A murit Lina.

SEBASTIAN: Le-am spus.

TEODORU: Bună seara.

LELA: Bună seara.

TEODORU: Cît mai avem pînă la semnal?

CRISTACHE: O oră.

TEODORU: Nu m-a ascultat. N-a vrut să-și facă operația.

CRISTACHE: Acum și-a făcut autocritica. Greșeala e îndreptată.

TEODORU: Tu nu ești bun decît de radiofonist. Să stai, să ascuți și să taci.

CRISTACHE: Nu-mi cunoști meseria, șefule. Trebuie să și transmit.

TEODORU: Atunci nu ești bun nici de radiofonist. (Lelei.) Vine șalupa să te ia mîine dimineață, tovarășă Ciriu.

LELA: Mulțumesc.

TEODORU: Poate e nevoie să dăm declarații pentru ancheta dumatilă?

LELA: Nu e nevoie. N-ar fi fost nevoie oricum.

TEODORU: Bine. Să te ocupi de o altă bucătăreasă, Sebastian. Și cît mai repede.

SEBASTIAN: E-n regulă, șefule. Mîine dimineață o ai.

TEODORU: N-a vrut să-și facă operația. Îi era frică.

CRISTACHE: Chiar n-o fi nici o la-crimă pentru Lina?

Intră Griguță. O nouă răbufnire a furtunii de-afară.

SEBASTIAN: A murit Lina, prințule.

GRIGUȚĂ: Ce? Ce spui?

SEBASTIAN: A murit Lina.

GRIGUȚĂ: Nu mai spune prostii. În ultima vreme te agăți mereu de mine.

SEBASTIAN: A murit Lina, prințule. Asta e. A murit.

GRIGUȚĂ: Lasă-mă în pace.

TEODORU: Cît mai e pînă la semnal?

GRIGUȚĂ (lui Sebastian): Ce ai cu mine? Cristache, spune-i ceva.

CRISTACHE: Vino-ncoa, Griguță.

GRIGUȚĂ: De ce să vin? Unde e tușa Lina?

CRISTACHE: Lina a murit. Sebastian are dreptate. Să-ți arăt o chestie la aparat.

GRIGUȚĂ: Ce chestie? Unde e tușa Lina?

CRISTACHE: A murit. Vino-ncoa, Griguță.

SEBASTIAN: A pierit vrăjitoarea.

GRIGUȚĂ: Să taci! Unde e? Cristache, unde e? Să taci!

CRISTACHE: Vino-ncoa, Griguță. Să-ți arăt o chestie la aparat.
 GRIGUȚĂ: Afară e furtună. Și pe cer se văd câteva stele.
 LELA: Nu te dezbrați, Griguță?
 GRIGUȚĂ: Stele și furtună. Și e un vînt grozav. Un vînt nemaipomenit.
 LELA: Scoate-ți haina.
 GRIGUȚĂ: Știi că-mi aducea compot în fiecare dimineață?
 TEODORU: Nu ți-ai șters picioarele. Uite ce-ai făcut pe jos.
 GRIGUȚĂ: Chiar și după ce am demascat-o.
 CRISTACHE: Vino-ncoa, Griguță.
 GRIGUȚĂ: Cristache, ați făcut un banc?
 CRISTACHE: Vino-ncoa. Să-ți spun o chestie.
 GRIGUȚĂ: Ați făcut un banc?
 SEBASTIAN: Nici un banc. A murit Lina. Asta e. Ce banc mai vrei?
 GRIGUȚĂ: Să te ia dracu', Sebastian! N-a murit nimeni! Nu moare nimeni! Pe grind nu moare nimeni! Să taci!
 TEODORU: Nu zbiera. Te auzim oricum. Ți s-a urcat la cap.
 GRIGUȚĂ: Cristache! Tu nu spui nimic? Taci? Te-ai dat cu Sebastian? Taci? Lela! Lăsați-mă-n pace! Lăsați-mă-n pace!

Iese fuga din cameră. Ușa rămîne trîntită de perete. Zgomotul furtunii invadează scena. Prin el se aud fragmente din discuția celor patru.

LELA: ... vîntul.
 TEODORU: ... semnalul.
 CRISTACHE: ... la trei pietre.
 SEBASTIAN: ... n-ai ce-i face.
 CRISTACHE: ... e curent. La trei pietre.
 TEODORU: ... semnalul... minute.
 CRISTACHE: ... Griguță... singur.
 LELA: ... nu se poate.
 TEODORU: ... așteptăm.
 SEBASTIAN: ... așteptăm.
 CRISTACHE: ... Griguță.
 TEODORU: ... secerat... noaptea... stele.

7

Arlechinul din stînga

Bătrînul. De el se apropie Tînărul.

TÎNĂRUL: Am venit, moșule.
 BĂTRÎNUL: Ai un chibrit?
 TÎNĂRUL: Am.
 BĂTRÎNUL: Dă-l încoa.
 TÎNĂRUL: Ia-l. Îți place? Îți place furtuna?
 BĂTRÎNUL: Mă, eu am văzut multe. Dar asta e grozavă.
 TÎNĂRUL: Este? Așa am zis și eu.
 BĂTRÎNUL: Tu? Nu Nițu?

TÎNĂRUL: Dă-l dracu' pe Nițu. Să n-aud de Nițu.
 BĂTRÎNUL: Gata? L-ai terminat?
 TÎNĂRUL: Dă-l dracu' pe Nițu. Ce să mai vorbim...
 BĂTRÎNUL: Uite-o cum urlă. Aiaia!
 A-nnebunit furtuna asta.
 TÎNĂRUL: Moșule!
 BĂTRÎNUL: Ce e?
 TÎNĂRUL: Bem o țiucă?
 BĂTRÎNUL: O țiucă?
 TÎNĂRUL: Una mică. Să ciocnim și să ascultăm furtuna cum urlă. Ce zici?
 BĂTRÎNUL: O țiucă?
 TÎNĂRUL: O țiucă. Una mică. Ce zici?
 BĂTRÎNUL: Și să ascultăm furtuna?
 TÎNĂRUL: Să ciocnim și să ascultăm cum urlă. Ce zici?
 BĂTRÎNUL: Da' urlă, mă! Auzi ce urlă?

8

Camera

În cameră se găsesc tot cei patru: Cristache, Teodoru, Sebastian și Lela. Cristache și Teodoru stau lângă aparat, formînd planul 1, iar Sebastian și Lela stau lângă ușă, formînd planul 2.

Planul 1

CRISTACHE: Șefule!
 TEODORU: Ce?
 CRISTACHE: Ce facem cu Griguță?
 TEODORU: Nu facem nimic.
 CRISTACHE: Trebuia să se întoarcă.
 TEODORU: Îi place furtuna. De asta întîrzie.
 CRISTACHE: A fost prieten cu Lina. Cîndva a fost prieten.
 TEODORU: Poate n-are chef astăzi să stea lângă aparat.
 CRISTACHE: N-a lipsit niciodată.
 TEODORU: N-a mai fost furtună pînă acum.
 CRISTACHE: Dacă s-a dus la pietre, e rău. E curent acolo.
 TEODORU: Cunoaște Griguță grindul. Toată ziua umblă de colo, colo.
 CRISTACHE: Șefule.
 TEODORU: Ce e?
 CRISTACHE: Ce facem cu Griguță?

Planul 2

LELA: Ce-i cu Griguță?
 SEBASTIAN: Vreau să fiu sincer cu dumneata.
 LELA: Unde o fi?
 SEBASTIAN: Griguță? Se răcorește. Vreau să fiu sincer cu dumneata.
 LELA: Nu înțeleg.
 SEBASTIAN: Îți place Cristache? Poate că-l iubești. Se poate și asta.
 LELA: Și ce importanță are?

SEBASTIAN: Are. Pentru mine are.
LELA: Pentru dumneata?
SEBASTIAN: Da. Te iubesc.
LELA: Dumneata?
SEBASTIAN: Da. Dar nu contează. Nu despre asta e vorba.
LELA: Dar despre ce?
SEBASTIAN: Despre Cristache. Despre el e vorba.
LELA: Nu înțeleg nimic.
SEBASTIAN: A fost hoț. Cristache a fost hoț. A furat.
LELA: Nu trebuie.
SEBASTIAN: A fost hoț. A furat niște cotizații.
LELA: Nu trebuie.
SEBASTIAN: A fost ziarist și a furat niște cotizații. O sumă mare.

Planul 1

CRISTACHE: S-a întetit vîntul. Așa cred.
TEODORU: Se mai plimbă. Îi place.
Se mai plimbă și se întoarce.
CRISTACHE: Nu s-a dus pentru asta, pentru plimbare.
TEODORU: Dar pentru ce?
CRISTACHE: Nu știu. Asta e rău. Nu știe nimeni.
TEODORU: Cît e ceasul?
CRISTACHE: Patru dimineța. Poate întreprindem ceva?
TEODORU: Dispozițiile sînt clare. Să stăm lîngă aparat. Cît ține furtuna, să stăm lîngă aparat. Toți trei.
CRISTACHE: Îl așteptăm?
TEODORU: Altceva ce?
CRISTACHE: Cît îl mai așteptăm?
TEODORU: Vrei să faci pe croul? Față de Lela? Și să neglijezi serviciul?
CRISTACHE: Nu e vorba de asta. E vorba de Griguță.
TEODORU: Fără porcării. Așa ne-am înțeles. Stai aici. Lipit de aparat.

Planul 2

SEBASTIAN: A furat pentru o femeie. Cotizațiile.
LELA: Pentru o femeie? A furat pentru o femeie...
SEBASTIAN: O femeie frumoasă. Așa mi-a spus. Că e uimitor de frumoasă.
LELA: E vorba de o femeie...
SEBASTIAN: O iubea. O iubește și acum.
LELA: Asta a fost.
SEBASTIAN: După asta a fost exclus. Dar n-a spus nimic. N-a vrut să spună.
LELA: Miine vine șalupa. Așa a spus Teodoru.
SEBASTIAN: Îți place degeaba Cristache. O iubește pe aceea. Pentru care a furat.

LELA: Nu ți se pare că se potolește?
SEBASTIAN: Cine?
LELA: Furtuna.
SEBASTIAN: Parcă.
LELA: Se potolește.
SEBASTIAN: Dar n-a furat nici pentru ea. Direct.
LELA: Nu înțeleg.
SEBASTIAN: Avea un frate.
LELA: Cristache?
SEBASTIAN: Femeia. Avea un frate și o mamă.
LELA: Nu mai trebuie. E prea mult.

Planul 1

TEODORU: Fără porcării. Așa ne-am înțeles. E clar.
CRISTACHE: E vorba de Griguță.
TEODORU: Știu eu despre ce e vorba.
CRISTACHE: N-ai dreptate, șefule.
TEODORU: Dispozițiile sînt clare. Să stăm lîngă aparat. Toți trei.
CRISTACHE: Dumneata ești șef. Dacă nu vrei, nu se duce nimeni.
TEODORU: Am primit și eu dispoziții. Au fost pentru toți.
CRISTACHE: E aproape cinci. Fără cîteva minute.
TEODORU: Taci o clipă.
CRISTACHE: Ai auzit ceva?
TEODORU: Taci puțin.
CRISTACHE: Ce este?
TEODORU: Furtuna. S-a potolit.
CRISTACHE: Crezi, șefule?
TEODORU: E sigur. S-a potolit. Am ureche bună.

Planul 2

SEBASTIAN: Fratele a delapidat. O mulțime de bani. Nu știu pentru ce.
LELA: Fratele ei?
SEBASTIAN: Amîndoi erau ziariști.
LELA: El și fratele femeii?
SEBASTIAN: Nu. Cristache și femeia. Frau și colegi. Se întîlneau pe un deal. Acolo era locul lor de întîlnire. Lîngă trei pomi.
LELA: Vreau să ies la aer.
SEBASTIAN: Mama lor era bolnavă de inimă. Mama femeii și a fratelui ei.
LELA: Vreau să ies afară. Nu mai e furtună.
SEBASTIAN: S-ar fi putut să nu reziste șocului. Și Cristache a dat banii de cotizații fratelui. Fratelui femeii.
LELA: Vreau la aer. Nu mai e furtună.
SEBASTIAN: Fratele a întîrziat cu banii. Și Cristache a fost exclus.
LELA: Lasă-mă. Lasă-mă să ies din cameră.
SEBASTIAN: N-a vrut să spună nimic. Femeia a votat și ea pentru excludere.

LELA: Lasă-mă. Vreau să ies. Vreau la aer.

Lela smucește ușa. În pragul ușii se află Griguță. Afară a început să se lumineze. Nu se mai aude furtuna.

GRIGUȚĂ: Lela e aici?

CRISTACHE: Mă Griguță, mă...

TEODORU: Pe unde ai umblat toată noaptea? Stăm noi de vorbă.

GRIGUȚĂ: Lela e aici?

LELA: Sint aici.

CRISTACHE: Ești ud ca toți dracii.

GRIGUȚĂ: Ești aici, da?

LELA: Sint aici.

CRISTACHE: Schimbă-te, n-auzi? Parcă ești o sirenă.

SEBASTIAN: Rusalca. Rusalca Griguță.

TEODORU: Îi dau eu rusalcă.

GRIGUȚĂ: A venit șalupa pentru dumneata.

LELA: A venit?

GRIGUȚĂ: Te așteaptă. Trebuie să pleci. Băieții se grăbesc. Măi Cristache, a murit Lina.

CRISTACHE: Trebuia să moară. Ce mai putea face?

GRIGUȚĂ: Hai, Lela. Să te conduc.

9

Arlechinul din stînga

TÎNĂRUL: Să-i scriu?

BĂTRINUL: Scric-i.

TÎNĂRUL: Așa spui? Să-i scriu?

BĂTRINUL: Scric-i. Tu te perpelești, ea se perpelește. Nana.

TÎNĂRUL: Dar acum vine secerișul.

BĂTRINUL: O să te aștepte.

TÎNĂRUL: O să mă aștepte?

BĂTRINUL: Sau o să vină aici. Și o să asculte și ea vîntul.

TÎNĂRUL: Și cum să-i scriu?

BĂTRINUL: Cum știi. Eu zic să-ncepi așa: Nana.

TÎNĂRUL: Nana. Ce vînt a fost... La pietre, că e curent acolo.

BĂTRINUL: A vîjiit. Acolo e și așa cu fluier. Dar azi noapte a vîjiit.

TÎNĂRUL: Nana.

BĂTRINUL: Chiar așa o cheamă? Nana?

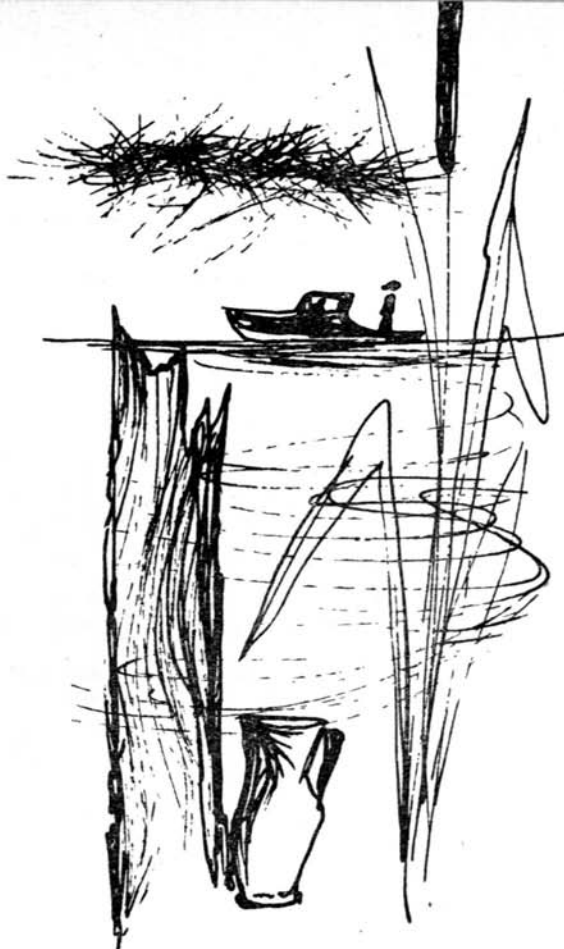
TÎNĂRUL: Da. Nana.

10

Arlechinul din dreapta

Lela și Griguță.

GRIGUȚĂ: Tac, pac, și gata. S-a dus furtuna. Nu mai e nimic. Nici nori, nici vînt. Auzi? Te cheamă șalupa.



LELA: Trebuie să plec. Îți pare rău că plec?

GRIGUȚĂ: Mie? Du-te. Lui Cristache să-i pară rău. Crezi că-s chior? Nu văd? Al dracu' Cristache ăsta...

LELA: Griguță, acum sint o femeie proastă. Cristache a avut multe prietene?

GRIGUȚĂ: Sint bărbat. Și bărbatii tac. N-a prea avut.

LELA: Îți place Cristache?

GRIGUȚĂ: Să-l ia dracu'. Mi-e frică de el. Nu știu ce-i în capul lui.

LELA: Iar mă cheamă șalupa. N-am chef de ea.

GRIGUȚĂ: Du-te. Băieții au treabă. Se grăbesc.

LELA: Să-mi scrii. Ce mai e pe aici.

GRIGUȚĂ: N-o să-ți scriu. Îl pun pe Cristache. O să-l bizii toată ziua la cap.

LELA: Cum a trecut furtuna asta... N-a rămas nimic din ea.

GRIGUȚĂ: Ei, nu. Uite-te la apă. Vezi?

LELA: Văd. Iar mă cheamă. Plec. Rămii cu bine, Griguță.

GRIGUȚĂ : Te mai întorci ? La Cristache. Să te întorci, auzi ? Dă-i dracu' pe ceilalți. Auzi, Lela ? Știi cu cine semeni ? Cu Fata stufului. Nu mint. Pe onoarea mea.

Lela pleacă. Griguță rămâne singur.

11

Camera

Cristache, Sebastian, Teodoru.

SEBASTIAN : S-a dus Lela !

CRISTACHE : Sst !

TEODORU : Semnalul ?

CRISTACHE : Mi s-a părut. S-a intercalat ceva.

SEBASTIAN : S-a dus Lela. Să fim cinstiți. Am pierdut-o. Toți trei.

CRISTACHE : Ai un foc, șefule ?

TEODORU : Am. Poftim.

CRISTACHE : Bună e țigara asta.

SEBASTIAN : Să fim cinstiți. Altceva nu ne mai rămâne. S-a dus. Ca fumul.

CRISTACHE : Sst !

TEODORU : Se transmite ?

CRISTACHE : Mi s-a părut. Iar s-a intercalat ceva.

TEODORU : Lela nu se poate pierde. Trebuie s-o găsești. Să ai drept la ea.

CRISTACHE : Mi s-a stins țigara. Mai dă-mi, te rog, bricheta.

TEODORU : Poftim.

SEBASTIAN : Fata stufului ?

TEODORU : Fata stufului.

SEBASTIAN : Și cine e prințul, șefule ?
Hai, că ești înțelept astă-seară.

12

Camera

Întuneric. O fișie de lumină pînă la Cristache. De Cristache se apropie Lela

LELA : Vezi dealul ? Dealul cu trei pomi.

CRISTACHE : Cu trei pomi apropiați. Apropiați și-nmugurați.

LELA : Unu-i al tău, unu-i al meu, unu-i al nostru.

CRISTACHE : Unu-i salcîm, unu-i un pin, unu-i stejar.

LELA : Acolo se-ncrucisează raza lunii cu raza stelei.

CRISTACHE : În miez de noapte.

LELA : Și raza soarelui cu umbra soarelui.

CRISTACHE : În zori de zi.

LELA : Acolo cîntă vîntul, acolo plînge norul, acolo rîde fulgerul.

CRISTACHE : La trei pomi apropiați. Apropiați și-nmugurați.

LELA : Unu-i al tău, unu-i al meu, unu-i al nostru.

CRISTACHE : Unu-i salcîm, unu-i un pin, unu-i stejar.

LELA : Vezi dealul ?

CRISTACHE : Dealul cu trei pomi.

LELA : Să vii. De-a lungul cîntecului, în virful dealului. Să vii ! Auzi ? Cristache !

13

Întuneric. Din întunericul care începe să se prelungească, izbucnește O voce de bărbat :

Lume, lume,
Soră lume,
Lume, lume,
Soră lume,

Se aude un murmur nedeslușit de voci. Vocile devin puternice și clare.

BĂTRINUL : Tu ce zici ? Hai, că cică ești deștept.

TÎNĂRUL : Eu nu zic nimic, moșule. Eu te întreb.

BĂTRINUL : Mă întreb... De ce să mă întreb ? Tu n-ai cap ? Ce vînt a fost !

TÎNĂRUL : A fost. Grozav ce a fost. Grozav vînt.

Vocile se sting. Tăcerea se prelungește. Din nou izbucnește O voce de bărbat :

Lume, lume,
Soră lume,
Lume, lume,
Soră lume,

TÎNĂRUL : Acum o să aud stuful ziua. Cum îl tai. Și o să-l aud seara. Și n-o să mă mai culc ca-ntr-un pustiu.

BĂTRINUL : Îți place ?

TÎNĂRUL : Îmi place. Cum se-ndoiaie și cîntă. Nana.

BĂTRINUL : Ai chef de Nana. Auzi ? Fiș-fiș, fiș-fiș.

O VOCE DE BĂRBAT :

Lume, lume,
Soră lume,
Lume, lume,
Soră lume,

S F Î R Ș I T

DUPĂ DESCHIDEREA STAGIUNII

Ni s-a părut firesc să cunoaștem la început de stagiune startul: piesele de deschidere, condițiile de realizare, pregătirea generală a repertoriului. La București, stagiunea s-a inaugurat sub semnul turneelor internaționale și al marilor montări. Moartea lui Danton (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), Richard II (Teatrul Mic), Henric al IV-lea (Teatrul „C. I. Nottara”) reprezintă etape importante în viața teatrelor respective, rezultatul unor îndelungate luni de concepție și efort. Teatrul de Comedie, în turneu în Cehoslovacia, în Republica Democrată Germană și în Republica Federală Germană, Teatrul Național, în schimb de vizite cu Teatrul „Jozsef Attila” din Budapesta și, mai departe, în turneu la Viena, continuă un tradițional proces de cunoașteri reciproce, marcînd totodată noi momente de afirmare a culturii noastre teatrale peste hotare.

Se observă, așadar, dintru început, preocupări majore în cadrul principalelor teatre din Capitală. Din păcate, piesa românească ocupă în această configurație o tratare mai puțin spectaculoasă. Fidelă propriei sale tradiții, prima scenă a țării a prezentat prelucrarea romanului „Ciocoi vechi și noi”, de Nicolae Filimon, sub semnătura lui Adrian Maniu și Ion Pillat. Pe afișe mai întîlnim anunțate două debuturi, ine-

gale ca valoare: Neîncredere în foișor de Nelu Ionescu, la Teatrul Muncitoresc C.F.R., și Inelul lui Jupiter de Adrian George Grecu, la Teatrul „Barbu Delavrancea”. La data scrierii acestor rânduri (14 octombrie), porți închise găsim la Teatrul pentru copii „Ion Creangă” și vechi reluări la Teatrul „Tândărică”. După cum se vede, gongul nu bate în același timp pentru toată lumea.

În teatrele din țară, cortinele s-au ridicat de asemenea într-o aproximativă simultaneitate. La aceeași dată, în numeroase orașe: Galați, Ploiești, Bacău, Pitești, Sibiu, Craiova, Botoșani, publicul n-a avut încă prilejul să se întâlnească cu teatrul său. Inegalitatea în încheierea vacanței s-a continuat cu o inegalitate de eforturi și de exigențe.

În majoritatea teatrelor, deschiderea stagiunii a fost marcată de dramaturgia românească: drame istorice clasice (Răzvan și Vidra — Tg. Mureș; Viforul — Turda), recenta piesă Io, Mircea Voievod (pe mai multe scene), evocarea Căruța cu paiațe de Mircea Ștefănescu (Teatrul Național „Ușile Alecsandri” din Iași). Mai firavă la aceeași oră, deși s-a arătat mult promisiță, se înfățișează prezența lui Alecsandri și Caragiale. Doar Naționalul din Cluj a pregătit O noapte furtunoasă, iar pe autorul Chiriței îl întâlnim cu o singură și aceeași operă, Sînziana și Pepelea la două teatre: Brașov și Brăila. Un loc precumpănitor îl ocupă lucrările din literatura anilor interbelici și dramatizări pe texte epice clasice: Cocoșul negru de Victor Eftimiu (Craiova), Omul cu mîrtoaga de G. Ciprian (Baia Mare), Mitică Popescu de Camil Petrescu (Tg. Mureș), Visul unei nopți de iarnă de T. Mușatescu (Petroșani și Pitești), apoi Harap Alb, după Creangă (Birlad), Stana, după Agîrbiceanu (Sibiu).

Dramaturgia românească de actualitate este reprezentată prin piesele Moartea unui artist la Arad și Simple coincidențe la Tg. Mureș (maghiar), ca și printr-un mănunchi de lucrări inedite: Vara imposibilei iubiri de D. R. Popescu (Cluj), Neîncredere în foișor de Nelu Ionescu (Iași), Anonime de Al. Voitin (Botoșani), Țepeș Vodă de M. Lerian (Galați), Burlacii de G. Carabin (Petroșani), Jocul adevărului de Sidonia Drăgușanu (Reșița), Afară-i vopsit gardu', înăuntru-i leopardu' de Alecu Popovici (Piatra Neamț). Vom analiza în numerele viitoare calitatea lor. Titlurile pomenite mai sus vorbesc despre o prezență modestă a lucrărilor de vîrf ale scrisului nostru dramatic, manifestînd o vădită zgîrcenie în eforturile spre noi valorificări. Cît privește reluările, nu credem că „stocul” este chiar epuizat, pentru a ne arăta satisfacți cu cîte se oferă.

Urem să credem că această deschidere, oarecum timidă, nu este decît un exercițiu „de încălzire” și că, în curînd, vom asista, dacă nu la performanțe pe întreaga hartă teatrală, în orice caz la cîteva probe creatoare concludente. Desenarea concluziilor o socotim de aceea prematură.

În altă ordine de idei, se pare că unele din problemele puse în discuția Consiliului teatrelor în vara trecută nu și-au găsit rezolvarea pretutindeni și pe de-a-ntregul. Fluctuația, mișcarea necoordonată a transferurilor, dislocarea unor colective, și mai ales penuria unor directori de scenă calificați, în măsură să asigure un climat creator real și de omogenă ținută, persistă și afectează în continuare buna desfășurare a producției artistice. Nu vorbim de realități obiective și deci trecătoare, cum e cazul sălilor în reparație la Piatra Neamț, Pitești, Baia Mare, ci de persistențe inexplicabile în întîrzieri și în slabă orientare. Teatrul din Birlad, după judicioasa reprezentare a dramatizării lui Harap Alb, anunță pentru prima parte a stagiunii lucrări de minimă rezistență: Naufragiații de Ștefan Berciu și O mișcare greșită de Virgil Stoenescu. Teatrul din Petroșani e pus în imposibilitatea unui ritm de muncă susținut, prin lipsa directorilor de scenă; regizori caută și teatrul din Pitești... Dar, despre toate acestea mai tîrziu. Deocamdată, în paginile care urmează, un prim tur de orizont în scenele și culisele cîtorva teatre.

„CIOCOII VECHI ȘI NOI” - SIMPLE SUBLINIERI TIPOLOGICE

„DINU PĂTURICĂ” de Adrian Maniu și Ion Pillat
la Teatrul Național „I. L. Caragiale”

Întâlnirea cu eroii „romanțului original” „Ciocoi vechi și noi” al lui Nicolae Filimon, pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”, este prilejuită de o dramatizare foarte concisă, rod al colaborării de acum patruzeci de ani a scriitorilor Adrian Maniu și Ion Pillat. Fructificând ceea ce Șerban Cioculescu avea să numească, într-o prefață a romanului, „construcția strânsă și geometrică a unei compuneri dramatice”, cei doi scriitori își concentrează transpunerea pe principalele faze de ascensiune ale eroului principal — de unde și titlul piesei —, subliniind conflictul dintre cele două generații de ciocoi, ai căror reprezentanți tipici sînt Dinu Păturică și Andronache Tuzluc, marcînd întretărirea de interese care duce la posedare și deposdare de bunuri, de titluri, de putere. Fizionomia eroilor, atît de viu și complex surprinsă de autor, fizionomia mediului, atît de caracteristice anilor 1814—1825, se păstrează și se transmite, în esență, și în paginile reduției pentru scenă, deși autorii au avut de eliminat, ca în orice reduție, pasaje și aspecte complementare, strălucitoare prin coloritul și graiul lor profund. Dinu Păturică trece astfel pînă la noi, din lumea de umbre feudale ale trecutului, pe lângă fizionomiile din aceeași familie literară, de mai tîrziu, ale lui Tănase Scatiu și Iancu Țurteanu. Dinu Păturică trece, așadar, pînă la noi nu numai cu propria sa individualitate, ci și cu propria sa generalitate și cu mediul care l-a generat.

Aceste sugestii le așteptam și din partea unei reprezentații de astăzi cu *Dinu Păturică*. Pe scena Teatrului Național urmărim însă un spectacol fără putere de generalitate și fără ambianță, citim o reeditare ce sare peste pasajele care dau aroma timpului și duc la asociații mai ample; ascensiunea și prăbușirea lui Dinu Păturică sînt individualizate scenic, și atît. Asta înseamnă că obținem o imagine mai mult sau mai puțin apropiată de obirșie a celor doi eroi în conflict și că pe lângă ei se mai conturează, la discreția protagoniștilor, cîteva fizionomii autentice, toate la un loc putînd da o idee despre semnificația reală a acestei întîmplări de demult. Reușitele sînt, așadar, particulare, și le vom numi îndată; neîmplinirile privesc perspectiva regizorală, firavă și naivă, de o puținătate regretabilă. Lucrul se întrevede chiar de la începutul spectacolului, cînd, pentru a ne facilita simțămîntul descendenței epice a piesei, o slugă de-a lui Andronache Tuzluc



Coca Andronescu (Kera Dduca) și Niki Atanasu (Andronache Tuzluc)

trece prin scenă și deschide coperta enormă a unei cărți — cartea lui Nicolae Filimon — înăuntrul căreia se vede fațada conacului boieresc și se aud vocile care ne interesează. Pe drum se ivesc apoi, neînfrinate, stridente și note vulgare; iar când se adună mai multă figurație în jurul conacului sau la petrecere, simtem pe tărîmul operetistic, unde e deajuns să apari și să fii alături de celălalt...

E limpede că semnatarul regiei, Nicolae Massim, s-a ferit de calea autocrației estetizante, la modă pe ici pe colo, și a mizat pe valorile actricești, alcătuindu-și o distribuție înțeleaptă, căreia i-a acordat credit nelimitat. Așa se explică de ce în spectacol întâlnim, să zicem, numai performanțe actricești în roluri episodice (cele două apariții de puternică sugestie realistă, a lui Gr. Vasiliu-Birlic în Rîndașul, pe linia unui comic popular, și a lui Ion Manu în Treti logofătul Ghinea, pe linia unui impresionant tragism interior), iar în rolurile centrale, compoziții atent detaliate și încercări, sobre, de portretizare. În această ultimă privință, Dem. Rădulescu a fost — cît i-a stat în putință — strict în delimitarea personajului său, a subliniat stăpînit și lucid, dar exclusiv,



Scenă din spectacol. În centru : Dem. Rădulescu (Dinu Păturică)

esența parvenitismului social al lui Dinu Păturică, funcția ideologică exactă a acestuia față de ceilalți eroi. I-a atribuit astfel personajului și cîtîmea de generalitate pe care o scontăm. A fost întrucîtva mai aproape de o reeditare contemporană decît spectacolul în ansamblul său. Și, dacă i se poate reproșa ceva, aceasta este tocmai menținerea într-o delimitare prea strictă și prea personală, în unele momente în care am fi așteptat o integrare completă. Niki Atanasiu are culori foarte apăsate pentru portretul lui Andronache Tuzluc și — iată — spre deosebire de partenerul său, subliniază mai ales aspectele variate ale comportării personajului, succesiunea fațetelor acestuia de la un moment la altul. Creația experimentatului actor are astfel mai multă pregnanță. Două interpretări expresive aparțin actorilor Gh. Popovici Poenaru (Kir Costea Chiorul) și Mihai Fotino (Ciolănescu). Pentru Kera Duda credem că a fost bine distribuită Coca Andronescu, dar pare-se că actrița s-a mulțumit cu atît.

CARAGIALE SUB SEMNUL RECONSIDERĂRILOR GRAVE

„O NOAPTE FURTUNOASĂ” la Teatrul Național din Cluj

După cîțiva ani de atac intempestiv al viziunilor consacrate în montarea pieselor clasice, un recul explicabil dă, adeseori, inovațiilor regizorale aspectul unei sobrietăți căutate. Trebuie să înțelegem acest proces firesc, în cursul căruia căutarea noului trece de la polemica deschisă la o revizuire interioară a valorilor marelui repertoriu, evitînd culoarea stridentă și aglomerarea de truvaiuri săltărețe. De fapt, cei mai buni dintre regizori, departe de „a se cuminti” și a accepta ponciful naturalist, se simt îndemnați să avanseze în profunzime, descifrînd mai atent disponibilitățile textului, depășind faza insolitului de suprafață. Unii directori de scenă au contractat, pare-se, chiar teama unei anchilozări în experimentul de plastică scenică și mișcare, simțind nevoia pronunțării mai răspicate a unor adevăruri globale. Ambiția găsirii unor corespondențe contemporane de o mare simplitate duce către realizarea unor reconsiderări echilibrate, ostentativă devenind de astă dată ocolirea stilizărilor policrome. De fapt, atitudinea polemică față de stereotipul tradiționalist stăruie în aceste tentative de atingere a unui realism substanțial. Între subtilitățile expresiei „crude” (Liviu Ciulei) și sublinierea printr-o simbolistică cerebrală a ideilor conținute în replică (Crin Teodorescu), se produce o mișcare de cristalizare a unor stiluri regizorale de o particulară consistență. Firește, preferințele altora pentru o modernitate mai spectaculoasă, ca și pentru comentariul ironic, dezlănțuit, rămîn pe deplin posibile atunci cînd se reînnoiesc cu fiecare montare, cînd nu devin obositoare prin repetare.

Despre opera dramatică a lui Caragiale, mulți au crezut pînă de curînd cu sinceritatea simplității că a fost definitiv exprimată prin viziunea consacrată de-a lungul deceniilor. S-au produs apoi încercări variate de a-l tălmăci pe cel mai mare dramaturg român, transcriindu-l în registrul sensibilității acestui timp. Natural, asemenea eforturi aveau în vedere tocmai slujirea superioară a unor mari texte care nu puteau fi lăsate să se ofilească prin prelungirea insistentă a unor viziuni scenice sacrosancte. Dar pentru a descoperi sensurile adînci ale unor comedii scrise cu opt decenii în urmă, se cerea evitat pericolul confundării pitorescului hazos al unei epoci îndepărtate cu mobilurile eomice mai adînci ale unor piese făcute să înfrunte veacurile. Pentru a se trece dincolo de tentațiile unor reconstituiri facile, cu „french-cancan” și țilindre colorate, regizorii au de ales între distanțarea necesară descoperirii liniilor mari, imanente ale satirei

Aurel Giurumia (Nae Ipingescu)



și rejucarea vechilor comedii în propria lor substanță de viață, cu o seriozitate care permite studiul contemporan al intențiilor autorului.

Deocamdată, doi directori de scenă (Ioan Taub și Lucian Pintilie) au declarat¹ că intenționează să acorde unor comedii caragialiene creditul unui tratament realist, cu refacerea cadrului social autentic al acțiunii. Afectind „obiectivitatea” și cuminenția totală, Lucian Pintilie pregătește un *D-ale carnavalului* în culorile adevărului crud, ceea ce echivalează cu o răsturnare totală a rutinei care a menținut această piesă în recuzita ei de farsă grotescă. La Cluj, Ioan Taub a întreprins experiența proiectării *în grav* a unui text burlesc, alt mod de a contrazice obișnuințele, cu aerul de a respinge orice ispite inovatoare. Experiențele îndrăznețe rămân însă experiențe, chiar dacă adoptă fizionomia împietrită a lui Buster Keaton...

¹ „Caragiale 1966”, v. „Teatrul” nr. 10/1966.

Noaptea furtunoasă a deschiis seria retrospectivă Caragiale din acest an, inaugurînd totodată stagiunea Teatrului Național din Cluj. Întrucît interpretii au fost călăuziți, de această dată, către aparențele unui stil direct, piesa întregă s-a desfășurat în apropierea datelor temporale ale acțiunii. În sprijinul unei asemenea viziuni vine și faptul că *O noapte furtunoasă* a fost concepută de autor ca o piesă de comentariu la actualității imediate. Burghesia, mitomană prin deprindere, decise să urce cu orice preț în vârful piramidei sociale, se scâldea cu mari delicii în frazeologia liberală, menită să stimuleze și să justifice monstruosul marș al arivismului generalizat. Așezînd în centrul primei sale piese spectrul ridicol al Gărzii civice, Caragiale detectase în ambianța clipei o instituție extrem de reprezentativă pentru un întreg sistem. Scandalul corupției și abuzurilor „armei inteligente” se afla la ordinea zilei în anul premierei absolute a *Noptii furtunoase*, documentînd amplu asupra unuia dintre cele mai scandaloase aspecte ale traficului cu gogoase patriotarde. Este adevărat că geniul caragialean a dus observația realului pînă la sublim, descoperind adevăruri eterne într-o tipologie perisabilă. Nu putem însă ocoli faptul că întreaga zestre a acestui text nemuritor este conținută în „naturelul” personajelor comediei. Titircă, Ipingscu și compania se mișcă în limitele unui peisaj social reconstituit scenic cu o diabolică scrupulozitate. Cadrul de epocă potențează maxim trăsăturile definitorii ale eroilor și capătă, odată cu trecerea timpului, aspectul unei lumi rotunde, care-și ajunge sieși, comunicînd imaginea unei planete care respiră o atmosferă ilariantă. Mahalaua Dealului Spirii, surprinsă la intersecția străzilor Catilina și Marc Aureliu, devine, printr-o retranscriere esențializată, un univers inimitabil, în care locuitorii relevă prin trăire intensă substratul unei alienări, de o veridicitate cutremurătoare. Amănuntul semnificativ joacă un rol covârșitor, participînd la realizarea unui mozaic compus din fragmente abil desprinse din cotidian. Ca și mai tîrziu în *Scrisoarea pierdută*, Caragiale simte nevoia să se ridice la general de pe postamentul unei argumentații copiate după natură. Am putea, utilizînd numai replicile piesei, să realizăm pe hîrtie planul director al unui întreg cartier bucureștean de pe la 1870, cu însemnarea exactă a drumului parcurs de Rică de la grădina „Union Suisse” prin Sfîntul Ionică și Podul de pămînt pînă în curtea cherestegeriei. Aparent, autorul ne obligă să ne alinăm unor coordonate strîmte în timp și în spațiu, conducîndu-ne, într-o plimbare benignă, de la „comediile lui Ionescu” către Stabilament, într-o vreme care-a pierit odată cu farmecul „Dramelor Parisului” și gargariseala „Vocii Patriotului Național”. În realitate, această descripție minuțioasă a unei înguste secvențe istorice alimentează prin supralicitare comentariul etic din subtext.

Plantat în ambianța cea mai obișnuită, înconjurat de valurile unei trivialități deconcertante, procesul capital al dezumanizării se limpezește printr-o excepțională forță de selecție a faptului divers.

Prima dintre piesele marelui Caragiale exprimă, într-o tonalitate majoră, oroarea scriitorului față de fenomenul *mimării existenței*, caracteristic unui climat social dominat de *jocul aparențelor*. Enormitatea carnavalului „democratic” al jupînilor cu averi „asiguripite”, sau lipsa de conținut a obsesiei onorabilității nu epuizează încărcătura satirică a acestei comedii geniale. Operînd o secțiune transversală în viața unei mahalale negustorești, Caragiale a denunțat, cu o remarcabilă economie de mijloace, oribilul mecanism al sufocării umanului prin acumularea automatismelor mimetice și ca urmare a mercantilizării conștiințelor. Noțiuni morale fundamentale (onoare, patriotism) își pierd valoarea inițială, trecînd în accepții formale, aspirațiile și sentimentele cele mai înalte ale omului (fericirea, dragostea, prietenia) sînt reduse la gesturi și reprezentări meschine.

Faptul că o asemenea piesă, consemnînd falimentul moral al unei lumi care se *preface că trăiește*, a putut fi privită în 1879 ca o simplă comedie de moravuri atrage atenția asupra construcției sale în planuri suprapuse. Dincolo de „qui-pro-quo”-ul care dezlănțuie goana încurcăturilor, accentele cad mereu mai puternic pe caruselul unei tipologii tragicomice, în care — ca și în cunoscuta fabulă argheziană — personajele acționează „uitînd că sînt imitate”, prelungind în vidul dezumanizării practici, gesturi și sentințe rămase fără acoperire. A miza pe construcția „farsei” aparente ar fi pentru orice regizor, o inabilitate condamabilă, căci ceea ce dă impuls acțiunii nu sînt „sfioricelele” genului, ci substratul parodic al întregului text. Între ceea ce par a fi și ceea ce sînt de fapt, personajele satirei descriu dansul lor aberant printre convenții, întreținut de beția limbajului și limitat de cercul îngust al prejudecăților. Parodia lumii lui Venturiano se află înscrisă în litera piesei, aparținînd viziunii critice a autorului, și, prin urmare, se poate dispensa de dublarea încărcăturii sale ironice prin artificii regizorale. O reluare contemporană a *Noptii furtunoase* într-o derulare calmă a potențialului său demascator devine astfel pe deplin justificată. Este de văzut însă dacă efortul

Silvia Ghelan (Veta) și Valentin Dain (Chiriac)



decantării atente a textului lui Caragiale, dincolo de ispita „găselnițelor” parazitare, nu cere ca unicitatea mișcării scenice și consecvența viziunii să se păstreze la același grad de intensitate.

* * *

Spectacolul Naționalului clujean începe cu decorul lui Constantin Piliuță. Compoziția scenografică te solicită de la prima ridicare de cortină, cind, nu fără o zimbitoare cochetărie, se rotește pe turnantă într-o etalare lentă a compartimentelor ei multiple. Asistăm astfel la o panoramă caricaturală a apartamentului familiei Titircă, și înțelegem că regia și-a acordat dreptul unei lărgiri a spațiului scenic, care să amplifice impresia de autenticitate. Decorul oscilează între șarja stilizată a fundalului și funcționalitatea realistă a interioarelor. Costumele și machiajul personajelor sînt realizate de asemeni pe două serii, grotescul rezervat lui Titircă, Ipingescu și Venturiano contrastind cu înfățișarea „naturală” a altor eroi: Veta, Chiriac și Spiridon. După ce textul începe să se audă, observăm că alternanța de tonuri persistă în întregul spectacol. Intenția mărturisită a regizorului Ioan Taub fusese de a împrospăta tradiția celor mai bune ediții scenice, tinzînd chiar la o reluare a piesei de la punctul ei de plecare, ținînd seama de fazele prime ale gestației manuscrisului și de sugestiile pe care le pot oferi consemnările documentare ale primei reprezentații. După cum am văzut, direcția de scenă opina în fața repetițiilor, pentru o linie de joc „serioasă”, știind că, lăsați în voia textului lor gongoric,

eroii contrafăcuți ai comediei vor sublinia cu fiecare replică rostită solemn ridicolul unei parodieri a mișcărilor vieții.

Trebuie să observăm de la bun început că intențiile regiei s-au văzut încoronate de succes în planul pseudodramei sentimentale Veta-Chiriac și că schimbarea de voltaj, pe care sistemul jocului grav o cerea cu necesitate în pasajele comicului gras, nefiind destul de bine calculată, a provocat un decalaj evident.

Nu putem limita explicația acestui decalaj la împrejurarea că pentru Silvia Ghelan și Valentino Dain, interpreții cuplului Veta-Chiriac, detașarea de tirania manierei tradiționale de joc a fost ușurată datorită formației și experienței lor, opuse comediei bufă. În diferențierea puternică a acestora de ceilalți titulari de roluri, intervine un element mai important, provocat de natura textului dramatic. Pusă sub semnul trăirii directe, comedia lui Caragiale își dezvăluie resursele comice prin revelarea artificialității unor suflute terne, care simulează mereu adâncimea. Or, planul acut erotic al piesei, ducând neînțelegerile dintre cucoană și tețghețar pînă la gesturi paroxistice, degajă imediat tonalitățile false, stîrnind risul tocmai prin evidența contrastului dintre patosul replicilor și mediocritatea trăirilor interioare. Încă de la spectacolul din 1879, Grigore Manolescu, interpretul lui Chiriac, pare să fi mizat pe o jucare „în grav” a scenei finale din actul I, scenă care — la o privire mai atentă — parodiază structura „marilor explicații” din dramele sentimentale ale epocii. Trebuie să mai adăugăm că punînd-o pe Veta să cînte romanța „Portretul” pe versuri de George Sion, autor, în același timp „academic” și ridicol prin caducitate, Caragiale sublinia o dată mai mult caracterul exterior și pateticul comic al unui amor derizoriu. Silvia Ghelan, îndeosebi, a știut să-și desfășoare rolul pe un contrapunct emoțional de cea mai bună calitate. Nu e mai puțin adevărat că Ioan Taub a lucrat cu finețe și aplicație întregul episod, cu o punctare egală a liniei satirice, astfel încît pseudodrama n-a cunoscut discontinuități. Dimpotrivă, s-a realizat un crescendo, în falset, culminînd cu momentul despărțirii, remarcabil prin alura sa voit operetistică. Ideea amplificării pe bandă magnetică a frazelor care încheie lamentabil „noaptea de dragoste” este, de asemenea, meritorie.

În ceea ce privește critica falsului patriotism și a democratismului filistin, evidențierea imposturii printr-o interpretare „serioasă” a întîmpinat reale dificultăți. De data aceasta, textul a menținut atît de insistent tentația șarjei, încît ieșirea din reconstituirea realistă și trecerea în grotesc s-au produs, fără să li se opună o deosebită rezistență. Pentru ca discuția dintre Titircă și Ipingsescu să fie expurgată de exagerările caricaturale, ar fi trebuit ca accentul să cadă pe violența de trei parale a acestor vulpoi agramăți, și nu pe stupiditatea flagrantă. Aurel Giurumia (Ipingsescu) ne-a dat o variantă excelentă a lecturii ziarului, dar numai o variantă la un sistem de poante adînc sedimentate în tradiția rolului. Cu mult mai liniară, interpretarea dată de Jupîm Dumitrache (Gh. Nuțescu) a însemnat o reluare palidă a profilului vodevillesc bine cunoscut. De altfel, îmbrăcîndu-i pe cei doi amici în aceeași uniformă de operetă, regia a interzis de la început diferențierea realistă dintre ipistatul de carieră și negustorul cu mîndir ofițeresc de carnaval. Un contrafetc într-o montare cu intenții „realiste” a fost provocat și de contrastul clownesc dintre frumoasa, eleganta Ziță și un Rică mărunt, urît, pleșuv. Alexandru Munte a stîrnit mereu hazul, în mișcări automate de fantoșă vopsită, ceea ce — dincolo de realizarea unei viziuni regizorale unitare — a adus spectacolului cîteva momente de haz autentic. Melania Ursu, despre ale cărei succese în precedentă stagiune s-a scris pe larg, n-a găsit, de astă dată, tonul potrivit, menținînd personajul în umbra unei toalete strălucitoare. Apariția în scenă a lui Spiridon (Gabi Daicu), cu un machiaj minim și un debit direct, familiar, ar fi putut însemna un element necesar unei descripții a vechii mahalale bucureștene. Interpreta a atacat însă timid cotele de nivel ale textului, fără a se ridica la cristalizarea unui caracter.

Am observat, la începutul acestei cronici, că decorul inspirat al lui C. Piliuță (pisica neagră de pe acoperiș ne-a zîmbit cordial întreaga seară) a deschis acțiunii un cîmp scenic mai larg, adăugînd salonului, dormitorul familial și camera cazonă a tețghețarului Chiriac. Este un merit al regiei că a uzat de această amplificare a spațiului cu multă măsură și fără să siluiască litera textului Complimentînd acțiunea din salon cu cîteva scene mute în prelungirile laterale, deplasînd — rar — cîteva dialoguri în preajma patului adulterin, Ioan Taub a ascultat de fiecare dată sugestiile conținute în chiar structura piesei. Un altfel de Caragiale? Firește. La Cluj s-a obținut o jumătate de reușită într-o experiență de un interes indiscutabil.

CRIN TEODORESCU ȘI CĂILE TRAGICULUI MODERN

„DIN JALE SE ÎNTRUPEAZĂ ELECTRA” de Eugene O'Neill
la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași

Mărturisim că, inițial, ni s-a părut un efort pîndit de o ingrată răsplătire punerea în scenă la Teatrul Național din Iași a *Electrei* lui O'Neill. Această densă și îndurerată aplecare a părintelui dramaturgiei americane asupra condiției tragice a omului modern ocupă, în exegeza o'neilliană, unul din cele mai bogat mobilate capitole și cunoaște o soartă scenică nu dintre cele mai fericite. Mai totdeauna, mitul atridic, folosit de O'Neill drept ax metaforic, în jurul căruia a angrenat o anumită lume, clar determinată, istoricește iremediabil osîndită, a fost pus în prim-planul scenei, raportat la modele, căutîndu-se, cu orice preț, în tribulațiile castei Mannonilor, corespondențe în Sofocle, în Euripide, punîndu-se, în acest chip, construcția și problematica trilogiei în dependentă (și în funcție) de datele, de fabula, de rezolvările anticilor. Ceea ce era relativ și simplu unghi de referință la O'Neill încerca să se absolutizeze, să se generalizeze, trecîndu-se repede peste faptul că structura umană și drumul de viață și de sfîșiere în lanț ale Mannonilor aparțin nu umanității ca entitate, ci unei categorii umane limitate, că ele sînt iscate și mișcate de forțe și în forme neciute și imposibile eroilor ce populează neamul antic al lui Atreu. Similitudini superficiale, folosite demonstrativ pentru așezarea în formulă, ca să zicem așa, a dramei moderne, au fost dezvoltate pînă în esențe, iar personajele au fost puse silnic să-și revendice, la starea lor, civilă aparentă, o personalitate simbolică, de subtext, și să se comporte după chipul și asemănarea arhetipurilor. Astfel forțată, lucrarea lui O'Neill ajungea să fie văzută și prețuită după cît trimite spre climatul, gestul și spiritul antic, nu după acuitatea actuală, pe care o afirmă în intenție și în fond. Produsul era, firește, cel puțin artificial. De altă parte, mai substanțiale și mai justificate decît axul metaforic, mitic, erau izbitorile infiltrații shakespeareene, ibseniene, strindbergiene, ca și ecourile feluritelor poziții, adesea nebuloase, filozofice, biologice, psihologice ale vremii, ce-și dădeau — le la Nietzsche la Freud — mîna. Acestea încărcau și obstruau motivul atridic, acopereau, cu o deasă și încilcit țesută pinză de premise, motivări și înțelesuri, zarea întunecată dar pură a mitului. Materia dramatică a trilogiei lui O'Neill rezista epurărilor necesare pentru o reprezentare „la modul antic”. Dar, recunoscîndu-se, în această împrejurare, spre lauda lui O'Neill, că prin asemenea infiltrații și ecouri se izbutea un spor util — de interes actual — față de liniaritatea modelelor, i se aducea, în același timp, tacit sau mărturisit, reproșul de a fi umbrît, prin ele, claritatea cristalului atic, de a-și fi creat singur „dificultăți” în comunicarea gîndirii sale și mai ales în încorporarea și

dinamizarea ei dramatică. Poate, acest reproș nu-i lipsit de temei. Drama lui O'Neill se constituie, parcă voit, din încărcături eterogene. Asemenea încărcături, dacă hibridizează încercările unei reprezentări „antice“ a trilogiei, duc, pe de altă parte, în cazul că se dorește o înfățișare a ei în respectul încărcăturilor, la o imagine bogată în incertitudini, dacă nu chiar la una de insatisfacție, născută dintr-un prea-plin stufos, pînă la urmă neconcludent...

* * *

O asemenea imagine — recunoaștem, tributară, în bună măsură, amintirilor — îndreptățește în noi aprehensiunile legate de efortul Naționalului ieșean, de a prezenta *Din jale se întrupează Electra*. Regizorul Crin Teodorescu ne-a comunicat însă, după primele spectacole, „sentimentul de rară împăcare“, încercat după încheierea muncii sale la acest spectacol. „Este — ne comunica el — o împăcare rară, pentru că rar mi-a fost dat acest sentiment de satisfacție, de a fi ajuns la «potrivirea» unui «artifex», care — prin miracol — s-a «rotunjit» asemenea unei «opere» a naturii. Cred că am reușit la *Electra* — mai adăuga regizorul — un soi de realism poetic, în care rigoarea se îmbină cu puritatea și elevația.“

Cunoșteam prea bine modestia lui Crin Teodorescu, pentru ca afirmațiile lui să nu mă pună în cumpănă. I-am cerut să depășească vagul părerilor generale despre realizarea sa :

— Trilogia lui O'Neill poate vorbi concludent spectatorului, la un diapazon emoțional nebănuit ; eu personal mi-am dat seama de aceasta, la o nouă lectură, atentă, a operei — la o lectură făcută în funcție nu de datele ei imediate, ci în funcție de intenția mărturisită de autor, de a nu voi să realizeze o simplă transpunere pe date contemporane a tragediei antice, forțind acesteia limitele pentru a o „actualiza“, ci de a descoperi în epoca noastră, decăzută de la privilegiul tragicului clasic, fermentii unui tragic corespunzător, caracteristic, modern.

— Și nu ți se pare că opera lui O'Neill oscilează între tragicul antic și drama psihologică modernă ? Nu ți se pare că tragicul, respectiv tragedia, pretinde o deschidere generalizatoare, în care se exprimă mecanismul implacabil al unei legități universale ? Nu ți se pare că *Din jale se întrupează Electra* e numai veleitar o tragedie modernă, că în structură e doar reprezentarea unor cazuri particulare ?...

— ...chiar aberate... Numai că O'Neill are convingerea fermă, deși ascunsă sub faldurile psihologicului adesea exacerbat, că poate releva datele unui tragic modern, în care, așadar, fatumul antic și „furiile“ sînt înlocuite cu o cauzalitate acceptabilă și inteligibilă înțelegerii noastre moderne. Am căutat această cauzalitate dincolo de ceea ce picșa oferă „datat“, tributar unor anume înțelegeri astăzi perimate ; am căutat, adică, în ea un sens mai profund, capabil să-i confere trăinicie. Dovada ți-o pot expune și în linii exgetice, dar m-ar bucura să o poți recunoaște în spectacol. Nu mi-a fost ușor să ajung la ea, fiindcă drumul pînă la răspunsurile datorate întrebărilor pe care mi le-ai pus și pe care mi le-am pus eu însumi, în momentul cînd am pornit la notarea regizorală a textului, cere să înfrunți piepșii o sumă de hățisuri și capcane, existente din belșug în text, și în care știi că se cade cu ușurință. Paralelismul, de pildă, cu trama greacă ascunde primejdia unor apropieri exterioare : mituri generale, abstracte, golite de acea lavă interioară, atît de clocotitoare, de concretă, pe care nu o poți eluda și care face, în fond, carnea și suflul operei o'neilliene. A te opri la acest paralelism înseamnă, pe planul spectacolului, să ajungi la un simplu exercițiu de caligrafie regizorală, stors de substanță. Dimpotrivă, mergînd pe linia unei stricte observări imediate — ceea ce înseamnă, de fapt, observare îngustă — a intrigii, poți ajunge la o „puterenică“ dramă naturalistă, deasupra căreia plutește, insolit, boarea „meloului“. Chiar a meloului bernsteinean. Nu-i nevoie decît de intuiție, ca să-ți dai seama că, pe calea acestor stricte observări imediate, sacrificii o anumită substanță nobilă, la care autorul ține și de care opera lui este pătrunsă, dar care ți se descoperă, din păcate, anevoie.

— Dar nici a eluda ceea ce mișcă vizibil lucrarea — umanitatea ei plină de o vitalitate și de o expresie violent sanguine, relațiile și conflictele atît de întortocheate, deși nespuse de meșteșugit mașinate de autor — nu e recomandabil.

— Desigur, a le eluda înseamnă a sărăci opera...

Schiță de decor de Paul și Maria Bortnovski pentru spectacolul „Din jale se întrupează Electra“ de Eugene O'Neill



Handwritten markings at the top right corner, possibly a signature or date.

Handwritten text at the bottom right corner, possibly a signature or date.

— Atunci, unde ținesc toate ramificațiile, cum le găsești o semnificație care să le depășească?

— Poate — nu poate, sigur — făcând un ocol și considerând unele „fixații“, care te împină pas cu pas, de-a lungul trilogiei...

— Obsesia măștilor, a asemănarilor dintre personaje...

— Și acestea, dar, în primul rând, faptul izbitor că nici un tablou nu se desfășoară sub regim solar, ci în pîcla amurgului, sub razele sinistre ale lunii, sau — mai revelator — la pîlpierea luminărilor. Simbolul „luminării arzînde într-o încăpere plină de umbră“ revine, cum ai spus, ca o obsesie. Ca o obsesie, ca o ieroglifă, ce se dezvăluie, ce mi s-a dezvăluit abia în partea a treia, prin replica lui Orin: „E simbolul însuși al victiei omenesti: acea biată strădanie a omului de a se înțelege pe sine“.

Drumul înțelegerii de sine: iată ce mi s-a părut a fi linia de bază, subterană, a operei lui O'Neill, linia pe care am crezut că trebuie s-o urmăresc și s-o scot în evidență în spectacol. Este, în același timp, linia pe care O'Neill își construiește eșafodajul „tragicului modern“, resimțit de dinsul. Eroii trilogiei sale nu se cunosc. Pentru a se cunoaște, pentru a ajunge la un contact autentic cu viața, trebuie să străbată experiențe capitale, să lupte cu reprezentările false asupra victiei, înrădăcinate în ei cu cerbicie, sub zodia educației puritane primite...

— Educației puritane, dar și educației modului lor social de viață...

— Planurile nu se disjung aici, se completează. Vreau numai să spun că ei sînt pradă unei conștiințe mistificate și se simt datori să lupte cu propria lor conștiință mistificată. Ideologia puritană a noii „aristocrații burgheze“, împlintată în Noua Anglie, crease o seamă de ideii-fortă în indivizi, încătușîndu-i cu atîta strășnicie încît — pentru a se elibera de ele și pentru a ajunge astfel la adevărata „cunoaștere de sine“ — ei trebuiau să dezvolte în cugetul lor o energie asemănătoare, în sens contrar. Să trăiască deci mereu în tensiune, într-o neconținută hărțuire lăuntrică, într-o perpetuă hulă interioară. Seta de eliberare de sub opresiunea conștiinței puritane ia forma acelei lupte descrise de Hegel în faimosul capitol al „Conștiinței nenorocite“ din „Fenomenologia spiritului“. În adevăr, asistăm în trilogia lui O'Neill, în eroii trilogiei lui O'Neill, la o luptă unde nu se triumfă decît sucombînd. Combatanții lui O'Neill sfîrșesc răpuși de propria lor zbatere... Experiențele cumplite de viață, pe care le străbat, îi fac să ajungă, abia în pragul situațiilor-limită, la destrămarea mistificărilor ce le structurează conștiința, la „eliberarea“ de ele, la „liniște“.

— E, chiar așa, în prăbușire, vorba de o liniște reală, de o eliberare reală? Nu cumva totuși, socialul apasă și el asupra condiției umane a eroilor?

— Mi-am pus și eu, în continuare, aceeași întrebare. Învingîndu-și conștiința mistificată, pot ei să-și modifice situația obiectivă care îi alienează, de vreme ce se află ferecați grupului lor social? Străduința lor spre eliberarea de mistificare este, prin extensie, o străduință spre cunoaștere, spre adevăr. Atingerea acestui adevăr nu le relevă însă altceva decît că sînt Mannoni, că adică aparțin — obiectiv — unui grup social închis, cel ce-a făurit cătușele împotriva cărora, ca indivizi, rostesc sentințe de condamnare și se revoltă. Ajungerea la lumină, la adevăr, la conștiința unor existențe individuale eliberate, echivalează pentru ei cu propria condamnare ca existențe sociale. Iată, așadar, montat resortul tragic: pornind de la cele mai tulburi și telurice impulsuri, aceste conștiințe hărțuite se zbat înverșunat, cu probitate oedipiană, să iasă din întunericul necunoașterii. Dar lumina — cunoașterea la care aspiră — le spune implacabil că trebuie să piară. O'Neill are, așadar, despre viața modernă viziunea unui cerc închis în care ea se desfășoară. Și, în această viziune, realizează mecanismul tragic ce-o mișcă. Conștiința eroilor lui se tensionează pînă la explozie, pentru a ieși din cătușele unor idei mistificate — expresii ale unor situații obiective alienatorii — din care ajung să vadă că nu pot ieși. Eliberarea lor individuală stă în contradicție cu rostul clasei (sau castei) cărora aparțin, este una cu condamnarea acestei clase sau caste. Cum ei nu au clară necesitatea unei opțiuni și vor deopotrivă eliberarea lor ca indivizi și menținerea lor ca clasă, intră într-un centru de forțe contrare, care îi macină firesc, pînă la distrugere. Rareori, în literatura modernă, sentința de osîndire rostită asupra unui grup social a atins limitele implacabilului cu asemenea forță ca cea pronunțată de O'Neill asupra castei Mannonilor...

N-am socotit nimerit să discutăm mai departe. Linia magistrală, ca să zic așa, a viziunii regizorului apare evidentă. Ar fi fost oșios să ne oprim asupra aspectelor

și problemelor adiacente, asupra detaliilor, ca și asupra felului în care regizorul le vede organizându-se și valorificându-se în spectacol. Printre altele, aspectele și problemele legate de „fixațiile” existente în opera lui O'Neill, alături de „fixația” climatului crepuscular, sub scoica nedecisă a căruia Crin Teodorescu a înțeles să descifreze habitatul de claustrare și de dospire a conștiințelor ce aspiră spre lumina crudă a zilei, setoase de eliberare și de realizare, dornice de cunoaștere...

Am lăsat spectacolul să vorbească despre ele.

Ce semnificație și cită — în demonstrarea tragediei — îi conferă, bunăoară, spectacolul lui Crin Teodorescu motivului măștii? Toți membrii casei Mannon poartă, la indicația obsesivă a lui O'Neill, în momentele de adincire în sine, de imobilitate, expresia unei măști. Nu numai membrii casei, ci casa însăși — acel „templu” al urii, al răzbunării, al afecțiunilor interzise, în care ei trăiesc, se urmăresc, se macină, se nimicesc. Masca este, vădit, aci, modul de existență socială a atrizilor lui O'Neill. Ea presupune, prin însăși funcția ei, amăgitoare și protectoare, acel joc contradictoriu, cînd ofensiv, cînd retractil, pe care, cu prețul sfîșierii finale, sînt împinși să-l execute — între viață și moarte — purtătorii ei. Crin Teodorescu n-a insistat, pare-se, pe *momentele măștii* propuse de O'Neill protagoniștilor. Poate, cu îndreptățire. Pe planul semnificațiilor imediat evidente, ele sînt sub nivelul forței revelatorii a acțiunilor ce săvîrșesc protagoniștii, al caracterelor ce-i structurează, al zbaterei spirituale ce-i agită. Pe planul plastic al expresiei, deși cu totul deosebite ca formulă, ele se înrudesesc prin esență cu replicile și atitudinile paralele sau suprapuse din *Straniul interludiu*, șocante dar derutante. În desfășurarea acțiunii, semnificații deplin clarificatoare poartă însă „chipul de mască” al casei Mannonilor. Și e de un efect cu deosebire puternic, demonstrativ și profund, înscriserea acestui „chip de mască” pe casa lor. Fațada ei, clădită de Paul și Maria Bortnovschi (la indicația autorului), cu concretețe istorică, în stilul epocii, pe calmul senin, viguros și elevat al templelor grecești, iscă (la indicația regizorului, în spiritul „fixației” lui O'Neill, prin nu știu ce patină greu sesizabilă, fiorul de gheață al cavoului și ascunde, în spatele coloanelor ei, o lume de smîrc și zbatere, de inhibare și dezlănțuire, de elan și prăbușire. Comotia produsă de spargerea în două și de înlăturarea, în vîzul spectacolului, a fațadei (templului), pentru a împinge în prim-plan interioarele lui — toate invadate și inundate de zăpușeala aerului închis, apăsate de semnele, crestete în lemn ros de carii, ale vremii ce curge și osîndește —, stăruie și după ce interioarele se retrag, închizîndu-se din nou în spatele fațadei „refăcute”; stăruie, revărsînd și asupra fețelor eroilor senzația de autopsie încercată.

În genere, scenografia lui Paul și a Mariei Bortnovschi e construită, parcă, în spectacolul *Electrei* lui O'Neill, din liniști simulate, din contradicții ascunse, din palpitul dramatic al spectacolului ca atare. Exteriorul casei Mannon, ca și încăperile ei — camera de lucru, salonul de primire al lui Ezra Mannon (cu ceea ce e pretențios, glacial și puritan în stilul și atmosfera lor) și camera lui de culcare (năpădită parcă de aburii înșingerați ai pasiunilor respinse) —, peste care ninge, în intensități variate, tenta clar-obscurului selenar, ori a soarelui ostenit, ori a luminărilor, nu creează doar atmosferă, atmosferă adecvată. Cred că nu greșesc afirmînd că recunosc subtila inteligență și ingeniozitatea lui Paul Bortnovschi au conlucrat precumpănitor cu Crin Teodorescu la rezolvarea însăși a marii dificultăți de a plasa „stofa”, cel puțin aspră, în orice caz rebelă elevației, ce înveșmîntează lumea și acțiunea trilogiei, în zonele aerate ale poeziei reclamate necesar de climatul tragic. Decorația lui Bortnovschi nu e doar un suport, funcțional, cum se zice, de ambianță al spectacolului, ci și un stimulator, dacă nu chiar de-a dreptul un izvor, de expresie a ceea ce se mișcă și a ceea ce se petrece și uman pe scenă.

„Capcanele” naturaliste sau vecine cu cele naturaliste — vizibile, și mai ales cele acoperite sub faldurile argumentelor propriu-zis alogene tragediei (instinctuale, iraționale), dar care se constituie totuși substanță, osatură sau articulație în dramă, și care în această ipostază nu pot fi escamotate fără pagubă — au putut fi închise, sîntem convinși, în bună măsură, datorită forței de contaminare poetică a scenografiei.

Regimul acesta poetic, știm bine, și ne grăbim s-o subliniem, poartă programatic pecetea regizorului, care și acum, la acest O'Neill, ca și altă dată, la Tennessee Williams, sau la Camil Petrescu, sau la Sebastian, gîndește, judecă în logician, dar ține să se exprime în vîlurile inefabilului. Nu e vorba de o intimidare în fața rebarbativului sau violențelor de situații, de gest, de cuvînt. Cîmpul poetic e întins, cel puțin în *Din jale...*, de la surdină și estompă, pînă la exploziv și visceral. Nu știu dacă regizorul a vrut, dacă măcar și-a dat seama că, în unele momente, s-a întîlnit cu Artaud: în momentele pîndite, la foc scăzut, de melodramă. Nu poți salva melodrama de păcatul ei originar, decît chircind-o în comic, ori exacerbind-o în acte de maximă violență. Bătrînul Ezra Mannon, ostenit de setea voluptăților tîrzii, exasperat de con-

știința imposibilității realizării sale într-o dragoste conjugală de mult pierdută; moare otrăvit de Cristina, soția lui adulterină. Moare prin excelență melodramatic: cu degetul arătând spre Cristina și spre otravă, cu mâna pe inimă, cu crisparea muribundului care nu vrea să-și dea duhul până nu predă, justițiar, secretul morții lui fiicei sale Lavinia... După moartea lui, leșinul Cristinei, la rechizitoriul fiicei, și descoperirea otrăvii de către fiică... Scena aceasta se petrece în gesturi aparent necontrolate, într-o stridentă de limbaj, dezlănțuită; mâna muribundului poartă lumina de la un capăt la altul al scenei, iar lumina punctează și contrapunctează, cu jocul pîlpîrilor ei și al umbrelor ce aruncă, drumul spre „cunoaștere” și moarte al eroului — până în clipa cînd sfeșnicul se așază parcă singur la căpățul mortului. E una din cele mai bogat poetice scene...

În general însă, Crin Teodorescu nu apelează la forța de expresie a gestului exterior. E mai în elementul său în mișcările lăuntrice. Într-o interiorizare, nu de dragul ei, ci, paradoxal poate, tocmai de dragul expresivității ei, mai sigur poetice, în afară. Poate aici rezidă decizia lui în fața altei „fixații” o’neilliene — a asemănarilor dintre eroi — de a nu recurge, cum se obișnuiește, cu efecte îndoelnice, la un interpret pentru doi, dacă nu chiar pentru toți trei protagoniștii bărbați. Considerentele ar fi multiple: există pentru toți protagoniștii — bărbați și femei — din piesă, ba chiar și pentru înaintașii lor (ce străjuiesc, privind din tablouri, destinele Mannonilor încă în viață), pînă la întemeietorul casei Mannon, un același facies. Toți seamănă între ei, îi deosebesc doar trăsăturile vîrstei sau sexul. Această asemănare e mai izbitoare și mai plină de tîlc în momentele cruciale ale acțiunilor dramatice. În asemenea momente, nu numai Ezra Mannon seamănă cu părintele său, nu numai Orin seamănă cu Ezra, sau Brant și cu unul și cu celălalt, cînd înlătură de pe fața lui urmele de bastard, de fecior al unui Mannon cu o mamă exclusă din castă, dar și Lavinia, fiica lui Mannon (disponibilă, pe de altă parte, la transferul de asemănare cu Cristina, mama ei), are virtual zestrea înfățișării lui Ezra. Această asemănare nu poate fi totuși luată în litera ei. Asemănarea este, ca și masca, un cifru; ca și penumbra. Ea cifrează apartenența protagoniștilor la castă, la rosturile ei, la trănicia și etica ei, sau proclamă o simplă identitate de drumuri în conștiință. Asemănarea se cere de aceea jucată, nu mimată (nici neapărat grimată). Cu atît mai mult cu cît fiecare dintre membrii familiei se înfățișează în același timp cu o complexiune personală, distinctă, care determină și înlănțuie — dincolo de asemănări — conflictele și deznodămintele. Motivul asemănării este, în sensurile lui adînci, motivul încătușării, al alienării, pe care Crin Teodorescu, de altfel, urmărește să-l sublinieze în spectacol.

Spre această asemănare în sensuri a orientat bagheta lui Crin Teodorescu evoluția lui Ezra Mannon (Teofil Vilcu), acelea ale lui Orin (Ion Omescu) și Brant (Constantin Popa), ale Cristinei (Adina Popa) și Laviniei (Elena Bartok). Pe tărîmul acesta al interpretărilor, rezultatele sînt, privind pe fiecare interpret în parte, inegale ca combustie, ca elan de convergență, ca întrupare a rolurilor. S-au întîlnit în distribuție și valori artistice de formație diferită, lucru ce nu trebuie să ne scape, dacă încercăm să judecăm în unitatea lui spectacolul. Ezra Mannon apare în scenă în pragul situației-limită. Propriu-zis, el nu evoluează; prezența lui declanșează acțiunea. Atît, Teofil Vilcu a compus totuși o impunătoare figură de reprezentant al castei sale — deținător al celor mai înalte titluri de autoritate în societatea vremii lui: judecător, primar, armator, general — și a știut să-și modeleze cu stăpînire graiul și gestul, pentru a înfățișa și chipul omului ars de jarul unei îndelungi și deliberate sugrumări a pasiunilor, pentru a trece apoi, în scena otrăvirii, la o bine studiată „prăbușire”. De un asemenea act tare a fost lipsit interpretul lui Adam Brant. Constantin Popa a trecut cu sfială prin rol și s-a lăsat, fără bună justificare, copleșit de gîndul că se cere a se arăta subordonat pasiunilor Cristinei și Laviniei, nu și, în același timp, că trebuie prin ele să se demonstreze activ, ca făur al propriei lui veleități de realizare. E drept, prezența și drumul lui în moarte se petrec în umbra Cristinei și Laviniei; el nu are prilejul unei inițiative, ci doar al clamării necesității ei. E drept, de asemenea, că regia (și, cu contribuția înzestrării tehnice a teatrului, scenografia) a servit cu mai puțină scrupulozitate tabloul lui Adam Brant — al uciderii lui pe vasul „corăbiilor călătoare”. Oricum, am fi putut — și am fi dorit — să reținem, măcar la stadiul virtuților latente, ceva dincolo de însușirile lui fizice. Am reținut, din păcate, doar o prezență anecdotică. Cristina — acest triptic pasional: „ură înversunată, pofță de răzbunare, sete de dragoste” — crește spre automicidare, în trei etape, corespunderile celor trei direcții în care își caută de-cătușarea: Ezra Mannon, Lavinia, Adam Brant. Adina Popa învăluie pornirile ei într-o discretă dar deplină feminitate, care, în principiu, se reclamă de la însuși locul ce-l ocupă în lanțul coliziunilor tragediei. Această feminitate se află la extrema opusă Mannonilor, alături cumva de Adam Brant, dar se întoarce uneori împotriva-i, atunci

cind linia feminității se confundă cu aceea a ipocriziei, a înverșurării geloase, a deznădejdi. În aceste momente, Cristina își dezvăluie însușirile dure, necruțătoare, împrumutate de la Mannoni, pentru a le îndrepta împotriva-le. Adina Popa este în aceste momente, parcă, dezarmată.

În „tabăra anti-Mannon” se așază inițial și Orin. Orin are inițial, la întoarcerea scribită din război — cu imaginea eroismului din frică și a uciderii în fiecare dușman a propriului său eu —, spre deosebire de toți ceilalți membri ai familiei, sentimentul unei regăsiri: regăsirea în dragostea mamei. Prin jocul argumentelor lui O'Neill, Orin poate fi — ca și Lavinia, în parte — o pradă ușoară tentației pentru o compoziție în dublu registru, față de mamă și față de soră, a unui tip răvășit de complexul oedipian. El poate, de asemenea, sub pavăza răni la cap, apoi sub aceea a remușcărilor extinse în patologic, să nască, printr-o ingenuitate totală, apoi printr-o apatie totală, o breșă nedorită, discontinuitate coloristică în eșafodajul puternicelor înceștări, al căror martor și ferment este. Ion Omescu s-a ferit salutar de asemenea tentații, la urma urmelor, naturaliste. El a *crescut* cu subtilitate și cu o bună știință a dozărilor, de la o prezentă, aparent în afara cercului de aprige destine ce închid casa Mannon, la un nespus de dificil „dans” al orbirilor și trezirilor consecutive și, la sfârșit, la luciditatea extremă a renunțării supreme. A fost, mai ales în această parte finală — la întoarcerea de pe insulele Pacificului —, un partener real Laviniei, această cumplit de dură și răscolitor încercată Electră, vestală, prin pedeapsa renunțărilor, a virtuților și a memorici negre a casei Mannon. Lavinia e statornic prezentă în scenă. Îndelungul ei drum spre răzvrătirea eliberării e semănat, pas cu pas, de piedici, de necesitatea de a păstra, silnic și permanent, destrămuătoarea mască justițiară. Lavinia se poartă, pe tot întinsul trilogiei, cernit („doliul îi stă bine Electrei”!); este, pe tot parcursul, obligată la gesturi inhibate, calculate, colțuroase, la priviri suspicioase... Fondul ei clocotește de dor, de neîmplinire. Într-un singur moment, după experiența eliberatoare a „insulei”, și în nădejdea unei evaziuni definitive — alături de Peter — din casa blestemelor, „seamănă” cu Cristina, cu femeja Cristina. Iat-o apoi recunoscând în eșecul vieții ei, eșecul castei ei, identificându-se cu ea și sigilind, odată cu ferestrele și ușile „templului”, mormîntul proprii ei conștiințe. Elena Bartok a parcurs întreg universul uman al trilogiei, în propriul ei rol. L-a jucat, fără exagerare, magistrat, pe o singură strună — a timbrului aspru, a privirii străpungătoare, a atitudinii inflexibile —, cu muzicalitate, cu ape în priviri, cu inflexibilitatea aflată în pragul fringerii. Paranteza înseninării sale, pentru cucerirea și păstrarea căreia luptă pînă la epuizare, e neașteptată, atîta lumină poartă, atîta căldură emană. Cu atît mai mult cu cît ea nu vine dinafară, ci e crescută, arabesc, din însăși compoziția demnității dure în care și-a conceput rolul.

Spectacolul se deapănă și culminează respirînd un ireversibil aer tragic, dar lăsînd să plutească deasupra fiecărui destin doborît boarea unei năzuințe spre o fantastică „insulă” a fericii. E o ultimă „fixație” o'neilliană, care dăinuie, cu efect catarsic, după lăsarea cortinei.

Dimensiunile tragice ce se dezvoltă, cu rarele fisuri semnalate, în cercul Mannonilor scad treptat, ca undele mereu mai largi, dar și mai slabe ale unei ape adînci, străpuse de o piatră, pe măsură ce — prin personajele episodice Peter și Hazel (Sergiu Tudose și Cristina Tudose), apoi prin „corul” trilogiei (trunchiat din necesități tehnice): bătrînul, înțeleptul și mucalitul slujitor al Mannonilor și bețivanul cîntăreț (ambii — Puiu Vasiliu), precum și perechea de femei clevetitoare (Valea Marinescu și Lidia Nicolau) — spectacolul te depărtează de zarea penumbrelor în care s-a consumat tragedia, deosebind între ele, printr-un joc și un climat destins și simplu omenesc, casta aristocrației burgheze a Mannonilor (și tragedia limitată la ea) și lumea inaptă, prin structură, naturii contradicțiilor în care s-au zbatut Mannonii. Sînt două planuri paralele — căci O'Neill nu a avut nici intenția, poate nici viziunea divergenței lor — marcate și de scenomuzica, construită de Tudor Mircea Ciorte, prin alternarea melosului tulburător contrapunctic al lui Bach cu exemplare autentice din folclorul negrilor. Și surprinzător, nu se nasc discrepante și disonante, ci un nebanuit de unitar spor zăcămintului poetic din care crește și se împlinește spectacolul.

Florin Tornea



ÎN
DIALOG
CU
REGIZORII

VARIAȚIUNI DE LUCIAN GIURCHESCU PE O TEMĂ PIRANDELLIANĂ

„HENRIC AL IV-lea”

la Teatrul „C. I. Nottara”

Henric al IV-lea la Teatrul „C. I. Nottara”, reprezintă un prim Pirandello major și semnificativ pe scena bucureșteană, după exact două decenii. (Dacă, nu de mult, la Constanța aceeași piesă s-a impus prin creația lui Dan Herdan în rolul titular — regia Ion Olteanu —, în Capitală, *Omul cu floarea*, câteva montări radiofonice au avut doar caracterul unor incursiuni răzlete, al unor prospecții în literatura marelui scriitor sicilian, aproape necunoscut tinărului public de la noi). Neglijată o vreme de către teatre — și nu numai la noi —, intrată în eclipsă după ce la apariție zdruncinase temeliile unei dramaturgii tradiționale, conformiste, și clătinase stîlpii prejudecăților teatrale mic-burgheze, dramaturgia lui Pirandello nu și-a pierdut încă ceea ce e novator în structura sa, îngăduind oamenilor de teatru să descopere unghiuri noi de reflexie, judecăți profunde și proaspete, pledoarii umaniste dense în ceea ce părea spectatorilor

George Constantin (*Henric al IV-lea*)

de aldată o îndrăzneală de viziune și tehnică insolită. Montarea unui Pirandello (desigur a pieselor sale de vîrf, și *Henric al IV-lea* reprezintă, după cum se știe, o piesă-cheie, o piesă-testament) ridică dificultăți, în primul rînd datorită nefrecvenței acestui teatru, necunoașterii deci de către public a conceptului său filozofico-estetic, enunțat aproape în fiecare scriere dramatică și încorporat adesea în personaje și situații demonstrative.

Spectacolul *Henric al IV-lea* la Teatrul „C. I. Nottara” se înscrie în aria reprezentațiilor de ținută și interes cu care s-a inaugurat această stagiune. El se impune prin valorile jocului actoricesc, prin demonstrația unei unități stilistice, prin fermitatea articulațiilor dramatice. Dar această montare ridică și numeroase semne de întrebare în jurul raportului autor-scenă și ele ne-au îndemnat să părăsim formula unei cronici obișnuite, pentru a insera și punctul de vedere al regiei — dincolo de opiniile noastre.

— Pirandello, mai precis *Henric al IV-lea*, intră în repertoriul regizorului sau al directorului? ¹

Lucian Giurchescu: Pirandello intră în repertoriul regizorului. Am vrut în această stagiune să montez *Omul, bestia și virtutea* și de mult mă gîndesc la *Șase personaje în căutarea unui autor*, dar spectacolul *Henric al IV-lea* face parte din repertoriul directorului Teatrului „Nottara”. Oferta sa m-a ispitit: atît piesa, cît și ideea de a lucra cu George Constantin pentru un asemenea rol.

— Piesa este un mare monolog dramatic. Spectacolul a devenit, mai ales în prima parte, o frescă de moravuri, o satiră vehementă și alertă la adresa unei anumite lumi. Ce intenții au prezidat la mutarea accentelor dramatice?

L. G.: *Henric al IV-lea* poate părea un lung și splendid monolog și nu puțini au fost cei care l-au considerat ca atare, tratîndu-l în consecință. Am impresia însă că aici forma întinde o cursă. Monologul lui Henric e, de fapt, un dialog: al personajului cu o anumită viață. Viața celorlalți nu e doar un pretext pentru ca personajul să-și dezvolte teoriile sale, constatările sale amare, ci forța care, opunîndu-i-se, declanșează drama, și atunci, vrînd-nevrînd, ajungi la concluzia că schițarea relațiilor și caracterelor celorlalți, sondarea atentă a personalității lor devin necesare, pentru ca pericolul unui Henric abstractizat și arbitrar, erou al unui eseu dialogat, să dispară, dînd la iveală un personaj veridic, între alte personaje și nu argumente, o piesă și nu un discurs dramatic, un conflict și nu un prilej de constatări. M-am sprijinit în montarea mea, în primul rînd, pe demonstrația ambiguității caracterelor, proprie autorului. Dacă limitezi teoria numai la personajul Henric al IV-lea, atunci el devine un caz particular, izolat și demonstrația spre multiplele fețe ale personalității își pierde din forță. Eu consider că și în celelalte personaje există simbul, nedezvoltat de autor, al multiplicității de comportare și din această pricină, așa cum Henric joacă tot timpul un dublu rol, disimulînd și nedisimulîndu-și nebunia, am căutat să scot la lumină și „măștile celorlalți personaje”, căci Henric nu se opune unor fanteze, ci unor personaje cu greutate. Am căutat să reconstituim biografia lui Belcredi și a Matildei, și e lesne de văzut că ei aparțin acelei lumi care alcătuia aristocrația anilor 1920, trăind într-o *dolce vita*. Astfel am justificat relația care se conturează între Frida și Belcredi, între fiică și amantul mamei sale, considerînd că se demască și mai limpede lumea de care s-a izolat cel pe care îl cunoaștem sub numele de Henric al IV-lea. S-a afirmat că piesa este un monolog, dar lectura ne arată că jumătate din text aparține celorlalți. Am dezvoltat această latură, îngăduindu-mi aici, de asemenea, o inițiativă personală. Consider că prima parte, mai bine spus primele două tablouri se pierd din pricina numeroaselor explicații necesare pentru înțelegerea cadrului istoric. Din această pricină, rolul celor patru consilieri își pierde din dramatism, devenind expozitiv. Eu am vrut ca și cei patru aghiotanți să trăiască drama (sau farsa), să participe la ea și nu să explice împrejurările și preistoria acțiunii.

— Extensiă comică nu contrabalansează substratul tragic al operei?

L. G.: „Sînt un umorist — spunea Pirandello — pentru că întrezăresc în același timp și latura comică și cea tragică a vieții.” M-am ghidat după această afirmație permițîndu-mi să introduc elemente burlești, de farsă, să le amestec cu momentele dra-

¹ Lucian Giurchescu, „Repertoriul regizorului”, „Contemporanul” din 9 septembrie 1966.

măte, să contopesc laolaltă spaima și risul, pornind însă de fiecare dată de la text. În jurul Doctorului, dinadins am construit situații de bufonadă, deoarece Doctorul pare descins din piesele comediei dell'arte.

— De ce îl îmbrăcați pe Henric al IV-lea într-o cămașă de forță?

L. G.: Am pus în gura lui Henric al IV-lea, drept replică, o indicație a autorului, din momentul ce precede înjunghierea lui Belcredi: „Din ficțiune s-a născut viață, și din viață moarte”. Actul final îl văd ca o întrupare, ca o concretizare a celor două planuri ambigue, pe care alternează acțiunile eroului. Acest erou, pe care îl numim Henric al IV-lea, a fost în general interpretat ca o victimă, idealizat. Dar și el aparține aceleiași societăți, are viciile și virtuțile ei, obiectiv vorbind, este un ucigaș care a acționat deliberat și conștient. Piesa nu se poate termina cum a început, se deschide un nou ciclu și am vrut să delimitez prima imagine a nebunului Henric, de ultima.

— Simplificarea ideaticii piesei e deliberată?

L. G.: Personal, m-am săturat de piesele și spectacolele în care ocolim adevăruri sociale, preferînd artificii abstractizante și intelectualizante. Eu consider că un spectacol trebuie să aibă un mesaj explicit, cu atît mai mult *Henric al IV-lea*, care este o piesă profund umanistă. Am ținut ca reprezentația să aibă un caracter popular, accesibil marilor mase de spectatori, care iau un prim contact cu Pirandello. Nu se poate sări atît de ușor de la piesele lui Davidoglu la cele ale lui Beckett, și de aceea publicul trebuie pregătit. Am căutat să clarific elemente nebuloase din piesă, să limpezesc contradicțiile, scoțînd în relief ceea ce mi s-a părut mie esențial: sarcasmul împotriva unei lumi precis determinate istoricește.

— Totuși, o ultimă întrebare: metafora pe care o cuprinde cadrul scenografic, o cușcă înconjurată de gratii — evident loc de claustrare a individului exclus din societate —, nu este prea explicită și, în consecință, simplificatoare?

L. G.: Am vrut un cadru simbolic, ieșit din comun, un cadru care să reprezinte proiecția unei minți bolnave, un loc care să conțină totul și nimic. În această cușcă de circ, personajele ce-l înconjoară pe Henric al IV-lea acționează realist, cotidian, „nevăzînd” decorul. Împreună cu scenografa Sanda Mușatescu, am ajuns la concluzia că existența conexată a acestor două planuri — simbolic (decor) și realist (relații) — dă haloul halucinant, necesar spectacolului, forța sa de generalizare.

* * *

Lucian Giurchescu se înscrie în categoria acelor regizori care nu se intimidă niciodată în fața clasicilor sau a ilustrațiilor contemporani; și astfel, fără a se arăta iconoclast, a atacat cu multă dezinvoltură texte de Shakespeare și Brecht, Dürrenmatt și Ionescu.

Și de data asta montarea lui Giurchescu este personală și îndrăzneată. Asistăm la o operație spectaculoasă de transplantare de țesuturi, de restructurări interne, cu rezultate dintre cele mai vii și interesante. Deopotrivă cu Henric, regizorul a adus în prim-planul scenei și pe ceilalți participanți, dîndu-le nu numai deplină libertate de mișcare, dar, în primul rînd, consistență caracterologică, motivare stringentă în relații. Lumea acestei nobilimi meschine și parvenite are tipuri distincte, relevabile prin josnicie. Liliana Tomescu e o Matildă impetuoasă și trufașă în aparență, în fond, stupidă și mărginită, continuu preocupată să-și păstreze amantul, pe care îl domină prin cinism și dispreț afișat, atitudini menite să ascundă teama de a se vedea abandonată. Constantin Brezeanu a dat o prestație găunoasă unui Belcredi plictisit, dornic de evenimente care să-i mai varieze rutina cotidiană, lacom de o aventură cu tînăra fiică a amantei sale. Dorin Moga-Di Nollu aduce o impecabilă bună-creștere care acoperă silnica obligație de a-și vizita ruda, o politete și o amabilitate ipocrită și țepăună. În sfîrșit, Anda Caropol în Frida emană o perversitate crudă și totodată gingașă, deliciile cochetărilor nepermise ascunse sub evantaiul nevinovăției. Un loc aparte în echilibrul dramatic îl ocupă Doctorul Genoni, căruia Mihail Heroveanu i-a acordat masca grosolană a imbecilității și incompetenței totale, satirizînd, conform voinței autorului, categoria medicilor fără voie, așa-ziși psihiatri curatori ai unor boli ce nu au nimic comun cu medicina.

Prima despărțire a regizorului de montările tradiționale constă în situarea lui Henric pe același plan cu *ceilalți*, considerați la un loc ca o entitate cu reacții conjugate, fațete multiplicată prin abjecție ale aceluiași prototip. Temperamentul artistic propriu lui Lucian Giurchescu, capacitatea sa de a crea situații scenice burlești, de haz copios și de substanță, l-au condus și aici spre construirea apăsată a acelor momente de bufonerie, spre accentuarea farsei pe care patru oameni (slujitorii) o joacă, fiind plătiți pentru a o face, și alți patru o joacă, deoarece societatea le-a impus măștile respective: prietenă înduioșată de situația tristă a iubitului din tinerețe; nepot îndatoritor și îngrijorat de starea sănătății unchiului bolnav; fiică cuminte și respectuoasă; prieten demn al familiei etc. Cu violență și precizie, spectacolul dă la o parte atât intriga melodramatică pe care trebuie să recunoaștem că o găsim în țesătura piesei (o cădere de pe cal pusă la cale de un rival, șocul și amnezia celui lovit, apoi răzbunarea), cât și monologul, rechizitoriul tragic și violent al protagonistului, pentru a se reconstrui în loc relații directe, brutale, uneori comice, altele dramatice — în primul rînd, relații umane, din a căror țesătură complicată și multicoloră s-a născut viața spectacolului la care asistăm. Operația de reanimare săvîrșită de Giurchescu, dincolo de aplicata ei valoare ideologică (caracterizarea precis-demascatoare a acestei lumi), are — incontestabil — relief, consistență scenică. Atmosfera are culoare și savoare, tipurile — valori sensoriale, iar conflictul se situează dintr-o dată în miezul unei realități tulburi, fierbinți, surprinse atât în plan de detaliu, cât și în panoramic. În această lume, George Constantin în Henric — uriaș ținut în întregratii — explodează de forță, vitalitate, fermentînd de sarcasm. El este autorul farsei burlești puse la cale împotriva celorlalți și-și rîde de ei pe diapazoane diferite: hohotînd, rînjind, biciindu-i cu invective sau ironizîndu-i cu indulgență. Acest Henric nu este copleșit de condiția tragică a existenței, nu este sufocat de tragedia cunoașterii (ca să folosim și acești termeni atât de uzitați), nu parcurge Golgota înșingurării și nici nu se anihilează în chinurile claustrării; dimpotrivă, abdicarea lui în fața vieții, refuzul de a se așeza la ospățul celorlalți, încăpățînarea de a se refugia în spațiul și timpul obligat al nebuniei se săvîrșesc cu vehemență, cu voluptate fizică, cu o viclenie de proporțiile unui Gulliver ce-și rîde pe sub nas de prostia și miopia liliputanilor din jur. Așa cum s-a recunoscut unanim, George Constantin copleșește și se impune și prin acest rol, care confirmă din nou extraordinarele sale virtuți actoricești. El demonstrează o uimitoare partitură vocală, o exersată caligrafie a mișcării, scoate efecte deosebite dintr-un joc continuu al contrastelor, din alternanța vocii tunătoare cu șoapta, din răsucirile spectaculoase printre gratii, din topirea exploziilor de furie în gesturi umile de o tristă gingășie... Și totuși, această splendidă paletă de culori nu dezvăluie, dincolo de o multicoloră jerbă tehnică, toate sensurile adînci ale rolului. Desigur, în rotunda înlăuntrire a momentelor există și inele de tragism, situații ce culminează printr-o durere deopotrivă de resemnată și de minioasă; dar traiectoria scenică a lui Henric al IV-lea nu se desfășoară pe un fundal dramatic, pe fondul tragic real al personajului, drumul de la nebunia aparentă la luciditate și apoi la nebunie obligată se îndepărtează de prea multe ori de „adevărată și dureroasă istorie” a unui om care și-a distrus iremediabil existența. Cred că unele momente de tragism au fost eliminate deliberat, în acord cu concepția regizorală mărturisită.

Înlăuntrirea momentelor comice de la începutul spectacolului, schițarea în aquaforte a celor patru consilieri secreți, vitalizarea sarcastică a galeriei de personaje ce mișună prin sălile așa-zisului castel cuceresc, precum spuneam, prin forța virulentă a desenului și densitatea compoziției scenice; și cu toate că regizorul abuzează de jocuri de cuvinte și îngroașă glumele de dragul sporirii hazului, împrumutînd nobilimii de pe malul Tibrului, accente extrateritoriale, extensia planului comic, dimensiunea satirică, neîndoios supradimensionează, marchează cu precizie conflictul. Este o față a unui contrast, și tot timpul ne așteptăm s-o vedem pe cealaltă, cea dramatică. După părerea noastră însă, contrastul nu se desenează, nu are forța, tragismul și valoarea așteptată.

Una din marile scene ale piesei, revelatoare pentru abisul interior în care se prăvălește eroul, este aceea în care Henric mărturisește slujitorilor că nebunia sa e simulată. Concluzia grăbită a celor patru se desenează firesc: traiul lor în acest palat nu este decît o farsă, și ea trebuie sfîrșită. Neînțelegerea, opacitatea lor în fața actului deliberat al claustrării lui Henric declanșează amărăciunea acestuia și meditații profunde pe tema comunicării umane. Ideea e reluată în final pe un plan superior: Belcredi

îi reproșează lui Henric farsa, ridicolul simulării nebuniei. De astă dată, reacția nu mai are un caracter contemplativ: Henric îl ucide pe Belcredi. Ce anume declanșează resortul crimei? Sentimentul tragic al înșelării, zădărnicia unei existențe cheltuite într-o înșingurare ridicolă. Henric al lui Pirandello își dobîndise — ca rezultat al retragerii sale voluntare în lumea unui ev fictiv — un sentiment tragic al existenței. Acest sentiment subiectiv a devenit obiect de haz, de ris pentru cei din jur. N-a izbutit să-i pedepsească pe ei, s-a înșelat doar pe sine. Înfrierea apare în scenă limpede și cutremurător. Fără îndoială că regizorul e îndreptățit să ceară demistificarea eroului, coborîrea lui de pe soclul monumentului Victimelor. Omul drapat în hainele demnității ultragiate, omul îmbrăcat în șiacul penitentului de la Canossa și uns cu coroana de carton a nebunilor este, de fapt, un biet ins îmbătrînit între zidurile unei vile, a cărui răzbunare — refuzul de a participa la masa vieții — are mica valoare a unui gest ridicol, caraghios.

Este ridicolă sau tragică ultima acțiune a lui Henric — uciderea lui Belcredi? Ridicolă, ca într-un duel romantic din alt secol, și totodată tragică, căci gluma are dimensiuni de sînge și moarte. De astă dată, refugiu nu va mai fi un joc desfășurat în saloane elegante și decorate ca la teatru. Omul a acționat, și cămașa de forță — adică însemnul comun al alienării mintale — înlătură cu brutalitate jocul steril al oglinzilor. George Constantin joacă însă prea limpede simularea nebuniei, poartă masca cu evidentă, lipsindu-ne de posibilitatea de a pune măcar o clipă la îndoială deplinăitatea facultăților mintale ale personajului. Și aici mi se pare că se pierde un coeficient important al dramei pirandelliene: pendularea între multiplele fațete ale realității, zbateră între certitudini alunecoase și înșelătoare, balansul pe sîrma îndoielilor. Negreșit că Henric al IV-lea, personaj contradictoriu, nu este un Nevinovat, o victimă a răului. Totuși, nu ni-l putem imagina numai ca pe un uriaș viclean, un șiret trăgător de sfori care ride pe înfundate de „bufonii“ veniți să-l viziteze, trăind „împărătește“ pe socoteala lor. Existența lui ridicolă se mistuie pe un fundal obiectiv tragic, modul lui de viață, aparent comic, e zguduitor dramatic și dacă spectacolul ne dezvăluie cu îndrăzneală și convingere latura ilară a acestei lumi, trebuia — cu aceeași intensitate — să ne arate și ipostaza tragică, repercusiunile farsei. Bufoneria se înlănțuie într-un montaj excelent, acțiunea se desenează cu multă limpezime, dar mi se pare că nu se realizează totdeauna acoperirea faptelor cu idei. Îndrăzneala directorului de scenă în prelucrarea textului ne-a convins prin tratarea accentelor comice. Respectăm decupajul regizoral, tipic stilului lui Giurghescu, și ordonarea planurilor conform structurii și temperamentului său artistic. Dar de ce omisiuni din text, tăieturi care duc la o simțitoare reducere a sensurilor, o pauperizare a ideilor, o sărăcire a orizontului marelui dramaturg sicilian? Mi se pare că trebuie făcută o limpede demarcație, pe de o parte, între accesibilitate și caracter popular și, pe de alta, simplificare, schematizare a semnificațiilor filozofice, pe care, desigur, nu le îmbrățișăm fără rezerve. Se pierde din Pirandello originalitatea proprie gândirii și forme sale teatrale, și aceasta nu este puțin lucru. Cred că accesibilitate nu înseamnă ștergerea deosebirilor stilistice și a particularităților de gândire în literatura unor scriitori diferiți. Multiplicitatea temelor universului pirandellian — obsesia aparențelor, destrămarea realității, unilateralitatea judecății de valoare, jocul măștilor, febra căutării adevărului, relativitatea timpului — nu poate fi adusă aici la numitorul comun al unei satire de moravuri. Am găsit pe scenă sarcasmul la adresa unei lumi cu precizie încadrate în tipare istorice și sociale, batjocura violentă, grimasa feroce, caricatura exponenților ei și — în vîlmășagul desenelor — ciuntită, figura protagonistului, a celui „tragicompediant“, cărui i se aduce în text Elogiul Nebuniei.

Mira Iosif

UN TEATRU CONSECVENT CU SINE

Deschiderea stagiunii (a XXII-a), pregătită cu atenție și grijă deosebite, are un caracter festiv în acest teatru cu ținută de adevărat Național. Afișe sobre și frumoase anunță în oraș premiera piesei *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă; altele mici, de un format elegant, inaugurarea *Studioului 172*; iar pliante difuzate printre abonați și spectatori „liberi” oferă, într-un stil cald și direct, titlurile și data premierelor anului teatral, încit o lectură rapidă a acestui succint program de buzunar te edifică asupra planului de ansamblu al stagiunii. Așadar, publicul timișorean va viziona din repertoriul permanent: *Ce-ați voi* de Shakespeare, *Maior Barbara* de Shaw, *Simple coincidențe* de Paul Everac, *Sfântul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga (reluări din stagiunea trecută; ar putea vedea, de asemenea, și *Omul cel bun din Siciuan* de B. Brecht, dacă plecarea intempestivă a doi interpreți principali n-ar solicita refacerea spectacolului), precum și următoarele noi premiere: *Unchiul Vania* de Cehov, *Mincinosul* de Goldoni, *Insula* de Mihail Sebastian, *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill.

Echipa de regizori concentrată în acest an la Timișoara (Marietta Sadova, C. Anatol, I. Veakis) își cunoaște precis îndatoririle, pregătindu-se din vreme pentru montările de pe parcurs. Nou la Timișoara este *Studioul 172*. Așa cum se spune în caietul-program, teatrul va oferi publicului un nou teren de dialog.

Primul spectacol adună laolaltă pe afiș trei piese într-un act, diferite ca temă și stil: sceneta într-un act *Incepem* de I. L. Caragiale, o adevărată „ars dramatica” — scrisă cu vervă incisivă, la inaugurarea companiei Davila — ce-și păstrează și azi actualitatea programului estetic; *Dactilografii* de Schisgal — un exercițiu de virtuozitate pentru doi actori tineri și în impetuoasă formă (Dora Chertș și Ovidiu Moldovan); în sfârșit, „cîntecul de glorie al iubirii, pentru teatrul de cameră”, *Dragostea lui Don Perlimplin* de Federico Garcia Lorca — prețioasă miniatură dedicată puterii emoționante a iubirii, suportul unui alt studiu de stil și atmosferă, dificil prin originalitatea expresiei specifice lui Lorca. Alegerea acestor texte cred că mărturisește o ambițioasă incursiune în diverse modalități teatrale și a fost, cu aplicație și discernămint artistic, condusă de către regizorul Ianis Veakis. În continuare, Studioul era prevăzut cu un grupaj de piese într-un act de V. I. Popa, Ion Slavici și Iosif Vulcan, și un recital ce cuprinde în acoladă poezia românească de la Văcărești pînă la Tudor Arghezi. Existența acestui studio modest ca bază tehnică-materială, și mai mult decît modest ca aspect, oferă însă actorului un spațiu și timp prețios pentru studiu, stimulînd și la o extensie în aria repertoriului. Regizorul Ianis Veakis ne mărturisește că în intențiile studioului nu sînt experimentele „extravagante” și nici incursiunea pe tărîmul unor domenii spectacologice inaccesibile deocamdată actorilor: pantomimă, commedia dell'arte, teatrul total.

În ciuda unor premise solide (permanente regizorale repute, completarea colectivului actoricesc, repertoriu fixat), care par să certifice buna desfășurare a stagiunii, în rîndul factorilor responsabili din teatru am descoperit motive de îngrijorare. Întrebind conducerea care este planul de perspectivă mai îndepărtat, dacă se preconizează dincolo de acest an construirea unei suite echilibrate de montări în acord cu necesitățile de creștere ale colectivului, am constatat lipsa unor condiții de natură să favorizeze elaborarea unei asemenea perspective. Așa cum spune Gheorghe Leahu, „perspectiva artistică este deocamdată condiționată de cea organizatorică”. În condițiile unei instabilități artistice, a lipsei de utilaj, a maximelor obligații de plan, este greu de conturat linia dezvoltării viitoare.

Trebuie spus că, în acest teatru, o consecvență demnă de laudă veghează asupra montărilor, chiar dacă de multe ori transferul unor protagoniști atacă spectacolul în

centrale sale vitale. Actorii cu renume azi pe scene bucureștene au ucenicit și s-au afirmat la Timișoara. Resimțindu-și dureros pierderile, de fiecare dată, teatrul își strîngea rîndurile, neoprindu-se pe loc. Nu e mai puțin adevărat că nucleul său central se împospătează în continuare cu forțe tinere și promițătoare. O nouă pleiadă de tineri se afirmă azi viguros, făcînd față unor roluri dificile și responsabile. Cităm cîteva nume: Dora Cherteș, Florina Cercel, Elisabeta Jar, Jeanine Stavarache, Ovidiu Moldovan, Ștefan Sassu, Miron Șuvagău, Viorel Iliescu; ei îngăduie mai mult decît o undă de optimism în privința incontestabilei lor evoluții.

Aceeași exigență se manifestă în spectacolele de amploare, deși lipsa totală a unui corp de ansamblu, a elementelor necesare unei figurații calificate ridică în fața directorilor de scenă dificultăți nepermise în condiții de lucru normale. Alt impediment, și nu de ultimă importanță, este discontinuitatea folosirii spațiului scenic, prin împărțirea sălii cu teatrul muzical din localitate (situație proprie și altor mari centre — Iași, Cluj). Cerința premierelor în lanț, firească aici ca și la toate teatrele din țară, în medie 8—9 premiere pe stagiune, numărul riguros de deplasări și raportul invers proporțional dintre reprezentații și spațiul real de repetiții duc la concluzia că Teatrul „Matei Millo” din Timișoara (ca și alte colective din țară) depune o muncă de-a dreptul eroică, pentru a face față cu probitate cerințelor publicului și exigențelor proprii.

În perimetrul acestor mari exigențe se înscrie spectacolul inaugural *Io, Mircea Voievod*. Direcția de scenă a Mariettei Sadova și viziunea plastică a Elenei Veakis au ridicat textul piesei lui Dan Tărchilă la valorile unui spectacol de factură clasică, în buna accepție a cuvîntului. Comprimarea unor pasaje discursive, estomparea unor tendințe de retorism exterior, cîteva dislocări, binevenite, în text au dus la un solid decupaj regizoral, ce accentuează cu sobrietate ideile piesei printr-un rapid montaj de secvențe cinematografice, întretăiate de mari scene — tablouri panoramice. Mișcarea, partiturile vocale, relațiile dintre interpreți au căpătat, atît în scenele de masă cît și în cele de plan-detaliu, precizie și relief. O caracterizare sobră a personajelor, un control sever al jocului dau senzația de disciplină artistică nu prea întîlnită într-un spectacol de o asemenea factură. Faptul că în scenă nu se declamă (decît răzleț și cu foarte mici excepții), că mișcarea nu are pecetea „istoricistă” dă dintr-o dată pregnanță ideilor dezbătute, captînd interesul spectatorilor în jurul problemelor de reală rezonanță actuală, ce constituie miezul piesei.



Gheorghe Leahu (Mircea) și Jeanine Stavarache (Arina)



Scenă din spectacol

O scenografie inspirată a demonstrat că ambianța unui spectacol istoric românesc poate fi modernă (și nu modernistă) prin linie și culoare și de un pregnant specific național, fără abuz de materiale și elemente etnografice. Un imens perete-fundal de culoarea aramei, acoperit cu un vechi text slavonesc — reproducerea autentică a unui înscris domnesc —, aduce sugestiv timpul istoric în prim-plan. O construcție miniaturală — un foisor domnesc, în culorile și dimensiunile unei „enluminuri” — sporește senzația de spectacol, de joc. Culorile scenei, aramă coclită, verde de baltă și verde întunecat, aproape negru-bronz, aur stins, se prelungesc în costumele ce mi s-au părut o demonstrație de gust și rafinament în combinarea liniilor îmbrăcămintii europene a spocii (costumul venețian) și elementul autohton (sumanul, catrința și fota), subtil și armonios întrețesute. Deși multiplele personaje sînt distincte prin costum și expresie, deși spectacolul păstrează culoarea și dinamica frescei istorice, interpretarea lui Gheorghe Leahu în rolul titular acordă reprezentăției valoarea unui mare monolog dramatic. Actorul domină spectacolul, dînd preț reflexiei și nu acțiunii, relevînd ideea, gîndirea independentă și modernă a voievodului muntean, și apoi gestul. Mircea Voievod se impune ca o distinsă figură de diplomat abil, alert în gîndire, căruia idealul de neafrînare și libertate îi dictează destinul de om și cîrmuitor. Asigurarea unei păci traionice pentru pămîntul urgisit de năvălirile dușmane îi conduce viața, consumată în același timp de o dureroasă dramă. Gh. Leahu a relevat, cu finețe, cu patos lucid, dramatismul acestei existențe neînțelese de epocă, singurătatea copleșitoare a celui înconjurat de oameni mai mici decît el în gîndire și simțire.

Meditațiile lui Mircea la Cozia au devenit iambii spectacolului. În ambianța monahală, ce degajă un puternic suflu emoțional prin frumusețea detaliului plastic, desfășurarea unei gîndiri de o înaintată filozofie laică renașcentistă se colorează dramatic

prin contrast. În scenele de masă, ca, de pildă, cea a soborului curții adunate pentru dezbaterile politicii lui Mircea față de prințul otoman, caracterul istoricist — convocarea unui divan boieresc — se estompează în fața dinamismului conflictului interior, cu finețe exteriorizat de protagonist. În tăcerea lui Mircea, în felul cum ascultă diferitele păreri, se trădează sentimentele sale: trufia, demnitatea, conștiința valorii umane și naționale, ca și durerea omului neînțeles și silit să pară soț-tiran, tată crud. Interpretarea Elisabetei Jar dă o încordată tensiune dramatică rolului secund al Marci. O undă de poezie delicată, sobră în exaltare, iradiază Jeanine Stavarache-Arina.

Teatrul din Timișoara nu-și îngăduie nici o clipă de răgaz. Cu febrilitate se pregătesc noile montări: *Mincinosul* de Goldoni și *Făt-Frumos*, basmul lui Horia Furtună. Alte repetiții, în paralel, „recondiționează” spectacolele stagiunii trecute, pentru a le aduce la rampă nealterate. Ceea ce demonstrează că, în ciuda greutăților organizatorice, munca de zi cu zi continuă în ritmul accelerat și intensiv cu care, pare-se, colectivul s-a desprins, considerându-l firesc.

M. I.

Baia Mare

ROADELE FLUCTUAȚIEI

Cele mai bune rezultate obținute de teatrele noastre, în ultimii ani, au arătat că, din mulțimea factorilor care determină succesele, *stabilitatea trupei* rămâne unul din cei mai importanți. Atâta timp cât această condiție — de ordin organizatoric — nu este asigurată, orice discuție generalizată, legată fie de problema idealului estetic, fie a culturii teatrale etc., în jurul căroră se organizează astăzi atât de aprinse dezbateri, mi se pare osîndită a rămîne în domeniul teoriei. M-am convins încă o dată de acest lucru, văzînd situația la Teatrul de Stat din Baia Mare, în acest prag de stagiune, cînd, după 14 ani de cînd urmăresc activitatea sa, mi-a fost dat să stau de vorbă cu cel de al 18-lea director venit de vreo două luni la conducerea instituției. Mă întreb cum își va duce el la îndeplinire complicata misiune de a ridica la o treaptă superioară activitatea teatrului băimărean cînd, aproape în fiecare zi, e nevoit să aprobe cîte un transfer? Anul trecut au plecat de la Baia Mare o parte din actorii tineri, talentați absolvenți de institut, în care teatrul și-a pus mari nădejdi. Acum, în plină desfășurare a noului an teatral (cînd, de fapt, în regulamentul se prevede că nu se mai pot face schimbări pînă la sfîrșitul stagiunii), pleacă patru din actorii maturi — dînd pur și simplu peste cap întreaga producție artistică a teatrului. *Comedia erorilor*, una din montările de efort ale echipei din Baia Mare, realizată la sfîrșitul stagiunii trecute în regia lui Farkas Istvan — spectacol care, pe lîngă energie, a pretins și grele investiții materiale, și care era departe de a fi epuizat — nu s-a mai putut relua la deschiderea actualei stagiuni, deoarece unul din actorii care dețineau un rol principal, Ion Miinea, a plecat la Oradea. Spectacolul cu piesa Sidoniei Drăgușanu, *Întîlnire cu îngerul*, de asemenea nu s-a mai putut programa, protagonistul Costin Iliescu mutîndu-se la teatrul din Petroșani.

Am văzut aci primul spectacol din actualul sezon teatral, *Omul cu mîrtoaga*, în direcția de scenă a lui Petre Meglei. Cu echipa existentă: Ion Uță (Chirică), Larisa Stase Mureșan (Ana), Mircea Olaru (Varlam), Virgil Fătu (Inspectorul general), Ecaterina Sandu (Fira) și alții, la care s-a adăugat Ștefan Moisescu (Nichita) — chemat de la Teatrul Național din Cluj, să joace în această reprezentatie —, regizorul a dat piesei lui G. Ciprian, într-un cadru scenic îngrijit, o interpretare onestă, apropiată spectatorului. Iată însă că și această montare, care s-a bucurat de o bună primire din partea publicului, va fi, probabil, în situația de a fi suspendată pînă se va găsi un înlo-



Mircea Olaru (Varlam) și Ion Uță (Chirică) în „Omul cu mirfoaga” de G. Ciprian

cuitor pentru Mircea Olaru — element de vîrf al colectivului, care s-a transferat recent la Reșița.

În atare condiții, în care, de la o zi la alta, se așteaptă cîte o surpriză (morbul contaminează și alți actori, nespuse de disponibili, din motive mai mult sau mai puțin întemeiate — de obicei, foarte personale —, îndemnîndu-i la evaziune), asigurarea unei cît de vagi continuități a muncii a devenit extrem de anevoioasă. Teatrul nu are pînă la ora actuală un repertoriu stabilit, un program de lucru normal. Nevoit fiind, din condiții obiective, să ducă o viață „nomadă”, să joace mai mult în deplasări (sala teatrului fiind încă în reconstrucție pînă la începutul anului viitor), e firesc ca teatrul să suprasolicite efortul actorilor rămași credincioși acestei scene. Oricît de mare va fi acest efort, el nu va putea acoperi anumite necesități de repertoriu, trupa băimăreană fiind lipsită de actori și actrițe pentru anumite genuri, atît de vîrstă medie, cît mai alestineri.

În timp ce conducerea teatrului, regizorii și pictorul-scenograf s-au întîlnit să fixeze cea de-a doua piesă ce urma să intre în repetiții, s-a primit vestea că, în sfîrșit, tînăra absolventă Mihaela Dumbravă, după multe parlamentări și rugăminți, după ce se pare că tentativa de a se opri la teatrul din Pitești a dat greș, a acceptat să vină la teatrul din Baia Mare, unde fusese repartizată inițial.

E greu de crezut că această singură floare va aduce la teatrul băimărean primăvara și că trupa va ieși astfel din impas. Nenumărate au fost articolele care au semnalat situația în care se află de la o vreme teatrul din Baia Mare. S-a propus, de fiecare dată, un efort sporit de unificare și consolidare a acestui colectiv. Cred că problema nu va putea fi rezolvată pe plan local, cu mici sau mai mari compromisuri. Ea cere soluții radicale. Pînă la apariția unei noi legislații, care sperăm că va pune capăt fluctuațiilor, una din aceste soluții cred că ar putea fi preluarea bunelor experiențe ale teatrelor din Satu Mare și Piatra Neamț, adică: trimiterea unei întregi clase de absolvenți de la Institut, eventual și a unui tînăr regizor talentat, care, împreună cu ceilalți membri statornici ai colectivului, să pornească, pe baze noi, o nouă activitate. Problema redresării acestui teatru, cu misiunea de a fi unul din cei mai importanți factori culturali într-un oraș cu o asemenea pondere în viața economică a țării, are o însemnătate deosebită. Fără soluționarea acestor dificultăți organizatorice e greu să prevedem, și mai ales să pretindem, aci, o stagiune înfloritoare.

Valeria Ducea

EXPERIMENT ÎN SPECTACOLUL PENTRU COPII

Fascinați de ideea de a deveni subit, printr-o miraculoasă alchimie, cei mai puternici din lume, cei doi mici eroi ai piesei lui Al. Popovici, Radu și Moț, pornesc în căutarea „celui mai mare și mai tare” om, care — cred ei — ar putea să le împărtășească și lor secretul forței. Vor cutreiera deci un colț de lume — cel care le stă la îndemână — și îl vor descoperi, pas cu pas, ca doi exploratori temerari. Deslușim în gestul celor doi copii mai degrabă un anumit evazionism naiv de la „corvezile” tradiționale la care sînt supuși pentru a crește mari, de genul laptelui zilnic, unturii de pește etc. În același timp, ei sînt, în felul lor, doi mici răzvrățiți. Par a fi roși de complexe de inferioritate; tutela celor mari îi stingherește, răbojul care consemnează un adaos anual de cîțiva centimetri la înălțime nu îi satisface.

Călare pe o rază de lumină (vehicul aerian de inspirație orientală, care ușurează, de obicei, mișcarea eroilor pe spații siderale), cei doi puști pleacă de acasă și își încep investigațiile în lumea bilciului, întrucît chemarea la această aventură a pornit de la reclama gălăgioasă a unui antreprenor de baracă: „Cel mai tare om din lume / Aici, omul care nu se teme de foc și de lei, de tigri și critici” (asocierea nu poate fi decît avantajoasă celor din urmă). De aici încolo, piesa face să defileze caleidoscopic o suită de momente pline de mișcare, de culoare, o galerie pestră de personaje, în care distingem acrobați, clovni, luptători, atleți, boxeri, ursari, vînzători de gogoși, păpușari, sfîrîmători de lanțuri, îmblînzitori, fiare cu crinieră sau trompă, maimuțe și măgari. Din lista citată, cei care aveau cei mai mulți sorți de cîștig în cucerirea titlului de cel mai tare se dovedesc a avea mușchi de carton, cîinste de coțcari sau curaj de iepure. Boxerul declarat campion a învins datorită potcoavei introduse în mînușă, leul dirdiie ca varga la vederea biciului, pe îmblînzitor îl trec fiorii, cu gîndul la supliciu... scaunului dentar etc. Cel mai mare om din lume se dovedește a fi tatăl celor doi copii, pe care aceștia îl întîlnesc lucrînd pe o schelă înaltă, în clipa în care, forțați de împrejurări, se aruncă cu... umbrela dintr-un avion avariât.

Piesa este bogată în peripeții, elementul-surpriză intervine adeseori, morala este servită discret, dialogul și cupletele sînt spirituale. Din păcate, tema piesei se subțiază în pitorescul unor tablouri, imaginile celor doi eroi devin mai palide, ei transformîndu-se uneori în simpli martori, care asistă oarecum pasiv la desfășurarea acțiunii.

Spectacolul Teatrului din Piatra Neamț, jucat cu măști, în regia lui Ion Cojar, este conceput variat și se susține prin muzică (reusită, prin linia melodică, simplă, ușor de reținut — autor: V. Veselovschi), numere de circ, pantomimă, scheciuri estradistice, teatru de păpuși. Această bogată paletă interpretativă, adecvată psihologici și gustului spectatorului-copil, are menirea să-l solicite într-un grad mai înalt, să-l facă să participe cu viu interes la cele ce se petrec pe scenă. Dialogul dintre actori și spectatori, ale cărui premise se află în text, se înfiripă firese în spectacol. Urmăririle începute pe scenă se prelungesc în sală, printre scaune, copiii bat tactul muzicii etc.

Distribuția spectacolului este încredințată, aproape în exclusivitate, unor actori tineri și foarte tineri, mulți dintre ei de curînd absolvenți ai Institutului. Ei demonstrează o bună pregătire fizică și, utilizați în cîte două, trei și chiar patru roluri, par a nu-și pierde suflul, trecînd cu ușurință din „pielea” unui personaj într-a altuia; deși obligați să se miște rapid pe alte coordonate caracterologice, cu o altă ritmică a mișcării, cu un alt registru vocal. Despre fiecare din cei aproape douăzeci de interpreți ai spectacolului, se pot spune lucruri bune. Ei dovedesc, pe lîngă antrenament fizic, un admirabil simț al colectivului și sînt animați de o considerabilă poftă de joc. Mișcarea lor este construită cu fantezie, în perfectă concordanță cu măștile. Aș cita în acest sens



Ion Fiscuteanu (Clovnul), Olga Bucătaru (Balerina-cîntăreață) și Boris Petroff (Septembrie)

apariția celor trei „răi”. Mișcărilor ușoare de dans, pe care le execută aceștia, atunci cînd își cîntă cupletul, par comandate, ca la marionete, de niște sfori minuite în chip nevăzut, de undeva de sus. Inepuizabil, în rolul unui clown acrobat, Ion Fiscuteanu, a cărui compoziție poartă neîndoielnic pecetea talentului autentic.

O imperfecțiune a spectacolului vine din neacordarea la ansamblul mijloacelor scenografice abordate, a celor mai multe din costumele personajelor-oameni, schițate mai puțin stilizat, cu mai puțină fantezie. Măștile (capete enorme de păpuși care acoperă parțial pe cele ale interpreților. fără a-i stînjeni prea mult) sînt, în schimb, însemnată măsură, de o mare expresivitate. Un singur dezavantaj se relevă însă. Maska alterează nuanțele, iar poezia ușoară, grațioasă, pe care o întîlnim din loc în loc în text, pulsează mai greu perceptibil într-un spectacol obsedat de desen și culoare, în care psihologia personajelor este într-o oarecare măsură sacrificată.

Atît piesa, cît și modalitatea în care a fost transpusă scenic (apropiată de formula cunoscută a teatrului total) constituie experimente interesante, propunînd o cale nouă, demnă de a fi reținută, în dramaturgia și spectacolul pentru copii.

ESENȚIAL ÎN ETAPA ACTUALĂ:

- DESĂVÎRȘIREA MIJLOACELOR PROFESIONALE
- DESCĂTUȘAREA FANTEZIEI CREATORE

La Tirgu-Mureș, spectacolele de deschidere sînt, chiar involuntar, un util barometru al atmosferei de creație din colectiv; ele îndreaptă atenția către un număr de probleme specifice, a căror rezolvare este, în etapa actuală, esențială.

Cu cîteva excepții, mica trupă a secției române este în întregime cuprinsă în distribuția comediei lui Camil Petrescu, *Mitică Popescu*. Invitat să pună în scenă spectacolul, regizorul bucureștean Mihai Dimiu a avut de rezolvat o situație oarecum specială: secția dispune aproape numai de actori tineri și foarte tineri (este probabil teatrul cu cea mai redusă medie de vîrstă a actorilor săi). Spectacolul pune deci o dublă serie de probleme: pe de o parte, realizarea unor roluri de compoziție din categoria celor mai puțin lesnicioase (compoziția de vîrstă la care diferența e mică este, se știe, mult mai dificilă decît cea „clasică”); pe de alta, reîntîlnirea unor foarte tineri actori cu piesa pe care o jucaseră, abia cu doi ani în urmă, în spectacolul de absolvire a Institutului și care urmau să dovedească, pe un teren familiar, progresul profesional realizat. O astfel de confruntare poate justifica dubla distribuție a rolurilor principale și invitarea unui actor de la Naționalul clujean, Dorel Vișan, a cărui prezență reîntregește vechea formație studentescă.

Așa cum se înfățișează, spectacolul pare să fi fost axat pe construirea situațiilor de comedie: în actul I, mai ales, sînt „decupate” acțiuni-gag amuzante; mișcarea este condusă spre sublinierea și îngroșarea caricaturală a personajelor. Tinerii actori se lansează cu plăcere în această întreprindere; ba chiar, furați de reacția publicului, unii dintre ei (Al. Făgărășan, de exemplu) încarcă și îngroasă mai mult decît suportă textul. Pînă la sfîrșitul reprezentației — incontestabil veselă și recreativă —, sensul ei artistic nu se limpezește însă, o neplăcută impresie de lincezeală stăruie. Dezmembrată de două tendințe care rămîn contrarii — una de comedie cam groasă, cecalaltă dulceag-suavă —, ea nu depășește nivelul unei montări „de serviciu” și nu conduce nicăieri.

O astfel de apreciere severă are în vedere mai puțin „filmul” spectacolului — care, jucat în alt teatru, ar putea fi, eventual, trecut cu vederea —, cît raportarea lui la echipă, la necesitățile ei de creștere. *Mitică Popescu*, cu tonul său șagălnic, cu situațiile, la urma urmei, comune, a apărut ca un obiectiv lesne de atins, care nu ridică probleme speciale de regie și interpretare: puțină dezvoltură deșteaptă, oarecare farmec personal ar fi de-ajuns pentru ca întregul să stea în picioare. Că lucrurile nu stau chiar așa, asta s-a văzut abia în spectacol: comedie ușoară, piesa aparține totuși gîndirii lui Camil Petrescu, subtextul ei conține un anume soi de rafinament spiritual a cărui absență trimite direct în atmosfera comediei de bulevard. Regizorul invitat nu

a putut împlini, în viteză, carențe mai vechi: nici n-a găsit metoda de a explicita anumite adevăruri indispensabile. Se vede că tinerii actori (lucrul se simte cu atât mai mult în actul II, unde aparițiile la serata din casa Georgetei Demetriade sînt departe de a evoca protipendada bucureșteană a anilor 20) nu și-au pus prea multe întrebări în legătură cu personajul, cu caracterul și biografia lui, nu s-au călăuzit după indicațiile atât de generoase ale autorului. Mitică este, în versiunea lui Dinu Cezar, șmecher, repezit și colțuros, cu o alură prea modernă; simbul de candoare și căldură sufletească e înăbușit sub o agitată ploaie de gesturi, actorul caută soluții de suprafață, în loc să se adune asupra esențialului din firea personajului. Pe Viorel Comănici îl ajută o sinceritate intuitivă care îl face simpatice și apropiat; dar nici el nu știe să exprime ceea ce înțelege interioră care îl ridică pe erou deasupra craiului de duzină. În rolul „patroanei”, Anca Roșu are eleganță și o anume grație lirică, dar personajul ei nu are „vina” de inteligentă activă, temperamentul și umorul înțelept pe care le cere rolul; în distribuția paralelă, Maria Bernacki evită decise tonul „melo”, optînd pentru energie și spontaneitate, dar ratează distincția și sobrietatea, nu știe încă să-și alcătuiască un alfabet variat de expresii și tonuri, păcătuiind prin stîngăcii. De altfel, în spectacol se vede adesea că unii actori, înainte de a trece la compunerea personajului, n-au depășit elementare cerințe ale profesiei: cum să „dea” replica partenerului, cum să se plaseze în decor și față de lumină, cum să poarte costumul, cum să se machieze pentru o împrejurare sau alta — ba au chiar dificultăți de dicție. În acest context, cel mai precis instalat într-un contur pe care îl urmează cu consecvență și siguranță este Dorel Vișan, în rolul Subdirectorului: dacă se poate obiecta împotriva unor soluții de detaliu (mai ales în ultimul act), întregul are totuși logică și armonie interioară.

Am insistat atât asupra acestor detalii deoarece, la ora actuală, problema supra-vegherii și desăvîrșirii uneltelor profesionale este esențială pentru echipa secției române din Tg. Mureș. Aici a existat, cu numai trei ani în urmă, un colectiv scripitor și variat ca registru de posibilități, care promitea să se afirme ca unul dintre cele mai interesante din țară; în ultimele două stagioni el s-a împrăștiat și s-a fărîmitat. Stagiunea trecută a însemnat, practic, o perioadă de stagnare; puțin utilizați, lipsiți de un țel care să le solicite gîndirea și capacitatea creatoare, actorii au acumulat nemulțumiri, s-au „desprins” din întreg; mulți dintre ei au plecat; abia o treime a trupei mai are astăzi vechime în teatru (nici o reluare de spectacol nu e posibilă!). În atmosfera de plecări și sosiri de actori noi, interesul pentru problemele de fond ale muncii a trecut pe planul doi, atașamentul pentru prestigiul teatrului și devotamentul față de interesele acestuia n-au atîrnat prea greu în balanță. Noua conducere a teatrului a întîlnit, în pragul stagiunii, nu o echipă hotărîtă să se reafirme ca întreg, ci un număr de actori decisi să-și rezolve prin orice mijloace necazurile personale și uitînd uneori, cu acest prilej, să-și măsoare, cu obiectivitate și modestie, meritele și posibilitățile, să-și confrunte imaginea pe care o au despre sine, cu realitatea.

Acum, acest moment greu a trecut; munca a început, s-a statornicit un ritm. Onorînd angajamente ale trecutei stagiuni — *Mitică Popescu, Răzvan și Vidra* —, noua conducere a teatrului a încercat, în repertoriul fixat, să găsească soluții pentru o mai bună utilizare a actorilor. În acest sens, fundamentală mi se pare pregătirea spectacolului cu *Electra* de Sofocle; tinerele actrițe au aici prilejul rar al unui antrenament complet și de mare anvergură, atît în rolurile principale cît și, mai ales, în cor; de seriozitatea și eficiența acestui efort depind atît afirmarea teatrului, cît și desăvîrșirea fiecăreia în parte. Se vor mai juca, apoi, printre altele, o comedie românească de actualitate în premieră pe țară — *Scaunul fără picioare* de S. Macovei — și *Îngropați morții* de Irving Shaw.

A alcătui, dintr-un număr de actori talentați și plini de farmec personal, ceea ce se numește într-adevăr o echipă reprezintă o muncă dificilă și de durată. La Tg. Mureș, aceasta înseamnă, în etapa actuală: a reprima vedetismul și răbufnirile de egoism ale celor — puțini — ce profită de momentul greu pentru a-și impune punctul de vedere, și al căror rău exemplu nu trebuie lăsat să prolifereze; a mobiliza și a încuraja gîndirea inteligentă și cercetătoare a acelor membri ai colectivului dispuși la efort metodic, în numele creației; a utiliza rațional forțele, în așa fel încît actorii foarte tineri, absolvenții de Institut, să nu lîncezească, ci să poată progresa rapid, eliberîndu-se de ceea ce este școlăresc, nefinisat, în personalitatea lor, iar ceilalți să aibă în permanență posibilitatea de a se depăși; a descoperi mereu cea sarcină artistică capabilă să suscite interes, dorința de a munci, să creeze premise pentru unitatea interioară și pentru echilibrul dinamic al tuturor acestor temperamente diferite, abia în curs de maturizare. Toate acestea impun un program precis eșalonat și de lungă perspectivă, care să înlăture senti-

mental provizoratului și dorința de migrație spre alte zări, unde s-ar contura roluri și făgăduințe mai ispititoare; este o sarcină care revine nu unuia sau altuia dintre directorii de scenă (formația regizorală s-a întărit simțitor prin integrarea lui Gh. Harag, personalitate matură și cu mari calități pedagogice, extrem de utile aci), ci tuturor împreună. Unul dintre „instrumentele de lucru” ce vor putea fi utilizate cu succes este studioul tânărului actor, al cărui debut, interesant și îndrăzneț, merită să fie continuat, mai ales pentru ceea ce aduce ca efervescentă creatoare în rîndurile colectivului.

Iată un program care merită investiții de energie și perseverență și care, îndeplinit fără concesi și „incidențe”, va asigura ieșirea din impas și afirmarea pe o treaptă nouă a acestei foarte tinere trupe.

* * *

La secția maghiară, în programul pe anul acesta se conturează două încercări ambițioase (*Puterea întunericului*, *Othello*), echilibrate de două comedii contemporane, una scrisă de Sütő András, alta de doi debutanți din localitate. Pentru spectacolul de deschidere, piesa a fost judicios aleasă spre a evidenția calitățile trupei într-un spectacol sobru, cu o problematică contemporană: *Simple coincidențe* de Paul Everac.

Calm, destins, îngrijit, spectacolul condus de Gergely Géza are o desfășurare expozitivă, cu câteva puncte de interes create de calitatea interpretărilor actricești. Așa este, în primul rînd, tabloul de la locuința profesorului Coman: Lohinszky Loránd compune personajului o extrem de vie curbă de trăiri, știe să descopere, cu o intuiție precisă, gesturi și acțiuni care nu vorbesc în sine, ci se integrează unui portret; personajul său are o energie mocnită, încăpățînată, un soi de umor aparte, care-l ridică deasupra situației, așa încît boala rămîne un accident, o circumstanță. Foarte fină, rezervată și de un dramatism interior neafișat este prezența Annei Dukász, în ciuda puținelor ei apariții.

În rolul Danielei, compoziția actriței Illyés Kinga are date cu totul particulare. Ea scoate personajul din zona periculoasă a lirizării insuportabile și-l dăruie cu o concentrare vitală, o „tensiune a afectivității” și o spontaneitate încîntătoare. Actrița își face destăinuirile din primul tablou jucînd stările contradictorii, capricioase și expansive ale unei adolescente „grizate”, care se sperie singură, dar se și bucură, secret, de tumultul pe care îl descoperă în ființa ei. În tabloul din Cîsmigiu, ca nu-și stăpînește perfect dificila gamă de impulsuri, senzualitatea fiind cîteodată marcată cu prea multă violență pentru personaj. Illyés Kinga este însă, incontestabil, unul din talentele care se pot aventura în compoziții violente, pentru că dispune de „acoperirea în aur” a unor resurse interioare. Sînt în spectacol și alte roluri frumos compuse, chiar dacă cumva unilaterale: Tamás Ferenc și mai ales Gyarmati István folosesc prea insistent uneltele comediei, sărăcind personajele de ceea ce este dramatic în aceste destine.

Ceea ce se poate reproșa spectacolului este o lipsă de energie, de „tendință”, o linie prea fragmentată, reluată cu fiecare tablou de la început, neizbutind să însumeze ceea ce se construiește. Aceasta se datorește, în parte, unor năvăliri regizorale și scenografice (ca de exemplu șlagărele la aproape fiecare început de tablou, decorul — adăugînd uneori, prin panourile fotografice, o simbolistică banală), dar mai ales nerezolvării personajului principal, cel al activistului Emil Vlăsceanu. Csorba András are datele rolului, dar nu a izbutit încă (handicapat de distribuirea tirzie) să-i găsească cheia; el joacă închis, cu o anume opacitate, de parcă ar vrea, dimpotrivă, să respingă tot ce e de fapt menit să-l solicite. Ceea ce face ca spectatorul să-i urmărească mai ales pe interlocutorii săi succesivi — adică *anecdotică* piesei —, și nu ecoul lor în conștiința eroului, procesul de înțelegere de către un om a consecințelor unei atitudini — adică *ideea* ei.

Obiectivele acestei stagiuni sînt destul de variate pentru ca trupa secției maghiare să descopere în ele posibilități de progres. Sigură pe calitățile sale profesionale, ea ar trebui să se îndrepte spre spectacole inedite pentru deprinderile pe care le are și în care să găsească stimulente și căi de descătușare a fanteziei, de înnoire a modalităților de regie și joc.

Ileana Popovici

„SOVREMENNİK” SAU TEATRUL INTRANSIGENȚEI

Teatrul Sovremennik (Contemporanul), născut din inițiativa unui grup de entuziaști, sub conducerea lui Oleg Efremov, a intrat acum zece ani în mișcarea teatrală sovietică sub semnul unei acute receptivități la frământările de zi cu zi ale spectatorilor săi și mai cu seamă la preocupările tineretului. Și astăzi, trăsătura cea mai pregnantă, poate, a teatrului este sensibilitatea cu care răspunde întrebărilor zilei, în sensul unei reale contemporaneități și nu al unei actualități de moment.

Tineretul — tineretul se află mereu în centrul atenției Sovremennik-ului. Rozov, Kuznețov, Osborne, Aksionov, în parte Volodin. Toate spectacolele de greutate ale colectivului sînt străbătute de motivul protestului, al protestului juvenil. Teatrul studiază conținutul social și formele acestui protest, implicațiile lui etice. Eroul-purtător de cuvînt al teatrului se află mai totdeauna în căutarea liniei lui de conduită: se caută pe sine. Confruntat mereu cu cele mai felurite forme ale filistinismului contemporan, el preferă întotdeauna cinstea, integritatea, abnegația — fie și oarbe sau derizorii în manifestarea lor — conformismului lînced sau agresiv retrograd, dușmanul lui pe viață și pe moarte.

Atacarea frontală a celor mai complicate cazuri etice — dezbaterea morală — constituie simbul celor mai bune realizări ale teatrului și se dovedește încărcată de rezonanțe bogate, de o nebănuită ascutime politică.

* * *

De-a pururi vii, spectacol-jalon în istoria teatrului, a adus într-o surprinzătoare sinteză scenică temele directe ale Sovremennik-ului.

Două torțe veșnice încadrează scena. Ele ard neîntrerupt, nu numai ca semn emoționant al omagiului față de cei căzuți. În lumina lor devine sfredelitoare ideea responsabilității supraviețuitorilor, ideea răspunderii etice față de istorie.

Nu atît romantică iubire distrusă de război a lui Boris și a Veronicăi, și nu atît dramatică istorie a unei infidelități au interesat teatrul în piesa lui Rozov. Conflictul lui central, și profund actual, se află în altă parte. Familia Borozdinilor a luat pe umerii ei întreaga tragedie a războiului, alături de milioane de alte asemenea familii,

străină de gândul că suferința obștească e divizibilă pe cap de locuitor, și fără a avea conștiința unui gest eroic. Educată de revoluție, educată comunist, această familie nu poate, organic, proceda altfel. Ea se desparte de Boris, care pleacă voluntar pe front, fără văicăreli, neconcepînd o altă atitudine din partea tînărului, știind că asemenea lui sînt nenumărați, și neacordîndu-și dreptul unei dureri private atunci cînd îndurerat e un întreg popor. Acest cotidian — acest de-la-sine-înțeles al eroicului constituie pivotul spectacolului.

Lumea de superioară convingere etică a Borozdinilor se ciocnește de lumea Cernovilor, a Niurkăi, a actriței Monastirskaia, o lume care se împodobește cu conștiința martiriului, și totodată se folosește de nenorocirea colectivă, speculează, caută o situație preferențială, smulge pentru ea mici bucurii personale, fie și efemere, în plin haos al evacuării, și toate acestea fără ca vreunul să fie în mod expres un ticălos. E vorba de o ireductibilă opoziție de *mentalitate*.

Sarabanda trivialității, egoismului, toată insalubritatea mic-burghezului care vrea să-și îngrădească insulița de meschină fericire personală, fie și iluzorie, fie și în detrimentul celorlalți, în mijlocul tragediei unui popor — neliniștit de toate acestea, teatrul le aduce în scenă și le supune privirii critice contemporane. Inocenta aspirație către fericire a companiei reunite la Monastirskaia apare odioasă, fără ca vreun singur moment teatrul să-și acuze eroii direct. Ei sînt numai pur și simplu despuiați, în mizera lor micime sufletească, și așezați în bătaia flăcării care nu se stinge niciodată. La antipod se află persistent, transmitător de tradiții luminoase, demnul altruism al Borozdinilor, simțul colectiv al lor, devenit a doua natură.

* * *

La Sovremennik, înscrierea pieselor în repertoriu nu e niciodată întîmplătoare. Ea se hotărăște de către plenul colectivului și vădește o seriozitate matură și discernîmînt.

Unul dintre cele mai recente spectacole ale teatrului este *O poveste obișnuită*, dramatizare de V. Rozov după romanul lui Gonciarov. Alegere neașteptată, surprinzătoare, și care se explică numai prin spectacolul realizat.

Subiectul romanului este cunoscut. Tînărul Aduiev părăsește moșia natală, unde lasă în urmă o idilă adolescentină, și pleacă la Petersburg pentru a face carieră. Sosește plin de iluzii, de elanuri, de speranțe. Cea dintîi pasiune, apoi un alt roman de dragoste, de data aceasta provocat cu rece premeditare, Zdrobit în cele din urmă de mașinăria funcționarească, pustiit sufletește, el se reîntoarce acasă, pentru a reveni mai tîrziu în capitală, unde, renegîndu-se, reușește acum să se adapteze perfect mediului.

Pe un practicabil înalt, lipit de pereții cutiei scenei și legat de planșeu prin două scări laterale, care coboară spre rampă, mesele funcționarilor ministeriali și vrafuri imense de hîrtii. Sus, cîteva figuri în negru, cu aparentă de spectre, verigi ale unui lanț care se presupune a fi nesfîrșit, repetă stereotip mișcări de păpușă cu arc, trecînd una altelea hîrtii, ordonîndu-le în teancuri, punînd ștampile... Variantele diverse ale pantomimei lor întrerup din timp în timp spectacolul, punctînd impasibil, implacabil, acțiunea, care se desfășoară jos, în centru, pe o mică turnantă. Rotirea acestuia aduce mereu la vedere alt loc de joc, alt episod al unei povești care se desfășoară în ani și în care se zbuicună destine, iar deasupra, în întineric, stau nemișcate lugubre figuri depersonalizate, a căror încremenire, ruptă doar cînd și cînd de baletul mecanic al birocrăției, e parcă veșnică. Acolo se consumă o viață de om, în timp ce aici pare să se tîrască spre sfîrșit doar o singură zi de activitate departamentală.

Trei atitudini, trei răspunsuri la aceeași întrebare vitală, sînt supuse unei minuțioase examinări și judecate.

Tînărul Aduiev (Oleg Tabakov). Romantizitatea lui provincială, vederile lui progresiste — care se dovedesc treptat superficiale —, candoarea juvenilă sînt tratate într-o manieră fătîș comică. Teatrul nu se sfiște să anticipeze desfășurarea — perfect previzibilă, de altfel — a acestui Bildungsroman: sfărîmarea succesivă a iluziilor. Rostogolirea în ridicol și nimicnicie a naivului june, cu nonconformismul lui de împrumut, cu sentimentalismul de spoială, cu afectivitatea lui puerilă și cu avînturile lui candid vanitoase, e urmărită fără pic de compasiune. Teatrul nu-și menajează eroul, deși îl arată ca determinat istoricește, pentru că refuză să ia în serios onesta lui inadaptabilitate, izvorită din credința înșelătoare și vană că tot ce zboară se mănîncă. „Idealismul” acestuia apare ca desuet omului modern și teatrul îl condamnă. Se poate desluși aici o poziție autpolemică. Sovremennik pare să persifleze în tînărul Aduiev propriul ideal de acum zece ani.

De aceea, el își însușește pînă în acest punct optica ponderată, sceptică, dezabuzată, a unchiului Aduiev (Mihail Kozakov) — cea de a doua atitudine posibilă în fața realității.

Unchiul este varianta îmbătrînită a nepotului. El a suferit pînă acum toate dezamăgirile posibile și s-a adaptat conștient, voit, și-a modelat singur caracterul — reținut, cinic, lucid. Nici Kozakov nu-și cruță personajul. Prima trăsătură pe care o acuză unchiul este net antipatică: anunțat printr-o scrisoare de sosirea nepotului, el nu-și ascunde profunda plictiseală, refuză aproape să-l primească. Treptat însă, el cîștigă adeziunea sălii. Omul de afaceri treaz, activ, care-și asigură chibzuit șansele de supraviețuire într-o lume în care banii hotărăsc totul, dovedește o profundă cunoaștere a vieții. Practicismul lui, neagresiv, nu poate să solicite decît aprobarea spectatorului modern.

Dar dacă unchiul reușește să facă simpatie pînă și proiectul abject, dar nu rară temei, de a-l lansa pe nepot ca nadă împotriva frumoasei văduve Tafaeva, evoluția lui nu se încheie aici.

Există o a treia atitudine militantă în spectacol: soția unchiului (Lidia Tolmăciova). Suava femeie, pe care unchiul o adoră, fără să i-o mărturisească și fără să i-o arate, suferă din cauza austerității excesive a soțului și își revarsă toată gingășia necheluită asupra nepotului, în care simte o natură înrudită. Ea este aceea care întretine amăgitoare credință în talentul său scriitoricesc și, cu mare generozitate umană, îl îmbărbătează și sprijină într-un moment de depresiune.

S-ar părea că teatrul optează pentru umanismul soției. Dar nu. Se produce o nouă răsturnare a raporturilor, se creează o nouă situație. Iluziile nepotului sînt definitiv spulberate (un eșec literar ușor de bănuț), mătușa se dovedește a nu fi avut dreptate. „Increderea în oameni“, exagerată, nerealistă, se arată a nu fi decît reversul unui filantropism dulceag și inefficient și nu constituie un panaceu pentru suferințele umanității.

Nepotul începe să bea și hotărăște decepționat, destrămat moralmente, să se reîntoarcă la țară. Mătușa, grav bolnavă, copleșită de tristețe și roasă de un simțămînt de singurătate, distrugător, înecat în contabilitate gospodărească și aproape abulic indiferentă la tot ce o înconjoară, e profund nefericită. Unchiul se vede silit să renunțe la cariera clădită cu atîta strădanie, pentru a salva sănătatea soției și rămășițele unui sentiment care nu s-a realizat, dar care abia acum i se dezvăluie ca singura valoare autentică a vieții lui. Sobrietatea lui s-a arătat a fi doar răceală, politetea lui s-a dovedit jignitoare.

Trei existențe zdrobite și nici un vinovat.

Și abia în momentul acesta, se descifrează pînă la capăt sensul profund, necesitatea absolută a interludiilor cu funcționarii. O lume strimbă, un mecanism care funcționează din inerție, îndobitocitor. Nimic nu merită nimic. O tragedie a zădărniciiei, dar o tragedie condiționată social. Fără gesturile vide de conținut ale benzi rulante a funcționarilor, istoria care se petrece dedesubt ar fi doar o searbădă și anodină istorie sentimentală. Semnificația ei reală îi este conferită de fundalul pe care se desfășoară.

Cine are dreptate? Nici unul dintre eroi. Teatrul nu prescrie rețete, ci invită la meditație, în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Reacția sălii atestă rezonanța profund contemporană a spectacolului, în ciuda, sau, de fapt, grație perfecției lui istoricități.

Finalul oferă o ultimă răsturnare de valori, în stil „afiș“ — nu absolut necesară poate, dar foarte expresivă. Nepotul s-a reîntors la Petersburg și a izbutit în carieră. Un individ obez, scrobit și scorțos, mindru de propria stupiditate și mărginire, care nu mai are nimic comun cu tînărul ingenuu de la început, își dăscălește unchiul și clamează triumfător durerea de șale, semnul concludent al îmburghezirii și prosperității. Soluția violent pamfletară a finalului conține un avertisment înfricoșător.

S-ar părea că spectacolele Sovremennik-ului, și *O poveste obișnuită*, în speță, nu au nimic comun cu estetica teatrală brechtiană. Și totuși, în necruțătoarea punere în lumină a contradicțiilor și a contrastelor succesive, în dezvăluirea complicatei dialectici a vieții, recunoaștem teoria brechtiană a dezvăluirii anormalității normalului, iar mesajul, morala spectacolului, dacă se poate aplica acest termen unei realizări atît de complexe, este fără putință de îndoială: „Schimbați întîi lumea, și apoi discutați despre etică!“

* * *

„Noi provenim din Teatrul de Artă și continuăm să fim legați de el!“ — declară Oleg Efremov în numele colectivului pe care îl conduce.

Descendența Sovremennik-ului din MHAT nu este numai un fapt istoric (Efremov a fost student și apoi pedagog la Școala superioară de teatru de pe lingă MHAT;

întreg colectivul teatrului este constituit din discipoli ai ilustrei instituții), ci o realitate de fond, vie, evidentă. Sovremennik-ul continuă cele mai bune tradiții ale teatrului față de care s-a emancipat. El a moștenit de la MHAT-ul vremurilor de glorie, și patosul cetățenesc, și democratismul artistic, și metoda de lucru.

Am mai avut prilejul să ating chestiunea semnificațiilor progresiste ale apelului care s-ar putea formula: „Înapoi la Stanislavski!”. Sovremennik-ul a început prin a se lepăda rezolut de academismul muzeal. Și astăzi mai puțin ortodox față de litera învățaturii lui Stanislavski, teatrul a înțeles să rămână credincios spiritului său, inovator în conținut. Repulsia față de meșteșug, de virtuozitate gratuită, de expresivitate căznică, oroarea de pompă și ornamentație, căutarea neabătută a „veridicității comportării” și a „adevărului pasiunilor”, reconstituirea „vieții spiritului uman” în toată deplinătatea manifestărilor ei — toate implică pentru teatru regăsirea, sub crusta rețetelor meșteșugărești, a tainelor firescului desăvârșit. Sovremennik-ul ține să smulgă spectatorilor exclamația: „Da, într-adevăr așa se întâmplă în viață!”, iar pentru asta se cere ascuțit simț de observație, precizie a detaliului, precizie în raport cu viața și în raport cu logica fiecărui caracter, a fiecărei situații, a fiecărei piese.

Inovația teatrală capitală a Sovremennik-ului a fost, fără a-i putea fi atribuită în exclusivitate, „maniera cotidiană”. Însemn al debutului, ea reprezintă în continuare amprenta stilului său. Tonurile diurne, disprețul pentru declamația exterioară, indiferentismul față de plastică îi sînt caracteristice.

Teatru prin excelență „de actori”, Sovremennik-ul refuză consecvent convenționalismul în joc. Formulele dramaturgice noi, convenționale, sînt desigur și ele asimilate, dar încet și oarecum mai greu. Dramaturgia preferată a teatrului este dramaturgia „feliei de viață”. Spectacolele lui reduc la minimum accesoriul regizoral și nu cunosc efectul de montare căutat.

* * *

În urmărirea adevărului deplin, neînfrumusețat, Sovremennik-ul este uneori de o cruzime care îngheață, o cruzime a lui și numai a lui. Nimic nu se estompează, nimic nu se atenuază, nimic nu se îndulcește. Adevărul este spus tare, arătat nud. La rigoare, teatrul nu escamotează nici urîtenia lui, adeseori cumplită.

Elocvență în acest sens este interpretarea piesei *Doi pe-un balansoar*. Ce filon al ei s-a arătat apropiat teatrului, ce motiv o justifică în repertoriu și constituie vibrația cea mai ardentă și mai tragică a spectacolului?

Pentru Sovremennik, resortul dramatic al piesei îl constituie nu atît adversitatea lumii înconjurătoare, cît lipsa totală de tangență a orbitelor sociale pe care evoluează cei doi eroi. O dramă a singurătății, desigur, dar a singurătății în doi. Teatrul este preocupat nu de caracterul singular al istoriei narate, ci de caracterul ei frecvent.

Gittel (Tatiana Lavrova) e — marcat — nu foarte inteligentă, destul de mărginită și cam primitivă. Actrița își „anunță” personajul, ridiculizîndu-l voit, chiar și prin machiaj. Dimpotrivă, Jerry-M. Kozakov este „intelectual”, „stilat”, „complexat”, „subtil” și plin de amară autoironie — în parte, poză și ea. Între ei se află — să spunem — tot ce ar putea despărți un aristocrat de o midinetă.

Legătura lor nu e un roman de dragoste, ci romanul imposibilității unei iubiri, nu o poveste de omenie, ci de neomenie. Pentru Jerry, Gittel nu e o parteneră, ci o supapă, nici măcar un sprijin sufletec — și nici nu poate fi. Cuvintele ei „Tu ești pentru mine ca o minunată cutie cu bomboane de ciocolată, de la care eu capăt numai ambalajul” nu reprezintă o simplă figură de stil, un reproș incidental, ci exprimă însuși miezul raporturilor lor.

Ar fi frumos și simplu dacă s-ar putea spune că Gittel se purifică și se înnobilează prin iubire. Interpretarea Lavrovei nu lasă loc unei asemenea concluzii trandafirii. Adevărul e mult mai trist. Prin Jerry, în Gittel s-au „relevat” de bună seamă puritate și simț al demnității, existente în ea, latent, și înainte, dar hotărîtor e faptul că pentru Gittel plecarea lui Jerry, deși acceptată și chiar cerută, înseamnă o catastrofă, o catastrofă neîmpărțită, și un verdict fără drept de apel, pentru că numai ea, Gittel, l-a iubit pe celălalt, măsurînd tot timpul abisul social care îi desparte și pe care ruptura îl materializează definitiv.

Drama e propulsată nu atît de faptul că fiecare dintre cei doi eroi se redescoperă, recîștigîndu-și încrederea în sine, cît de dorința de a stabili un contact sufletec și neputința de a sfărîma barierele care se interpun. Pe măsură ce înaintează acțiunea, Jerry se arată tot mai laș, mai neajutorat și mai rău, pe cînd Gittel devine tot mai lucidă. Pentru Jerry, ea n-a fost, la urma urmei, și tot timpul cît a ținut dragostea lor,

decît un divertisment. Cei doi parteneri nu sînt egali. Cu cît se apropie mai mult, cu atît devine mai limpede imposibilitatea de comunicare reală între ei.

„Te iubesc!“ — rosteşte în final Gittel, cerşind aproape acel „Şi eu!“, prin care îi răspunde Jerry, şi care reprezintă o pomană acordată cu preţul unui efort atroce.

În trista ei banalitate, istoria celor doi trezeşte, astfel jucată, nenumărate asociaţii vii. Nu puţine drame cotidiene, aparent anodine, se vor fi recunoscut în setea disperată, nepotolită, de reciprocitate a eroinei, elan care se frînge de superioritatea impenetrabilă a eroului.

* * *

La epoca respectivă, alegerea de către Sovremennik a lui *Cyrano*, ca primă operă clasică în repertoriul său, a putut uimi. Numai în spectacolul finit se desluşesc limpezi intenţiile teatrului.

O traducere nouă a piesei şi copioase modificări în text i-au schimbat cu totul perspectiva şi adresa. Pentru Sovremennik, *Cyrano* este, înainte de toate, poet. Menirea, rolul şi datoria artistului, libertatea lui de a alege între civism prob şi integru şi conformism — iată tema spectacolului.

Mult dilatat, rolul lui de Guiche ocupă în spectacol un loc central, contele e pus în antiteză cu *Cyrano*. Cîndva, şi de Guiche a scris versuri, dar el s-a adaptat unei societăţi de convenţii mincinoase şi nedrepte şi se pliază potrivit cerinţelor momentului. Conştiinţa ratării sale, slab compensată de sentimentul puterii, face ca independenţa de spirit a lui *Cyrano*, verva nemijlocită şi curajul atitudinii acestuia să-l irite, deşi e evident că, în adversar, de Guiche se vede pe el însuşi — aşa cum ar fi putut să fie dacă s-ar fi realizat conform naturii lui intime. Urîndu-l, de Guiche îl învidiază în secret.

Opoziţia celor doi reaminteşte confruntarea Ceaţki-Molcealin din *Prea multă minte strică*.

Adus în prim-plan şi urmărit de-a lungul întregului spectacol, conflictul acesta de esenţă ideologică, socială — secundar şi lipsit de gravitate la Rostand —, schimbă fundamental tonalitatea emoţională a operei, îi conferă ecouri noi, de puternic răsunet. Regăsim în *Cyrano*, dincolo de motivele, astăzi desuete sau minore, ale onoarei cavale-reşti, al semeţiei gascone sau al contrastului (temă de predilecţie a literaturii romantice) dintre nobletea sufletului şi diformitatea trupească, aceeaşi temă a cinstei intransigente, a demnităţii neîncovoiate, aceeaşi temă a protestului anarhic, desigur, dar onest şi credincios sie însuşi, decurgînd din imposibilitatea organică a conformării faţă de nişte norme strîmbe.

Tema aceasta, contrapunctată de prezenţa lui Ragueneau, poet diletant, autor resemnat de poezie amabilă, de circumstanţă, se încununează, foarte în spiritul Sovremennik-ului, cu un apel către posteritate. În locul faimoasei replici „Panaşul!“ din final, un scurt monolog vorbeşte despre urmaşii tot mai numeroşi, despre sămînta atitudinii rebele, care va încolţi inevitabil şi care va rodi în generaţiile viitoare, deşi *Cyrano*, în nobila singularitate a răzvrătirii lui, piere nefericit.

* * *

Spaţiul nu permite schiţarea tuturor izbînzilor actriceşti prestigioase ale colectivului de la Sovremennik. Capacitatea de transfigurare a cîtorva dintre actorii lui (unii nu sînt nici măcar pomeniţi în aceste rînduri) se situează la cel mai înalt nivel al artei actriceşti contemporane. Este esenţial — şi urmarea firească a principiilor metodice ale teatrului — că, trecînd de la un rol la altul, cei mai buni actori ai săi recurg foarte econom la mijloace exterioare. Ceea ce se schimbă, cu mare mobilitate şi în chip deosebit de pregnant, dar pe o cale imperceptibilă, este modul de a *gîndi* al personajului (dezideratul stanislavskian al „machiajului care vine dinăuntru“).

Iată, bunăoară, pe O. Efremov-Phillip Rollings (Hemingway, *Coloana a cincea*). Personajul oscilează deschis, descoperit, între devotamentul faţă de o idee şi cel mai franc lichelism. Ipostazele lui succesive, cînd într-o extremă, cînd în alta, lasă impresia de nedefinire, de incertitudine, şi reprezintă drumul spinos al eroului către sine însuşi, culminînd, în monologul final, prin momentul opţiunii. Subtilitatea interpretării constă în gradaţie. Efremov nu demască ironia înainte de vreme. El începe prin a se îmbăta singur cu viziunea pe care o descrie. Frenezia de la început se transformă treptat în ironie imperceptibilă, apoi în dezgust, în sarcasm înversunat, din care nu lipseşte o notă de autoflagelare. Abia ultimele cuvinte lămuresc pe deplin asupra atitudinii lui

Phillip. Spectatorul înțelege, odată cu Dorothy, odată cu Phillip însuși, că alegerea s-a înfăptuit. Ea este cu atât mai prețioasă cu cât a fost mai grea.

Și tot Efremov-Liamin (Volodin, *Numirea*), șeful de serviciu inteligent și cu discreție spiritual, cult și muncitor, timid și terorizat de cei din jur, și puțin bizar în exaltările lui.

Niurka-Galina Volciok în *De-a pururi vii*, cu rochia ei amintind de parvenitele nep-ului, cu blana ei de vulpe, cine știe de pe unde apucată, plină de curiozitate lacomă pentru obiecte și de o impudorare desăvârșită, animalică în amoralitatea ei, este o monumentală înfrunchipare a vulgarității mercantile și a arivismului tiritor și hrăpăreț.

Și aceeași Volciok-mama lui Liamin, cu halatul ei de mătase înflorată, ridicolă în despotismul ei domestic, gălăgioasă și lipsită de tact și, dintr-o dată, sfîșietor de jalnică în ratarea ei vădită, în tristețea și neputința pe care zadarnic încearcă să le ascundă.

* * *

Victoriile nu se pot câștiga fără pierderi. Supără în spectacolele teatrului inegalitatea realizărilor actoricești. Pe măsură ce talentul și experiența detașează din echipă personalități de rangul întâi, ajunse la o înaltă măiestrie, chestiunea ansamblului devine tot mai gravă pentru colectiv. Discrepanța dintre siguranța scenică, bravura impunătoare și rafinamentul lui Kozakov și mijloacele primitive, jocul cvasidiletant al replicanților este neplăcut izbitor în *Cyrano*. Membrii de frunte ai colectivului se arată astăzi din ce în ce mai frământați de inegalitățile și fisurile în jocul de ansamblu.

Problema profesionalismului actoricesc constituie, în momentul de față, problema-cheie a colectivului, fie că e conștient de lucrul acesta, fie că nu. Nu rareori, din păcate, îndrăzneala gindirii, a concepției regizorale și entuziasmul interpretului o iau înaintea mijloacelor de expresie. Gustul pentru „tipaj” se mai face încă simțit. Neglijența exteroară e adesea supărătoare. Nu întotdeauna rolurile sînt duse pînă la capăt.

* * *

Sovremennik-ul s-a născut sub o stea fericită. O dovedesc cozile nocturne ale moscoviților la casa de bilete, vânzarea instantanee, pe săptămîni întregi înainte, a biletelor, interesul nedormit al spectatorilor, care participă entuziasmat la izbinzile teatrului și suferă alături de el, din pricina fiecărui obstacol întîlnit în cale, a fiecărui eșec. Iar greutăți sînt destul de multe. Nu-i este totdeauna ușor teatrului să găsească dramaturgia care îi convine — și recurge la dramatizări, dintre care unele lasă mult de dorit ca scriitura dramaturgică. Altele, pentru a putea aduce la lumina rampei o problematică stringent actuală și a-și putea afirma nobilele ideal, colectivul acceptă piese confuz construite. Se întîmplă ca teatrul să nu poată găsi „cheia” unei piese. Spectacolul recent *Privește înapoi cu minie*, critica i-a imputat, nu fără îndreptățire, lipsa de perspectivă — ironică — asupra revoltei eroului central. Unii dintre interpreți s-au arătat depășiți de vehemența, nici o clipă domolită, a dialogului stufos, dar incandescent al piesei. Despre inegalitățile actoricești din unele spectacole a fost vorba mai sus. Sever cu sine însuși, teatrul a scos de pe afiș montări care, pe el, în primul rînd, nu l-au mulțumit.

Și cu toate acestea, Sovremennik-ul nu-și dezmințe numele. Teatrul conștient de chemarea, de misiunea lui, teatru de vocație gravă, el menține înăuntrul său un climat de frământare, de dezbateri, de efervescență intelectuală, care împiedică închistarea în rutină și e propice absorbirii averse a noului. Discuțiile înfierbîntate care însoțesc nașterea fiecărui spectacol protejează teatrul împotriva rutinei, a nepăsării meșteșugărești. Privite dinafară, neastîmpărul colectivului, vehicularea permanentă de idei dinăuntru, dezordonată și uneori neîndeminatică, dar ambițioasă, au în ele poate ceva de veleitate adolescentină. Cu atât mai bine. Teatrul străbate și lasă în urmă crizele de creștere, maturitatea lui este rodul firesc al unor îndelungi acumulări interioare.

Dacă privitorul ia puțină distanță — și cei zece ani care s-au scurs o îngăduie — zigzagurile pe care le descrie calitatea artistică a spectacolelor teatrului apar ca o linie continuu ascendentă. Sovremennik e un teatru febril, un teatru care nu lasă indiferent, un teatru solid ancorat în vreme — un teatru cu adevărat al vremii lui.

TURNEUL TEATRULUI „JOZSEF ATTILA” DIN BUDAPESTA

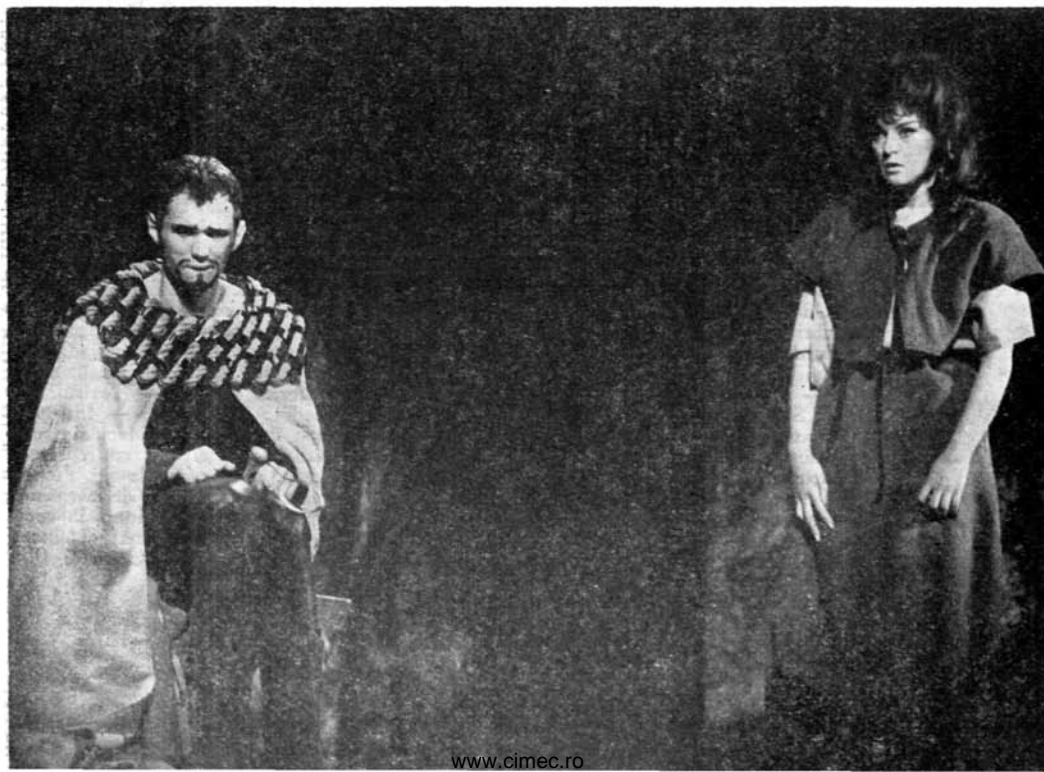
La sfârșitul lunii octombrie, colectivul Teatrului „Jozsef Attila” din Budapesta a fost oaspetele capitalei noastre. Artiștii maghiari au prezentat pe scena Teatrului Național „I.L. Caragiale” piesele: *Becket* de Jean Anouilh, *Drumul șoarecelui* de Gyarfás Miklos și *Floare de cactus* de Pierre Barillet și Jean Grédy.



Tóth Judit (Karola) și Ráday Imre (Orbók)
în „Drumul șoarecelui” de Gyarfás Miklos



Sólyom Ildikó (Fata saxonă) și Koncz Gábor
(Regele) în „Becket” de Jean Anouilh





ZAGREB 1966

STUDENȚII ȘI DESTINELE TEATRULUI CONTEMPORAN

Trenul s-a oprit în gara Zagreb. În câteva clipe eram pe peron. Fulgerător ne-am trezit înconju rați, fotografiați, bagajele au zburat de lângă noi, Andrei Șerban era îmbrățișat. În fața gării aștepta un microbuz, cu un steguleț românesc în față și cu afișele IFSK-ului lipite și pe caroserie. Am înțeles din entuziasmul iugoslavilor (ne primise însuși organizatorul Festivalului) că Șeful sectorului suflute era foarte viu în mintea lor. Mașina a plecat cu bagajele, noi pe jos. Curiozitatea a învins obosala. Bulevarde largi, firme luminoase, o circulație amețitoare; se simțea suflul unui mare oraș. Simbătă 10 septembrie 1966. Aveau reprezentanți la Zagreb următoarele țări: Anglia, Elveția, Polonia, Suedia, U.R.S.S., Olanda, Germania, Cehoslovacia, Ungaria, Italia, Bulgaria, Iugoslavia și România — aproape fiecare țară cu două sau trei trupe actricești. Anglia: trei trupe — Londra, Academia de teatru, Manchester și Bradford; Polonia — Teatrul studentesc Sigma și Teatrul satiric S.T.S. din Varșovia; Suedia: două trupe — Institutul de teatru din Stockholm și din Lund. Cehoslovacia: trupa de dramă Quidam și trupa de pantomimă Mala Pantomima — ambele din Brno. Italia s-a prezentat cu reprezentanți teatrali din două orașe: trupa de teatru din Perugia, sub auspiciile lui Piccolo Teatro (cut Piccolo Teatro de la Fonte Maggiore), și din Parma (oraș de asemenea gazdă a unui festival internațional de teatru, ca și Zagreb). Iugoslavia intra în competiție cu trei trupe studentești (două din Zagreb și una din Liubliana). Uniunea Sovietică s-a prezentat cu studenții lui Tovstonogov de la Institutul de teatru și film

din Leningrad; Elveția, cu o trupă din Zürich; Olanda, cu o trupă din Utrecht; Germania, cu studenții-actori din Berlin; Ungaria, cu Universitatea de teatru din Szeged și Bulgaria, cu teatrul studentesc din Sofia.

Simbătă 10.IX.1966, ora 20. Deschiderea festivă a celei de-a șasea ediții a Festivalului internațional al trupelor de dramă studentești de la Zagreb (Internacionalni festival studentskih kazalista — IFSK 6). Mica piață din fața Universității din Zagreb. Ora 21. Doi tineri îmbrăcați în robe au coborât scara monumentală din fața rectoratului cu două făclii aprinse. La capetele de sus și de jos ale balustradelor se aflau două cupe de metal cu păcură. Când păcura s-a aprins de la făclii, tineretul prezent în piață a început să cînte *Gaudeamus igitur*. Apoi, un cuplet simbolic în limba iugoslavă, interpretat de doi actori tineri — care țineau în mîini cele două măști tradiționale —, și scurte cuvinte de salut, rostite de cadre universitare de prestigiu din Zagreb, de directorul Teatrului de dramă din Zagreb și de șefii fiecărei delegații.

La ora 22, fără altă introducere, intram direct în competiție. Primul spectacol al Festivalului: *O față din Hvar* de M. Benetevici, în interpretarea studenților Academiei de teatru (AKU) din Zagreb. Astfel am început, fiecare trupă, să fim pe rînd actori și spectatori.

DESPRE ESTRADĂ, PANTOMIMĂ ȘI ACTORUL TEATRULUI TOTAL

Aceasta a șasea ediție a IFSK-ului a fost, în primul rînd, o competiție de teatru și, în al doilea rînd, o competiție de nesomn. Dimineața vizitam orașul, renumitul „oraș vechi“, cu case din plin ev mediu, cu străduțe medievale prin care nu puteau trece Fiat-urile și Mercedes-urile, cu o spițerie în care s-au păstrat borcănașele de faianță — și în care, cu sute de ani în urmă, se ascundeau sub tejghea otrăvurile — și cu o prăvălie săpată ca o grotă în poarta zidului cetății.

După masa de prînz, la ora 13,30, avea loc conferința de presă. În sală, ziariști, teatrologi din diferite țări, ceilalți concurenți. „De ce ați ales piesa? Ce-ați vrut să realizați?“ (ce-au realizat — spuneam noi, cei din sală) erau întotdeauna întrebările de început. S-a analizat pe larg, la aceste discuții, fenomenul teatral contemporan. Studenții polonezi și sovietici s-au prezentat la festivalul de teatru *dramatic*, cu spectacole așa-numite *de estradă*. A apărut întrebarea: puteau intra în competiție, sau nu? S-a ajuns astfel la analiza următorului fenomen: teatrul contemporan, de o factură nouă, necesită noi mijloace de exprimare artistică. Cuvîntul nu mai este suficient. „Avem nevoie de imagini artistice vizuale violente, care să treacă rampa direct și imediat. Nu gradul de receptivitate al publicului a scăzut, ci noi emitem de pe scenă probleme tot mai complexe.“ „Deci trebuie să căutăm, trebuie să îndrăznim, trebuie să nu avem prejudecăți și legi fixe.“ „Dacă avem ceva de spus, dacă ne suim pe o scenă și ne numim actori, iar în fața noastră ne alegem interlocutor public, fenomenul artistic se numește teatru.“ Nu este o definiție. La Zagreb nu s-au dat definiții.

A apărut astfel, foarte clară, tendința teatrului modern de a îmbina într-un spectacol de dramă, elemente de pantomimă, de dans și cîntece. Actorul modern trebuie să știe să joace, să cînte, să danseze, să mimeze, s-a afirmat (desigur nu pentru prima dată) în discuțiile de presă. Ercolanoni Franco din trupa Fonte Maggiore din Perugia a fost încîntat de spectacolul de *estradă*, *Love obsession*, al Teatrului satiric din Varșovia, din această cauză. „Un spectacol minunat. Actorii au jucat, au cîntat, au dansat, într-o manieră de înaltă educație scenică.“ Stanley Rosenberg, actriță de la Teatrul La Mamma din New York, afirmă: „N-am înțeles aluziile satirice sau mobilul acțiunii, însă limbajul scenic folosit de ei era foarte modern și accesibil tuturor.“ Acest nou limbaj scenic, în care mișcarea ocupă primul loc, a fost în primul rînd în atenția tinerilor oameni de teatru de la Zagreb. Astfel, se explică succesul teatrului polonez (regia și decorul S. Lewicki), al cărui program era alcătuit din cuplete muzicale, dansuri temperamentale, scene satirizînd aspecte specifice vieții lor, totul într-un ritm viu, antrenant, capabil să-ți distreze ochii, prin plastică și culoare. (După România, polonezii au obținut cel mai mare număr de voturi din partea publicului: București 61 de voturi, Varșovia 55 de voturi.)

Cu un gen asemănător de spectacol s-au prezentat studenții Institutului din Leningrad. Actorii trebuiau să interpreteze scene dramatice despre război, să cînte melodii populare rusești și străine, să danseze și să fie buni mimi. O trupă numeroasă, perfect coordonată, cu o mare exactitate în execuția mișcărilor de ansamblu. Îmbrăcați în maiouri negre, băieții, fetele cu bluze și fuste negre, folosind, plastic, drept recuzită, numai scaune, sovieticii au adus pe scenă, ca întotdeauna aproape de neegalat, drama războiului, pe care simți că țara lor l-a trăit din plin. Tot ceea ce-i reprezenta pe ei, melodiile și dansurile rusești, era autentic și artistic executat. Dacă s-ar fi oprit aici, și n-ar fi încercat să cînte șansonete, cîntece de cow-boy, să facă o enciclopedie a folclorului universal, ar fi fost în întregime un spectacol bun.

Am început această prezentare lapidară a fenomenului teatral contemporan, așa cum a apărut la Festivalul de la Zagreb, cu încercările de realizare a „teatrului total”. Personal, consider cele două spectacole ca situîndu-se doar pe o primă treaptă a acestui gen, ele fiind lipsite de o literatură dramatică, aducînd pe scenă doar actori pregătiți pentru un asemenea spectacol. Datorită faptului că spectacolul de dramă folosește tot mai mult pantomima, reprezentațiile de pantomimă din festival au fost urmărite de asemenea cu atenție sau au fost viu discutate.

Pantomima cehă — trupa din Brno, Mala Pantomima — a constatat în scene de balet cu acțiune, pe muzică. Firul conducător, forța dragostei, care poate umaniza și o brută sau poate depersonaliza un om. Trei personaje: Ea — eterna Evă, El — devenit umbra ei, sclavul ei, și deci fără să mai prezinte vreun interes pentru Ea. Și al treilea: un caliban, o brută pe jumătate maimuță, pe care dragostea îl transformă. Mai mult balet decît pantomimă, spectacolul mi s-a părut neinteresant. Deseori, lipsa unei tehnici precise a mișcării făcea să fie neinteligibile situații întregi.

Trupa La Fonte Maggiore din Perugia a prezentat un spectacol mult mai interesant. Scenariul lui Frondini se numea „*Și ei trăiau fericiți*”. Temele alese de italieni aveau un profund caracter social. Selectînd situații tip și caractere tip prin intermediul grotescului, personajele lor aveau ceva din lumea filmelor lui Fellini. Un exemplu. Mediu: lumea halatelor albe, a măștilor de tifon și a bisturiurilor. Tema: cum un medic devine cunoscut, i se face publicitate, i se oferă posturi universitare, începe să țină conferințe, să scrie cărți, și nu mai apare în fața mesci de operație. Pe scenă, un bolnav; lingă el, șapte medici. Primul operează. Toți îl admiră cît de îndemînat este. Apar ziariștii. Operația se oprește. Medicul dă un interviu. O soră grasă trece grăbită, cu o ploscă. Medicul mai operează puțin. Apar fotografiile. Apoi, doctorul, devenit celebru, lasă bolnavul deschis și trece în fața ecranului de televiziune. Muzică solemnă, „Mulți ani trăiască”, colegii săi îl aplaudă, el își îmbracă roba, primește flori și dispăre. Trece al doilea medic la rînd. Ritmul se stringe. Aplauze. Flori. Televiziunea vine la fața locului. Chirurgul operează elegant, demonstrativ. Reporterul pleacă. Medicul culege măruntaiele omului de pe jos și le aruncă grăbit în burta deschisă, pentru a alerga să-și îmbrace roba. Iar trece sora cu plosca. Al patrulea medic este fotografiat înainte de a apuca să coasă la loc pe nefericitul bolnav. La sărbătorirea lui toți se țin de nas. Cadavrul fostului bolnav, declarat spre nenorocul lui „caz operator”, intrase în putrefacție.

Aceasta este lumea personajelor trupei italiene. Titlul este semnificativ: *Și ei trăiau fericiți*.

În partea a doua a spectacolului, au reluat însă teme din prima parte, sau au folosit aceleași mijloace artistice pentru temele noi. Astfel, spectacolul s-a diluat.

O caracteristică a ambelor trupe: actorii nu pantomimau ideea, ci cuvîntul, situația. Pantomimă clasică deci, nu modernă. Spectacolele nu aduceau nimic nou în arta pantomimei. Dar erau dinamice, scurte și facilitau vizionarea spectacolelor academice cu piese clasice de trei ore. Gîndiți-vă: după conferința de presă, la ora 16, începea primul spectacol al zilei. La ora 18, masa de seară, și la 19, din nou la teatru. O pauză de jumătate de oră și începea al treilea spectacol. Cine mai rezista putea viziona la Clubul festivalului, deschis între orele 24 și 5 dimineața, trupe care se produceau în afara concursului. Astfel am văzut piesa *Chicago* a Teatrului La Mamma din New York, care, dacă ar fi intrat în concurs, ar fi fost un adversar serios. Ne salvau excelențele cafele iugoslave. La fiecare pas, o cafenea, cu o plită cu nisip întotdeauna încinsă, în care ibrice de aramă, negre de atîta ars, își așteptau clienții.

Iugoslavia, gazde atente, ne-au pus de la început în temă — după cum arătam — cu acest regim de viață. În prima zi a Festivalului, după deschidera ceremonioasă și armonioasă, era programat, la ora 22, un spectacol clasic: studenții Academiei de

teatru (AKU) din Zagreb prezenta O *fată din Hvar* de Benetevici, comedie din secolul al XVII-lea, cu situații de commedia dell'arte. Întrebați de ce au montat această piesă, ei au răspuns: „Pentru farmecul situațiilor comice, pentru umorul ei sănătos popular, pentru suflul ei tineresc”. Spectacolul a prezentat mai mult un interes documentar, de text, pentru cei care înțelegeau limba. În rest, încărcat de gaguri facile, de multe ori de prost-gust, mergînd pînă la obscenități. Un spectacol în care se țipa mult, se alerga de la un capăt la altul al scenei, obositor și pentru actori și pentru spectatori. Toată tinerețea și umorul spectacolului — deși toate personajele erau tineri, foarte veseli — se reduceau la paleta vie de culoare a costumelor. „Afirmarea a ceea ce este bun în viață și satirizarea viciilor, în același timp. O reactualizare a caracterelor, o comedie a Renașterii, cu o interesantă galerie de personaje”, a declarat regizorul spectacolului, Josko Juvancik, la discuțiile de presă. În intenții poate da, în realizare însă, în mod cert, nu.

...ȘI DESPRE TEATRUL ACADEMIC

Și Societatea de dramă a Universității din Londra a venit cu o piesă din Renaștere, *The Changeling* (Cameleonul) de T. Middleton și William Rowley. Piesa avea trei acte. Dura trei ore și jumătate. Era programată la ora 22. Era o mare dramă, plină de cruzimile caracteristice timpului. Se vorbea engleza veche. Se declamau tirade interminabile. Se suferea mult. Un spectacol clasic, cu costume sumbre și lumină puțină, cu actori care știau să rostească versuri, cu un stil de joc reținut, sobru și grav în același timp, dar monoton, aproape tern.

Actorii au vorbit mult și foarte pretențios despre spectacolul lor, încît, sincer, așteptam mai mult. Mai modești și mai simpatici, actorii trupei din Bradford ne-au prezentat piesa *Van Gogh*, aparținînd medicului M. Walker din Bradford. Lucrarea era o evocare a vieții lui Van Gogh, gravitînd în jurul prieteniei și disputei cu Gauguin. Caracteristica acestei piese o constituie respectul față de adevărul vieții, încercarea de a se feri pe cît posibil de licențe poetice și redarea cît mai fidelă a etapelor din creația marelui pictor. Împărțirea în tablouri nu era determinată de faptul de viață, ci de opera artistică. Fiecare tablou începea cu o proiecție după o lucrare a artistului, cea mai semnificativă, marcînd o anumită perioadă a vieții lui. El ilustra împrejurările, mediul și oamenii care au influențat și au inspirat conceperea respectivei lucrări. Excelente erau în spectacol personajele secundare, transformate în tipuri desprinse parcă din galleria de tablouri a lui Van Gogh. Spectacolul, sobru, reținînd atenția prin documentarea minuțioasă în privința realizării costumelor și a conturării caracterelor, era lipsit de forța aceea lăuntrică, vulcanică, aproape distructivă ca un mare incendiu, a vieții și personalității lui Van Gogh. Cred că tinerii actori din Bradford și-au asumat o sarcină care îi depășea.

Dar spectacolul cel mai bun, ca atmosferă și ca pitoresc al costumelor, rămîne mult așteptatul și mult discutatul spectacol al trupei din Parma. Ultimul spectacol al Festivalului, ca programare. Piesa, *Gargantua*, dramatizare de T. Conte, după Rabelais. Parma, important centru teatral. Regia spectacolului, aparținînd unui renumit regizor iugoslav, tinăr și talentat, Bogdan Jerković. Decorul, rudimentar, colțuros: un podium de lemn în mijlocul scenei, deasupra o imensă roată de căruță, suspendată în aer ca un acoperiș. Prima scenă: nașterea lui Gargantua. Pe podium, zece trupuri îmbrăcate în zdrențe (cele mai frumoase zdrențe pe care le-am văzut în teatru), încremenite în excelente poziții plastice. În dreapta: o căruță. Întors cu spatele spre sală, trupul unei femei, acoperit cu o scoarță neagră. Femeia începe să geamă. Trupurile de pe podium încep să se miște, să se clatine ca bătute de furtună, gemînd. „Parcă ar fi pluta Meduzei” — șoptește Andrei Șerban lîngă mine. Comparația lui este cea mai adecvată, pentru a sugera întorlocările acelor trupuri care viermuiau, se chinuiau, implorau, așteptau un miracol. Și miracolul s-a produs. Mumia în negru a răcnit. În fundul scenei se găsea un cerc acoperit cu o pînză albă. Un trup a spart pînza și a căzut ca un bolid în brațele multimei fremătînde. Toți au încremenit în adulație. Micuțul mare Gargantua se dăruise lumii. Actorul Carlo Ilari, interpretul lui Gargantua (cîștigătorul premiului pentru interpretare masculină la ediția de anul trecut a Festivalului), se îndreaptă în patru labe către o copaie de lemn croită pentru mărimile sale, în care se urcă cu greu și în care, odată aburcat, începe să gungurească suav.

Gargantua avea toate premisele unui mare spectacol. Soluții regizorale excelente, de mare fantazie. O plastică studiată la marele amănunt, după gravuri și stampe ale epocii. Măști grotești. Elemente de decor expresive, din lemn brut. Hiperbola fusese concretizată scenic și într-adevăr copleșea. Dar..., și acest „dar“ a fost mortal pentru spectacol. Nici o relație autentică între personaje. Nici o comunicare elementară între parteneri. Spectacolul nu avea ritm, nu avea substanță, se cocoța parcă pe catalige printre soluțiile regizorale, pentru a se prăbuși apoi în gol.

BĂTĂLIA AVANGĂRZILOR

O caracteristică a Festivalului de la Zagreb a constituit-o diversitatea genurilor de spectacole. Alternau spectacole de pantomimă cu spectacole academice clasice, monștri de estradă cu spectacole de avangardă. Acestea din urmă, la rîndul lor, foarte diferite între ele, și ca dramaturgie, și ca mijloace artistice. Suprarealismul a fost avangarda primelor decenii ale secolului al XX-lea. Astăzi, dadaismul, suprarealismul nu mai pot fi considerate curente de avangardă. De aceea, am numit spectacolul trupei din Brno, „avangarda desueților“. Ei descopereau acum ceea ce fusese descoperit de mult. Piesa lor, *Steagul albastru*, aparține autorului suprarealist Nezval și a fost scrisă în 1922. Piesa vrea să fie un omagiu adus lui Apollinaire. Decorul era alcătuit din elemente, într-un limbaj dadaist: o colivie, un craniu, un picior de om, o pasăre. Personajele erau simbolurile sentimentelor: Femeia în galben (cu fața vopsită în galben) — gelozia. Femeia în albastru — puritatea. Femeia în roșu — frivolitatea. Bărbatul în maro, care acționa mecanic, ca o păpușă, simboliza teroarea. Simbolurile acestea mi s-au părut însă ieftine și în nici un caz aducînd ceva nou.

Spectacolul era vizual prin culoare, dar vizual static. Ideea lor era aceea a unui teatru poetic: o poezie ermetică. Spre deosebire de ei, englezii din Manchester făceau un teatru violent, brutal, obscen, urcînd pe scenă uritul, vulgarul, violentînd deliberat decența și bunul-simț al publicului. Avangarda teribililor, dar în același timp o avangardă în care se opera numai asupra formei, a elementelor exterioare și neesențiale.

Grupul de dramă al Universității din Manchester a prezentat două piese: *Valeții* de Rolland Miller și *Norman* de Peter O'Leary. *Valeții* era o piesă de teatru absurd, al cărei autor se vrea discipol al lui Pinter și Beckett, pe linia teatrului care a descoperit inutilitatea intrigii și echivocul sensurilor. Scena reprezenta camera de trecere dintre salonul stăpînilor și bucătărie. Camera în care valeții trag o gură de coniac înainte de a duce paharele, se ciupesc, își bîrfesc stăpînii. Și toată piesa era un du-te-vino al valeților, cu tăvile pline sau goale. Personajele pluteau într-o nebuloasă. Cine sînt valeții? Cui servesc? Cine sînt stăpînii? Lumea se afla dincolo, în culise. Care lume? Se creau confuzii și asupra sexului. O femeie îmbrăcată în bărbat se comporta ca un bărbat (bineînțeles, nu din lipsă de actori), dar doi valeți care își făcuseră curte reciproc, încep acum s-o curteze pe Ea. În discuțiile de presă, realizatorul spectacolului declara: „Piesa trebuie să pună întrebări publicului: au vîrstă sau sex valeții? Sau sînt creaturi simbolice ale timpului și societății?“ Însăși viața lor este împinsă la incertitudini. Dintr-o bătaie în glumă, un valet cade la pămînt. Ceilalți se comportă ca atare: se sperie, îl plîng și, în final, apar rudele lui, cerșetorii, să ceară socoteală stăpînilor. Revolta capătă amploare, valeții trec de partea cerșetorilor și, în acest timp, cel mort se ridică de jos, ca după un simplu leșin, și se integrează în scandalul general. Hotărîsc să-i ucidă pe aristocrați și ies cu toții în culise. Dar... aristocrații erau morți. Ideea piesei — orice revoluție vine întotdeauna prea tîrziu. Piesa se voia fără nici o semnificație precisă, dar aptă de a suporta orice presupusă semnificație. „Valeții pot fi omenirea, dacă vreți“ — a spus regizorul piesei. Spectacolul însă era el însuși o demonstrație de neclaritate în intenții artistice, o demonstrație, certă, de cele mai greu de suportat vulgarități și obscenități. Se vomita, se formau grupuri de pederastați, poziții obscene, personajele se îmbolnăveau de stomac etc. De altfel, această tentă de vulgaritate am observat-o în multe spectacole, chiar și în cele mai cumînti.

Piesa a doua, *Norman*, scrisă de tînărul autor, prezent și el la Zagreb, Peter O'Leary, se apropie prin subiect, atmosferă și tendințe, de curentul teatral al „furioși-

lor". Norman este un tânăr timid, complexat, sufocat de pereții mansonarului în care trăiește, torturat de tipetele vulgare ale proprietății. Fiind timid în realitate, se visează trăgând cu pistolul în vecini, sărutând fetele care-i plac și cărora nu are curajul să le vorbească, rezeșind și sfidând proprietărea. Fără mari pretenții, piesa era o confesiune sinceră despre singurătate, atmosferă sufocantă, despre imposibilitatea de realizare. Autorul ne-a mărturisit că Norman este chiar el, timid, complexat, singur. Piesa evolua pe alternanța dintre aceste două planuri: cel real, în care Norman este învins, și cel de vis, în care Norman este învingătorul lumii ostile care îl înconjoară. Prezentată teoretic, piesa are intenții laudabile. Practic însă, a fost realizată mult mai modest și de autor și de interpreți.

Spectacolul care a demonstrat că avangardă nu înseamnă simpla șocare a spectatorului prin ceea ce nu s-a mai făcut, nu înseamnă numai negare și sfidare a regulilor elementare de teatru, a fost montarea prezentată de trupele din Suedia. Ele ne-au demonstrat practic că problemele umane grave, problemele acute ale contemporaneității, necesită o formă nouă, dar strict legată de un fond nou, izvorât din actualitate. Trupa din Stockholm a prezentat o piesă de teatru absurd *Klickstankare*, a tinerei autoare Sonia Akesson. Lipsa intrigii, replicile celor două personaje — două femei — erau, aparent, fără nici o legătură între ele. Ca și la Ionescu, apare aici tragedia limbajului, imposibilitatea comunicării. Când am intrat în sală, „decorul”, dacă putem numi astfel fundalul cenușiu și scindura goală a scenei, era montat. În față, lângă rampă, o tricicletă vopsită în alb. Publicul intra în sală, luminile nu se stinseseră, când interpreta a apărut îmbrăcată într-o salopetă, cu o căldare cu vopsea, o hîrtie albă și o pensulă. A pus jos hîrtia și a început s-o picta. S-a făcut liniște. S-au aprins reflectoarele, s-au stins luminile. Când am devenit spectatori, spectacolul începuse de mult. A apărut și a doua actriță, îmbrăcată într-o salopetă identică. Cele două eroine erau permanent în contratimp. Prima explica ceva important, a doua căra o scară, sau invers, a doua avea ceva esențial de comunicat primei actrițe și aceasta se plimba cu tricicleta. Finalul: al doilea personaj s-a lansat într-o perorație patetică. Primul, calm, s-a așezat în mijlocul scenei, cu picioarele strînse, și a început să scoată dintr-un număr infinit de buzunare, toate elementele necesare unei cafele cu lapte. O ceașcă, o linguriță, zahăr, o sticlă cu lapte... Primul personaj a tăcut, la un moment dat, și a plecat. Al doilea personaj, ducînd ceașca la gură să-și guste cafeaua, a sesizat liniștea. Actrița rămăsese singură. A ridicat brusc ochii spre sală și a încremenit cu ceașca în mînă.

A doua piesă, a trupei din Lund, se numea *Dacă războiul va veni* de S. Roos. Un popor care nu a cunoscut ravagiile războiului își pune această problemă: dar dacă războiul va veni? Decor: aceeași scenă nudă. Personaje: Căpitanul, Sergentul și Femeia. Căpitanul și Sergentul, într-un exercițiu militar. Comenzile tot mai scurte, mai pasionat dictate, mai pasionat executate, pînă se ajunge la demență. Apare Femeia, cu un copil în brațe. Este prizonieră. Va trebui împușcată. Sergentul trebuie s-o păzească. Cei doi se plac. Noaptea dinaintea execuției. Toți trei se culcă pe pămînt: Sergentul, Femeia și între ei Comandantul. Cei doi vor să comunice, să-și spună că se iubesc. Nu există decît o singură posibilitate: să-și scrie. Dar cine să le ducă biletele? Publicul. Sergentul dă hîrtia sa primului spectator din capătul primului rînd; bilețul trece din mînă în mînă, pînă ajunge la spectatorul care îl poate înmîna Femeii, care așteaptă cu răsufierea tăiată. Și jocul se repetă de atîtea ori, pînă cînd spectatorii îndeplinesc sarcina tot mai serioasă, mai convinși de misiunea lor. Sergentul își aprinde o țigară pe front, în plină noapte. Un glonte, și cade mort. Femeia vrea să fugă. Căpitanul se trezește și începe o goană nebunească. Ei nu-i mai rămîne decît o singură scăpare: sala. Se repede printre rîndurile de spectatori, agățîndu-se de bănci și rîcnind: ajutor! Am văzut cea mai autentică și mai teribilă fugă realizată la teatru, această fugă sub spectrul morții. Căpitanul o prinde și o împușcă. Am aflat apoi că goana nebunească era reală. Dacă Căpitanul nu o prindea și ea reușea să se ascundă printre spectatori, sau dacă aceștia interveneau și-o apărau, piesa s-ar fi terminat altfel: Căpitanul se urca pe scenă, se împușca și războiul lua sfîrșit. La aplauze, cei doi morți n-au mai înviat, cum se obișnuiește, pentru a mulțumi publicului. Căpitanul ieșea și intra, ca unic și real supraviețuitor, în scena pe a cărei scîndură zăceau morți, iremediabil morți, cei doi.

Cele mai moderne soluții, dar nu gratuite. O caracteristică a teatrului suedez de avangardă o constituie profundul realism psihologic, gravitatea problemelor, simpli-

tatea sobră și expresivă, în același timp, a formei de exprimare. Mai mult. Căutarea acelor modalități de expresie directe, care să angajeze publicul, să-l oblige să participe, să se transforme într-un element activ al spectacolului.

Am discutat cu regizorul spectacolului suedez, Hans Hellberg, care a primit anul trecut premiul pentru avangardă și a devenit astfel directorul unui „teatru mic” din Stockholm, numit „Narren theatre”.

„Publicul nostru vine greu la teatru — mi-a spus el. Și atunci când a intrat în sala de spectacol, odată cu locul ocupat în stal, și-a însușit și ideea că nu are nimic de făcut, că nu trebuie să depună nici un efort intelectual. Noi simțim această pasivitate a publicului și vrem s-o înfringem. De aceea, facem un teatru violent, «teatru-revolver», care să oblige spectatorul să gîndească, care să-l integreze în fenomenul artistic ca un factor activ. Vrem să dăm publicului sentimentul că desfășurarea spectacolului nu depinde numai de actori, ci și de el. În Suedia, la spectacolul *Dacă războiul va veni*, din o sută de reprezentatii, la 90 publicul a intervenit.” Hans Hellberg mai spunea că nu face concesii gustului publicului. Decît o sală cu o sută de oameni indiferenți, el preferă patruzeci de spectatori „buni”. Pentru acest gen de teatru, ei însă au nevoie și de o dramaturgie adecvată. Piesa *Klickstankare* a fost scrisă de tînăra poetă Sonia Akeson, în colaborare cu actorii. Neobișnuită cu dialogul, replicile erau naive și neîndeminatice. Scriitoarea se credea înfrîntă. Realizatorii spectacolului au transformat în act artistic tocmai această naivitate infantilă și poetică, care, după cum spuneau ei, o reprezenta pe autoare. Al doilea personaj era, de fapt, un alter ego al primului. Hans Hellberg a expus repertoriul teatrului său: dramaturgi suedezi, autori necunoscuți pentru noi, care lucrau în colaborare cu teatrul, pentru specificul teatrului Narren. Teatrul este prevăzută cu scenă elastică, putînd deveni scenă elizabetană, scenă rotundă, scenă italiană.

Cînd vizionezi spectacolele acestor două trupe din Suedia, înțelegi irevocabil că a face avangardă nu înseamnă a lua un panou care stă cu fața spre sală și să-l întoarcem cu spatele; nu este suficient să negăm, să spunem „așa nu se face”, ci trebuie să punem în același timp altceva în locul rămas gol.

Cu aceleași tendințe ca și teatrul suedez, dar mai puțin profund, a fost spectacolul, în afara concursului, al trupei din New York, La Mamma Theatre. (Ea nu a intrat în competiție, venind prea tîrziu.) La Mamma este un teatru specific: aparține curentului „Off-off Broadway”, care refuză comercializarea teatrului. Actorii nu primesc nici o remunerație, nu se vînd bilete pentru spectacole, nu se fac concesii publicului în privința alegerii repertoriului. Teatrul La Mamma nu primește nici un suport financiar oficial. Ellen Stewart, impresarul trupei, a spus la conferința de presă: „Teatrul nu este o profesie, ci o pasiune”. Ziarele americane scriu: Broadway este mort. Off Broadway este în agonie. Și Off-off Broadway (OOB) este singurul care are viață — ne-a spus Ellen Stewart. Autorul Sam Shipard este considerat ca cel mai reprezentativ dintre sutele de tineri scriitori care aparțin curentului „third stream” al mișcării teatrale americane OOB.

Chicago este o piesă care dezbate o temă foarte actuală: mecanizarea vieții moderne. Decorul: în mijlocul scenei, pe un podium, o cadă. Piesa începe cu lumina stinsă. La microfon se aud voci, scandal, strigăte, risete. Și momentul se prelungește pînă cînd publicul enervat începe să fluiera. Lumina se aprinde și vedem în cadă, un om care fluieră, huiduiește și el, enervat de același zgomot din culise. Cada este unicul refugiu al personajului principal față de lumea care îl înconjoară, este o lume a lui, al cărei prizonier însă devine. Apar, pe rînd, prietena lui, prietenii, dorind să-l ia la Chicago. El încearcă să iasă din baie, se chinuiește, nu reușește și se prăbușește mort. Apar celelalte personaje. Se așază pe marginea scenei, cu undițe de pescuit în mînă. Iese și personajul principal din cadă, și încep cu toții să respire, făcînd semne publicului. Piesa s-a terminat în respirația ritmică a actorilor și a întregii săli. Ieșirea personajului principal din cadă simboliza dorința lui de a trece în altă lume, elberarea lui. Kevin O'Connor, interpretul principal, era posesorul a două premii principale de interpretare ale teatrului de pe Broadway.

Dintre toate spectacolele de avangardă, premiul de avangardă l-a primit spectacolul trupei din Utrecht (Olanda), cu piesa *The removal* de De Boer: o poveste a

coșmarurilor unui tânăr, care se credea sau paralitic, sau mare violonist, sau înșelat de iubita sa. Prins în ghearele unor obsesii, personajul principal se zbughina permanent, inutil, în gol. Spectacolul era conformist, fără nimic de avangardă, aproape neinteresant.

ȘI ALTE SPECTACOLE

De o factură deosebită a fost spectacolul trupei din Sofia: un teatru politic, documentar, în care s-au folosit cele mai variate mijloace, pentru realizarea unei cât mai depline autenticități. Tema spectacolului: să nu uităm ororile războiului. S-au introdus stiri radiofonice, fragmente din cuvântările lui Hitler și Goebbels, reportaje din ziarele bulgare, scrisori ale deținuților trimise înainte de execuție, scene filmate. Dacă realizarea artistică ar fi fost la nivelul celor propuse, ar fi fost un spectacol foarte interesant. Spectacolul se axa pe tradițiile teatrului bulgar, un teatru social, angajat.

Au fost în festival și spectacole care au eșuat, care s-au bucurat de lucrări dramatice de prestigiu, dar au trecut pe lângă text. Teatrul studentesc din Berlin a pus în scenă *Procesul umbrei maimuței* de Dürrenmatt. Spectacolul a debutat promițător (sau îngrijorător, în limbajul concurenților), într-un decor sugestiv, adecvat piesei. Dar... în acest decor multe s-au întâmpat. Stilul de parodie al lui Dürrenmatt a fost prins de interpreți, împins prea departe. Încărcat cu zeci de bancuri, sufocat de mărunțișuri, fărâmițat, spectacolul s-a transformat într-un teatru de estradă de prost-gust. Ideea piesei s-a pierdut printre coapsele dezgolate ale apetisantelor teutone, în exotismul de bazar prăfuit al scenelor orientale, printre luminile verzui și oranj, printre perdelețe și văluri.

Universitatea de teatru din Szeged s-a prezentat cu *Suferința lui Piotr Ohey* de S. Mrozek. Piesa, excelentă, violentă, modernă — spectacolul însă, împotriva spiritului piesei, academist, pot spune chiar vechi.

Nu pot să închei această prezentare lapidară a Festivalului studentesc de la Zagreb, fără să amintesc cel mai amuzant spectacol, realizat de studenții din Zürich, cu piesa *Dragonul de Șvart*. Un spectacol naiv, copilăresc, în care piesa lui Șvart rămânea un basm pentru copii, fără nici o implicație filozofică sau politică. Motănelul micuna și-și spăla lăbuțele. Lancelot-Făt-Frumos iubea, iar fata, cu un cap de păpușă de porțelan, era permanent neajutorată. Multe panglicuțe, câteva panouri viu colorate, un decor de turtă dulce. Și cițiva halebardieri cu măști de arlechini, care se amuzau, odată cu publicul, de poantele drăgălașe ale colegilor lor de trupă și din a căror barbă picura ritmic vopsea albă sau roșie.

După demonstrația de obscenitate, de sarcasm și violență a trupei din Manchester (ora 16), spectacolul naiv de la ora 19, al tinerilor actori din Zürich, a trezit un zîmbet de destindere. Foarte pur și foarte naiv — și la propriu și la figurat (dar fără intenția interpretilor).

La sfîrșit s-a aplaudat sincer cînd Zmeul Zmeilor și-a pierdut cele trei capete — trei balonașe care au căzut din văzduh pe scîndura vopsită în alb a scenei. Spectacolul băieților buni, cumînți și curat îmbrăcați, coboriți parcă atunci din aerul ozonat și pur al Elveției.

* * *

Cînd s-a încheiat a șasea ediție a Festivalului internațional al trupelor de dramă studentești de la Zagreb, am avut sentimentul că am luat parte la o dezbatere importantă, gravă, asupra destinului teatrului contemporan.

Anca Oranez

„NU SÎNT TURNUL EIFFEL“

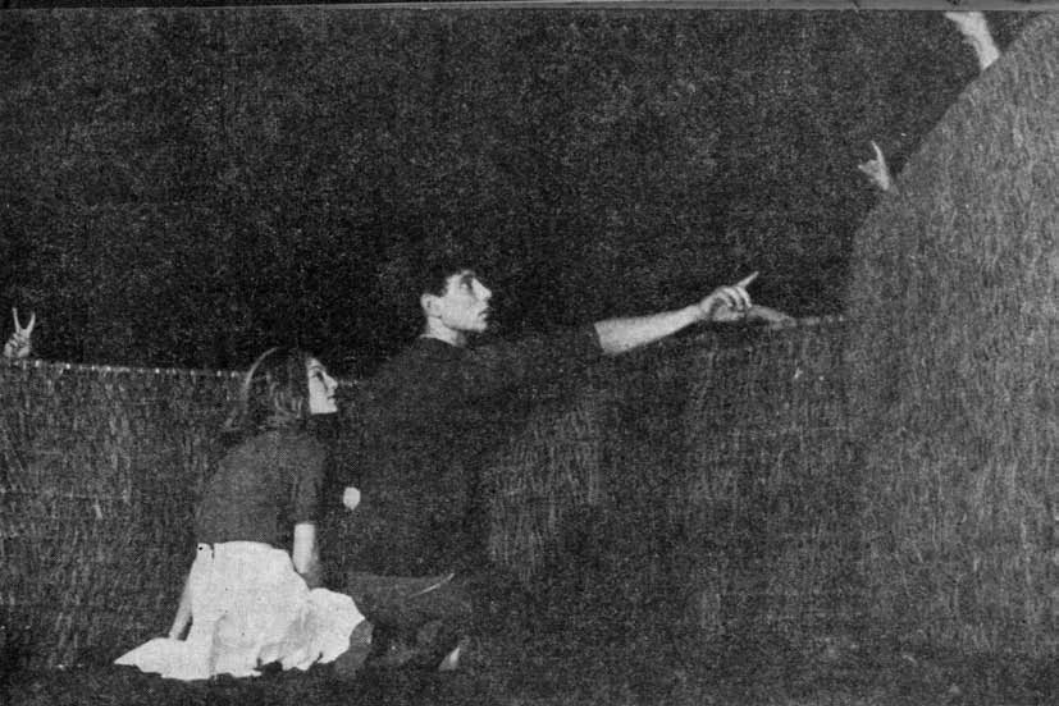
Învingător la Festivalul teatrului studențesc de la Zagreb, spectacolul Nu sînt Turnul Eiffel, regizat de Andrei Șerban, aduce pentru a doua oară studenților români laurii competiției, în care s-au întrecut, anul acesta, trupe ale unor școli de teatru din 13 țări. Patru premii, din șase cîte numără palmaresul — Marele premiu pentru cel mai bun spectacol, Premiul pentru cel mai mare succes al Festivalului, Premiul pentru spectacolul cel mai apreciat de public și cel pentru interpretarea masculină (Florian Pittiș) — au recomandat realizarea, încă necunoscută de publicul nostru, pe care ținem s-o prezentăm cititorilor, în rîndurile care urmează.

Este foarte greu de imaginat — pornind de la textul Ecaterinei Oproiu — un spectacol anost și somnolent. Calitățile sau defectele piesei (și n-aș vrea să reiau, cu această ocazie, o discuție destul de aprinsă din presă, pornită, cred, mai degrabă de la surpriza în sine a faptului, decît de la presupusele lui atribute) obligă iremediabil la o montare ingenioasă, debordantă de vervă și ritm, ferită de locuri comune. Interferența neconținută a planurilor, existența a numai două personaje principale, fulguranta aparițiilor episodice, implicația clandestină a metaforei, replica scurtă, mulată pe poantă, toate aceste calități sau defecte — oricum ar fi luate — nu pot fi convertite scenic decît investind, în transcripția lor, un considerabil efort de imaginație; altfel, rezultatul este, desigur, un fiasco.

Ceea ce a realizat Andrei Șerban cu echipa de actori-studenți este — în primul rînd — încă o afirmare pe scenele noastre, a artei spectacolului. Andrei Șerban (poate și datorită condițiilor speciale în care urma să aibă loc premiera — în limba română, în fața unui public ce nu înțelegea nici un cuvînt românesc) și-a conceput mizanscena ca pe un factor menit să egaleze prin elocvență textul, să-l explice și să-l comenteze, să-l complinească acolo unde breșele operate reclamau acest lucru.

Nu știu cînd, pe parcursul repetițiilor, lui, sau scenografului Ion Popescu-Udrisțe, i-a venit ideea panourilor — aceste mari suprafețe de nuiele împletite, abstracte prin neutralitatea lor geometrică, dar sugerînd senzații uimitor de concrete, tactile, datorită materialului natural folosit. Fapt cert este că apariția acestor elemente de decor mobile a însemnat nașterea unui al treilea personaj principal, de balans, al piesei. Aceste panouri au legat între ele toate celelalte truvaiuri disparate create pînă atunci, înmă-nunchindu-le către un sens al întregului unitar, de cheie vizuală, clară și precisă, a spectacolului.

Panourile s-au mișcat în scenă permanent, mînuite de interpreții secundari cu o precizie de ceasornic, cînd alături de cei doi eroi, limitîndu-le dimensiunile fizice și



Cornelia Hâncu (Ea) și Florian Pittiș (El)

morale, punctându-le ascensiunea sau înfrângerea, când opunându-li-se, amenințându-i sau acționând — ca o presă — până la sufocare, intervenind în drumul lor sau acuzându-i, pentru ca în final să dispară încet, treptat; în scena aproape goală, când o certitudine fusese în sfârșit cucerită, explicațiile nu mai erau necesare, rolul celui de-al treilea personaj era terminat.

Dincolo însă de raporturile ce se stabileau și se modificau continuu între panouri și personaje, acestea au format, în economia spectacolului, imuabile puncte de reper, prin comparare cu care fiecare acțiune a eroilor își corecta proporțiile, revenind la limitele ei naturale: visul hazardat devenea exaltare evidentă, dramele ambițioase (Tatăl, Tanți) — banale melodrame și, mai ales, imposibilul — doar dificil de depășit. În această viziune, piesa pierde ceva din arhitectura ei gratioasă și sculptoară, ușor de observat la lectură sau în montările anterioare (Ion Cojar, Sorana Coroamă și Valeriu Moiescu); contururile se pietrifică, volutele semnifică cotituri cruciale, atmosfera irizată tinde să implice consistența timpului și a marilor îndoieli.

De altfel, Ecaterina Oproiu, scriind *Nu sînt Turnul Eiffel*, avertiza dintr-un bun început asupra gravității ei subterane, subintitulîndu-și piesa „Pseudocomedie”. Această ambiguitate a aparențelor textului a fost transată de regizor în favoarea coardelor lui grave. Drumul spre fericire, punctat de incidente comice sau „regretabile”, a fost înlocuit, în spectacolul studentesc, de lupta crîncenă pe care o duc cei doi eroi (cu ceilalți și cu ei înșiși), pentru aflarea unei certitudini. Pentru aceasta, conflictele au fost accentuate și subliniate cu încăpăținare, pînă la granițele perceptibile ale inexorabilului, ponderea specifică căpătînd-o divergențele stîrnite de intrusiunile exemplarelor malformate ale societății înconjurătoare. Această tentă dată spectacolului devine vizibilă din momentul în care El și Ea își descoperă iubirea și o anunță ostentativ lumii întregi. Din dosul panourilor apar, întîi pe rînd și apoi concomitent, capete care acuză vehement, strident, într-o furie a imprecățiilor aruncate dintr-un colț în altul al scenei, gata să-i strivească pe eroi sub greutatea intoleranței. Mai tirziu, genul nociv își trimite reprezentanții, personificați în Tanți, Manți și Tatăl, apariții malefice, concepute de regizor în posturi identice, de ritual hipnotic. Sînt însă doar primele măști, căci ulterior personajele se diversifică, se individualizează, căpătînd structuri umane plauzibile.

Ascensiunea lui Manți — care a trecut din tramvaiul 3 într-un Fiat 1300, vibrind doar în fața idealului ei întruchipat de eleganța neagră a unui Mercedes — este ridicolă (și relevantă ca atare de jocul infatuat, important-felin al Cristinei Stamate, mai puțin de costumul — poate prea vulgar — alcătuit de I. P. Udriște), dar punctul ei culminant, care ar fi tentat pe oricine la o rezolvare grotescă, a fost pentru Andrei Șerban unicul moment în care personajul își dezvăluie apartenența umană. În momentul întâlnirii cu El, în plină glorie, Manți are ceva din nostalgia unui paradis pierdut, ireversibil; regretul este savant distribuit între accentele comice ale textului și ale interpretării. Dansată în acordurile lente și desuete ale comentariului muzical, alcătuit de Costin Mireanu, scena este de un lirism covârșitor.

Față de Manți, Tanți este o construcție cu finalități antitetice. Declinul ei este mediocr, fără căderi spectaculoase, explicabil prin factura ei spirituală, nu mai puțin mediocră. Aspirațiile îi sînt minore (au o singură contingentă cu cele ale lui Manți, atemporalitatea), meschin-burgheză, ca în schițele lui Caragiale. Există și aici „ofițerașul”, doar doamna de societate cu „five o'clock-uri” este înlocuită cu artista (sau numai figuranta) de cinematograf. Ileana Dunăreanu, în rolul lui Tanți, creionează o involuție deprimantă, ajungînd spre final la o compoziție terifiantă, abulică. Tanți pare în acel moment o figură desprinsă din Beckett, pentru care însă Godot nu va mai veni niciodată, pentru care Godot nici nu există („Ce-i tot dați cu dragostea voastră...”). Andrei Șerban i-a acordat acestei apariții valoare de ultim mesaj (sau avertisment!) adresat de cei învinși cuplului principal. Tonul, cu tot haosul, este grav, de sentință. De aci înainte, cei doi vor trebui să-și decidă singuri soarta.

În sfîrșit, Tatăl este simbolul melodramei burgheze: „Am fost maître...” Nicolae Wolcz a păstrat, în interpretarea lui, ceva din rigiditatea de păpușă mecanică a mișcărilor din *Ubu-Rege* (în regia aceluiași Andrei Șerban). Grație excelenței actorului, comicul derizoriu al personajului a fost speculat complet, fără ca totuși concepția sa să difere esențial de montările anterioare.

Andrei Șerban a realizat în același spirit, al evidențierii incompatibilității fericirii individuale cu unele aspecte incriminabile ale vieții sociale, două din scenele principale ale spectacolului, semnificative pentru interpretarea propusă. Tipătul Ei, „Opriti-vă, oameni buni!”, în mijlocul goanei nebunești a tuturor celorlalte personaje, lipsite de identitate, preocupate de ceva, pentru ceva, după cineva, este un apel sîșietor adresat întregii civilizații, în numele calmului, înțelegerii, toleranței. În partea a doua a piesei, cînd cuplul reface drumul în „formula Ei”, pendularea obsedantă a mobililor și a personajelor („mai la dreapta, mai la stînga, mai înainte, mai înapoi”) este reversul medaliei, înșuși cei doi eroi sînt de data aceasta incriminabili, căci, pervertiți

În prim-plan: **Cornelia Hîncu (Ea)** și **Florian Pittiș (El)**. În planul al doilea: **Ileana Dunăreanu (Tanți)**, **Cristina Stamate (Manți)** și **Nicolae Wolcz (Bătrînul domn)**



de aparență împlinire, devin angrenaje mecanice ale unei categorii dezumanizate, necenzurate. Simetria scenelor, întărită de ritmul și geografia mișcărilor, acuză necruțător dezechilibrul.

Această viziune imprimată de Andrei Șerban textului — cu tenta negativă aplicată mai tuturor personajelor secundare — poate părea, la o vedere superficială, pesimistă. Ipoteza este dezmințită de sensul în care sînt rezolvate tribulațiile cuplului principal. El și Ea nu traversează, desigur, piesa ușor și încrezători în deznodămîntul final. Drumul lor este nemaipomenit de greu, eforturile pe care le fac sînt aproape inumane, sînt porțiuni în care par să se scufunde în magma comună, însă sensul ultim este al clarificărilor, al ieșirii la lumină — „pămîntul trebuie despărțit de ape”. Și se cuvine menționat un amănunt revelator: în accepția lui Andrei Șerban, în final, cei doi eroi nu găsesc drumul, ei au căpătat certitudinea că există și că trebuie luptat, mai departe, pentru a ajunge la el. Este un final absolut optimist și exact, exprimînd condiția existenței contemporane; banal spus — nevoia de autodepășire.

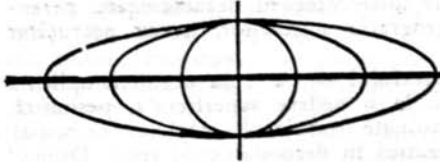
Interpretînd în acest fel textul Ecaterinei Oproiu, Andrei Șerban a transformat implicit piesa dintr-o „dezbateră” (cum o numea el însuși într-un articol din „Amfiteatru”) într-o demonstrație scenică; de aci și imbinarea permanentă a elementelor abstracți și concrete ce caracterizează această transcriere regizorală. Toate elementele spectacolului au concurat la realizarea acestei maniere: scenografia (cum arătam mai sus), muzica, mizanscena și interpretarea. De aci și modernitatea și maturitatea lui, care au determinat premierea cu cele mai importante distincții la Festivalul internațional de la Zagreb. Astfel, ceea ce constituie amprenta personală a stilului lui Andrei Șerban — baroc și spectaculos — sînt tocmai acele truvaiuri regizorale de care aminteam la început; doar numărul lor mare mă oprește să nu le detaliez, pe fiecare în parte, cu enorme delicii (o parte le-am și menționat). Voi mai aminti totuși două, elocvente. În imaginara călătorie cu trenul — scenă de pantomimă admirabil aplicată la text —, după plimbările Lui „jucate” spre locul închipuit al celui ultim compartiment, ce se află de regulă la capătul oricărui vagon, El (Florian Pittiș) își reprezintă eventuala lor întîlnire pe stradă, ca doi necunoscuți; degetele schițează pe servietă două mersuri grăbite, o întîlnire ezitantă, apoi arătătorul se arcuiește suplu, adunînd într-un gest de cîțiva centimetri — uimire, seducție, melancolie, apoi mersul reîncepe... Cîteva scene mai tîrziu, El revine în orașul natal, unde se întîlnește cu prietenii din copilărie (interpreți: Dan Nuțu și Aurel Manea). În acest moment, actorii nu mai joacă, ci trăiesc cu adevărat bucuria copilăriei — ai impresia că inventează spontan —, sar într-un picior, se joacă de-a „ulii și porumbelii”, de-a „Robin Hood” (modernizare ad-hoc a jocului „de-a războiul”), cu o exuberanță contagioasă.

O înclinație specială de a gândi cinematografic unele „seevențe” pare să încheie, deocamdată, tabloul regizoral al lui Andrei Șerban (lucrul a fost observat și în *Arden*). În *Nu sînt Turnul Eiffel*, secvența degetelor este un perfect prim-plan de translocator, iar în alt loc, mișcarea unui panou, acționat de Dan Nuțu (în acel moment, o figură de un umor neverosimil) dinspre rampă spre fundal și de sus în jos, este un echivalent riguros al travelling-ului de depărtare.

Bineînțeles, se pot găsi și similitudini între soluțiile din *Nu sînt Turnul Eiffel* și cele din piesele montate de Andrei Șerban anterior (plastica unor mișcări o văzusem întîi în *Șeful sectorului suflute*; momentul de final, în care cei doi eroi aruncă frînghia care îi înlănțuise pînă atunci, are o semnificație înrudită cu aruncarea harnașamentelor în scena finală din *Arden*; verva drăcescă, nestăpînită, a unor scene amintește de *Ubu-Rege*). Departă de a fi aceasta o imputare, este o dovadă că nu sînt simple „găselnițe”, ci mijloace de exprimare regizorală, asimilate și dezvoltate în acest ultim spectacol.

Reușita spectacolului a fost condiționată de interpretarea ireproșabilă a actorilor. Cei doi actori principali — Cornelia Hîncu și Florian Pittiș — au dus la capăt cu brio o partitură epuizantă. Și dacă în Florian Pittiș am recunoscut virtualul actor total, visat de toți regizorii, Cornelia Hîncu a fost, prin jocul ei, în egală măsură sensibil și lucid, o surpriză remarcabilă. Se cuvin însă egale laude tuturor membrilor echipei, pe care o menționăm în întregime: *Florian Pittiș, Cornelia Hîncu, Nicolae Wolcz, Cristina Stamate, Ileana Dunăreanu, Dan Nuțu, Victor Ștregaru, Aurel Manea, Anca Ovanec, Ileana Călin*.

Dinu Kivu



Deocamdată, teoriile pesimiste în legătură cu viitorul teatrului — artă amenințată în secolul nostru să dispară, zice-se — se dovedesc false. În acest început de stagiune, activitatea în teatre, pe toate meridianele, a fost intensă.

PARIS

La Paris, toate teatrele și-au anunțat repertoriul încă din primele zile ale lui septembrie. Noutățile sînt numeroase. Firește, au fost reluate și spectacole din anii trecuți, mai ales la teatrele subvenționate (unde mai multe spectacole alternează pe afiș). La Comedia Franceză, repertoriului clasic obișnuit i s-a adăugat anul trecut *Setea* și *foamea* de Eugen Ionescu și *Cyrano de Bergerac* a lui Edmond Rostand, iar la Odéon-Théâtre de France continuă să se joace *Paravanele* de Jean Genet, care în stagiunea trecută a stîrnit zgomotoase discuții. Teatrul La Huchette s-a deschis — pentru a zecea oară! — tot cu *Cîntăreșa cheală* și *Scaunele* de Eugen Ionescu. Cîteva reluări sînt justificate prin jocul deosebit al actorilor (*La Mamma* cu Elvira Popescu, *Floare de cactus* cu Sophie Desmarets, *Doamna de la Maxim* cu Zizi Jeanmaire), sau prin succesul „de casă”, încă neepuizat (*Mal de test*; *Ureau să-l văd pe Musov* de Kataev; comedia italienească *Icre negre sau linte*).

În alcătuirea repertoriului, teatrele s-au arătat mai exigente, iar piesele „de boulevard” au avut mai puțină căutare ca în anul precedent. Foarte la modă pe scenele pariziene au devenit tinerii „furioși” englezi, printre care James Saunders deține recordul: la Teatrul „Antoine” se joacă, în regia lui Claude Régy, *Rîndul viitor voi cînta pentru tine*, avînd în distribuție pe Delphine Seyrig și Jean Rochefort; la Lutèce, Laurent Terzieff semnează regia la *Uai, sărmane Fred!* și *Vecinii* de același autor; iar Georges Vitaly a luat hotărîrea să monteze — nu se știe încă pe ce scenă — *Parfumul florilor* tot de James Saunders. Claude Régy pune în scenă încă două piese ale celor mai cunoscuți „furioși”: *Întoarcerea* de Harold Pinter, la Théâtre de Paris (cu Pierre Brasseur, Claude Rich, Emmanuelle Riva, Jean Topart), și *Dovada inadmisibilă* de John Osborne la Mathurins, cu Michel Bouquet. Într-un interviu recent, Claude Régy explică motivul pentru care el și alți oameni de teatru s-au simțit atrași de piesele noii generații de scriitori englezi: „pentru că aceștia — a declarat Claude Régy — au găsit cu toții, în mod firesc, tonul epocii noastre... Ei se pricep să exploreze domeniul inexpriabilului cu precizie și pudoare. Vorbesc cu simplitate despre lucruri simple, concrete, și dau posibilitate actorilor să joace ceea ce se petrece între cuvinte”. O altă piesă, care a avut o lungă carieră la New York și după care, recent, s-a făcut un film, *The*

Knack (*Șpilul*) de Ann Jellicoe, se joacă la Gaité Montparnasse, în regia lui Michel Fagadau; iar la Théâtre de l'Est Parisien, Guy Rétoré semnează regia spectacolului *Trăiți ca porcii* de John Arden — a cărui piesă *Dansul sergentului Musgrave*, deși pusă în scenă de Peter Brook la Paris, acum cîțiva ani cînd moda nu-i îmbrățișase încă pe tinerii „furioși“, a fost o cădere.

* * *

În repertoriul acestei stagiuni sînt înscrise și o seamă de piese noi ale unor scriitori francezi. Marcel Aymé, care de multă vreme nu a mai scris pentru teatru, își va vedea noua piesă — o poveste filozofică, *Convențiunea Belzébir* — jucată la Athénée. Françoise Sagan a pregătit *Calul leșinat* (în care va apărea Nicole Courcel) și *Așchia* pentru Teatrul Gymnase. La Michodière, teatru condus de Yvonne Printemps și Pierre Fresnay, a avut loc premiera piesei *Laurette* a lui Marc Gilbert Sauvageon, în care rolul principal a fost jucat de Danielle Darrieux. André Roussin a scris și el o nouă piesă pentru Elvira Popescu, *Locomotiva*. Tot în stagiunea aceasta s-a montat la Ambassadeurs *Monștrii sacri* de Cocteau, în care joacă celebra comediană Arletty.

* * *

Comedia Franceză și-a deschis stagiunea cu premiera *Nunta lui Crecinski* de Suhovo-Kobîlin, pusă în scenă de regizorul sovietic Nicolai Akimov, directorul Teatrului de Comedie din Leningrad. Francezii au avut întotdeauna o sensibilitate deosebită pentru literatura clasicilor ruși, care, mai ales de cîțiva ani încoace, este nelipsită din repertoriul teatrelor pariziene. *Doamna cu cățelul* s-a jucat anul trecut la Teatrul Tertre, unde anul acesta i-a urmat *Subsolul* lui Dostoievski. Sacha Pitoëff, a cărui afinitate față de clasicii ruși este o moștenire de familie, montează *Azilul de noapte* de Gorki. André Barsacq pregătește la Hébertot *Trei surori* de Cehov, în care vor juca trei actrițe surori, de origine rusă, dintre care două publicul din țara noastră le cunoaște: Marina Vlady, Odile Versois și Hélène Vallier. *Jurnalul unui nebun* de Gogol — în limba engleză — a ținut la începutul stagiunii afișul teatrului des Arts; actorul Roger Coggio se pregătea pentru un turneu în Anglia și Statele Unite. La Atelier, în reluare, se joacă *Idiotul* de Dostoievski cu Philippe Avron.

* * *

Teatrul Național Popular a început stagiunea cu un recital dat de cîntăreții Juliette Gréco și Georges Brassens, după care a urmat *Dumnezeu, împărat și țăran*, de scriitorul maghiar Julius Hay, spectacol care — după vechea tradiție de pe vremea lui Vilar — a fost întîi prezentat la festivalul de la Avignon. Va urma apoi pe afiș *Măreția și decadența orașului Mahagonny* — operă comică de Brecht și Kurt Weil — în care vor cînta și juca Pia Colombo și Armand Mestral. Georges Wilson semnează regia.

* * *

După cum se știe, un fenomen care s-a accentuat în ultimul timp în Franța este descentralizarea vieții teatrale. În provincie s-au creat nouă centre culturale, există aproximativ zece trupe permanente care dau spectacole, fie în teatrele din centrele respective, fie în așa-numitele case de cultură, iar în banlieurile Parisului, animatorii duc o activitate susținută. S-au montat în ultimele stagiuni, în noile centre, spectacole cel puțin tot atît de bune ca în capitală; și pentru că în alcătuirea repertoriului, politica succesului de casă a cedat înțîietatea politicii de culturalizare, în aceste centre dramatice s-au jucat cu precădere clasici și autori contemporani valoroși. Numele animatorilor-regizori Planchon (Villeurbanne), Garan (Aubervilliers), Gignoux (Strassbourg) au devenit cunoscute și la fel de respectate ca cel al lui Vilar sau Jean-Louis Barrault. Pe de altă parte, tineri regizori din Paris — dintre cei mai remarcabili, ca Lavelli și Bourseiller, de pildă — vor să plece în provincie. Iată cîteva din proiectele acestor teatre: la Teatrul „Gérard Philippe“, din cartierul Saint-Denis, noul director José Valdeverde a înscris în repertoriu o piesă de Labiche și *Mutter Courage* de Bertold Brecht, cu Madeleine Robinson în distribuție. La T.E.P. (Théâtre de l'Est Parisien), Guy Rétoré a reluat *Mantaua* de Gogol și pune în scenă *Trăiți ca porcii* de John Arden. La Centrul Dramatic din Vest se joacă *Nunta înșingărată* de Garcia Lorca, *Căsătoria domnului Mississippi* de Dürrenmatt și *Revizorul* de Gogol. Hubert Gignoux pune la Centrul din Est o piesă-document antinazistă a lui

Heimar Kipphardt, *Școala femeilor* de Molière și o comedie de Shakespeare. Iar Jean Dasté, la St. Etienne, *Cei din urmă* de Gorki. Doi tineri „furioși” englezi vor fi de asemenea jucați pe aceste scene — John Arden (*Ultimul rămas bun al lui Armstrong*) la Villeurbanne și Arnold Wesker (*Rădăcini*) la Bourges.

LONDRA

Afișele teatrelor din Londra se străduiesc să ofere „de toate pentru toți”. Teatrul, ca și muzica, poate însemna distracții și deconectare sau, dimpotrivă, ceasuri de concentrare și gravă meditație. Pentru spectatorul serios există la Londra trei teatre unde poate fi sigur că nu va da peste „muzică ușoară”: Teatrul Național, Royal Court și Aldwych, unde de obicei joacă Royal Shakespeare Company de la Stratford-upon-Avon.

În afară de reluări (printre care *Vinătoarea regală a soarelui* de Peter Shaffer, *Othello* și *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare, *Dragoste pentru dragoste* de Congreve), de curind Naționalul englez a prezentat ultima piesă a lui John Osborne — *Un legământ respectat* —, după *Nunta însingurată* a lui Garcia Lorca, în regia lui John Dexter, împreună cu *Comedia neagră* de Peter Shaffer. După părerea unor croniciari, acest spectacol nu este dintre cele mai bune, în primul rând pentru că, în prelucrarea lui Osborne, *Nunta însingurată* își pierde din logica dramatică. În cursul stagiunii, Laurence Olivier va juca în *Dansul morții* de Strindberg, iar John Dexter a anunțat intenția de a pune în scenă *Cum vă place* de Shakespeare, cu o distribuție alcătuită numai din bărbați, ca pe timpul lui Shakespeare. Criticului polonez Jan Kott îi aparține readucerea în discuție a unei vechi întrebări pe care teatrologii și-au pus-o în repetate rânduri, în legătură cu interpretarea rolurilor feminine din piesele shakespeareene, iar John Dexter întreprinde o experiență pentru a verifica afirmațiile celor ce pretind că sensurile și subtilitățile acestor roluri nu sînt valorificate pe deplin, decît atunci cînd sînt jucate de bărbați. Teatrul Național mai pregătește un spectacol documentar în legătură cu revoluția din Cuba; scriitorii C. Sigal și R. Smith, care au sarcina de a alcătui textul, speră să nu se rezume doar la studierea documentelor, ci să poată intervieva și sta de vorbă despre acest subiect cu personalități ale vîlciilor politice, cum sînt Sir Alec Douglas Home, Lord Butler și primul ministru Wilson.

* * *

Tot un spectacol documentar, de această dată despre evenimentele din Vietnam, a montat și regizorul Peter Brook la Aldwych cu trupa Royal Shakespeare. Pe lângă importanța agitatorică, acest spectacol a însemnat o ocazie pentru actori și scriitori de a colabora. Iar în vederea aniversării a 50 de ani de la revoluția rusă, aceeași trupă, cu ajutorul regizorului Clifford Williams și al lui Jeremy Brooks, secretar literar al teatrului, va pregăti un spectacol festiv de amploare.

După cum îi impune numele și după cum știe și publicul spectator din țara noastră (unde a venit în turneu cu *Regele Lear* și *Comedia erorilor*), Royal Shakespeare Company are un repertoriu shakespearean bogat și de înaltă ținută. Recent, Clifford Williams a pus în scenă *A douăsprezecea noapte* (cu Diana Rigg în rolul Violei, David Warner în Sir Andrew, Jan Holm în Malvolio și Brewster Mason în Sir Toby); reușita însă nu a fost totală, iar cronicarii au reproșat regiei lipsa unității de stil. La sediul din Londra, actorii și regizorii de la Royal Shakespeare Company obișnuiesc să monteze cu precădere spectacole după autori englezi și continentali contemporani. În această stagiune au prezentat *Tango* de Mrozek, ultima piesă a lui Dürrenmatt, *Meteorul*, și *Zile întregi în copaci* de Marguerite Duras. În acest din urmă spectacol, Peggy Ashcroft interpretează cu strălucire rolul unei mame care își reîntîlnește fiul decăzut (George Baker).

* * *

Royal Court din Sloane Square, fostul „leagăn” al tinerilor dramaturgi englezi, și-a schimbat anul trecut direcția, iar William Gaskill — noul director — a hotărît, anul

acesta, să renunțe la sistemul prezentării alternative a mai multor spectacole, așa încât în această stagiune spectacolele vor fi jucate pe rând, pînă la epuizare. Iain Cuthbertson a prelucrat și pus în scenă, fără prea mult succes, *Ubu-Rege* a lui Alfred Jarry (în rolul lui Ubu a fost distribuit Mac Wall — un cunoscut actor de music-hall). După *Ubu-Rege* a urmat un spectacol cu *Macbeth*, cu Alec Guinness și Simone Signoret în rolurile principale. O nouă piesă a lui David Cregan, *Trei oameni în drum spre Colverton*, în regia lui Desmond O'Donovan, îi urmează pe afiș.

* * *

În celelalte teatre, spectatorii londonezi vor putea găsi în actuala stagiune multe piese de Bernard Shaw (ceea ce este semnificativ, pentru că în Anglia G.B.S. revine la modă de cite ori descresc goana după „noutate” și succesul comediilor ușoare), *Soțul ideal* de Oscar Wilde, *Cetatea de aur* a lui Arnold Wesker. O vor putea aplauda pe Vanessa Redgrave în *Domnișoara Brodie* și pe Sybil Thorndike în *Arsenic și dantele vechi*. Sardou, Noël Coward și Feydeau se află de asemenea pe afișele unor teatre; bineînțeles, comediile muzicale și piesele polițiste nu lipsesc nici ele. Un autor tînăr — sub douăzeci de ani, Christopher Hampton — și-a făcut debutul cu *Cînd ai văzut-o ultima oară pe mama?*, iar cronicarii l-au întîmpinat cu entuziasm. Aceiași cronicari s-au speriat de scepticismul lui Peter Terson, autorul piesei *Am răspunderea acestor ruine*.

* * *

De curînd, s-au înființat la Londra trei teatre — Theatrescope, Quipu și London Traverse — în care spectacolele au loc la orele prînzului și se schimbă săptămînal. Pînă acum, la Theatrescope și la Quipu s-au jucat piese de Pinter, Mortimer, Strindberg, O'Casey. Directorii ambelor teatre au declarat că scopul lor este de a da posibilitate mai multor regizori de a lucra și a întreprinde eventuale experiențe noi; în același timp, de a aduce pe scenă un număr cît mai mare de piese. Mai modest, directorul teatrului London Traverse urmărește doar să ofere funcționarilor care lucrează în birourile din centrul Londrei, un prînz agreabil. Programele pe care le-au prezentat aici Keith Johnstone (de comedie improvizată, care amintea de primele filme ale lui Chaplin) și Charles Lewsen s-au bucurat de succes. Mai recent, pe aceeași scenă, care este foarte mică, s-au mai jucat *Piața* și *Muzica* de Marguerite Duras, și noua comedie tragică a unui scriitor englez, Cecil Taylor, *Piine cu unt*.

MOSCOVA

Puțină vreme ne mai desparte de o glorioasă aniversare: împlinirea a jumătate de secol de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Pe multe meridiane, oamenii de teatru se pregătesc s-o întîmpine. În Uniunea Sovietică, pregătirea sărbătoririi celei de-a cincizecea aniversări a Marii Revoluții constituie — în această stagiune — unul din obiectivele importante ale activității teatrale. În fiecare teatru, întreg colectivul artistic — animatorul, regizorii, actorii — a început alegerea de piese, în vederea montării unui spectacol sărbătorec. În unele teatre, alegerea a și fost făcută. Astfel, Iurii Zavatski, la Mossoviet, a înscris în repertoriu *Uraganul* de Bill Belloțerkovski; Teatrul Academic „A. S. Pușkin” va prezenta *Uiforul* de Leonid Leonov, în regia lui B. Ravenski. La Teatrul „Maiakovski”, N. Ohlopkov va pune în scenă o dramatizare după romanul lui Șolohov, *Pe Donul liniștit*; iar Teatrul „N. V. Gogol” va monta *Căderea imperiului*, a cărei acțiune se petrece în anii dinaintea revoluției.

Repertoriul stagiunii abia începute e bogat în noutăți. Un număr mare de premiere — dintre care unele au și avut loc — sînt anunțate în programele tuturor teatrelor. La intrarea Teatrului Mic, spectatorii sînt întîmpinați de afișele premierei *Fiul* (*Umbre ce dispar*) de Sofronov, spectacol ce se va juca atît la sediu, cît și pe scena Teatrului Kremlin; regizorul L. Varpahovski lucrează la o nouă montare a *Tragediei*

optimiste a lui Vişnevski; iar în planurile de viitor ale Teatrului Mic figurează o dramatizare, făcută de B. Babockin, a romanului *Pe Donul liniştit* de Şolohov (astfel încît, dacă planurile se vor realiza, iubitorii de teatru din Moscova vor avea prilejul să vadă opera marelui romancier în două versiuni: cea oferită de Teatrul Mic şi cea pusă în scenă de Ohlopkov).

Teatrul Mossoviet are şi el înscris în repertoriu o operă a lui Şolohov: *Ei au luptat pentru patrie*, sau, după titlul dramatizării (P. Demin), *Trece regimentul*. Regia o va semna A. Zubov. Prima premieră a stagiunii a fost spectacolul *În noaptea eclipsei de lună* de M. Karim, pus în scenă de I. Dankman.

Teatrul „Maiakovski” şi-a deschis stagiunea cu *Medeea* de Euripide, după care a urmat premiera spectacolului *Moartea lui Tarelkin*, comedie-farsă de A. Suhovo-Koblin, în regia lui P. Fomenko. Pe lângă acestea, un nou spectacol a apărut pe afişul teatrului: *Cîte veri, cîte ierni*, realizat de Elena Zotova, după lucrarea Verci Panova; pe acelaşi afiş mai sînt anunţate spectacolele: *Un ambasador extraordinar* de A. şi P. Tur şi *Brigada I de Cavalerie* de V. Vişnevski.

Teatrul „A. S. Puşkin” a inaugurat stagiunea cu premiera *O rublă ruptă* de S. Antonov, iar regizorii B. Ravenskih şi I. Ignatov au montat *Soldatul de ciocolată* de Bernard Shaw.

Printre teatrele din Uniunea Sovietică al căror repertoriu pare deosebit de interesant, cităm Teatrul de dramă şi comedie de pe Taganka, care, anul acesta, s-a deschis cu *Zece zile care au zguduit lumea*. Regizorul I. Liubimov a realizat apoi un spectacol după poemele şi scrierile lui Maiakovski. Vor urma încă două premiere: *Ancheta* lui Peter Weiss, în regia lui P. Fomenko, şi *Pugaciov* — spectacol inspirat de poemul lui Esenin.

• • • **BERLIN** • • •

Stagiunea la Berlin (R.D.G.) s-a inaugurat, ca de obicei, prin tradiţionalele „Zile festive berlineze”, în care şi-au prezentat producţiile cele mai reprezentative o seamă de teatre străine venite aici în turneu, ca şi teatrele din Berlin şi din alte oraşe germane. În paranteză fie spus, la „Zilele festive berlineze”, au fost de faţă: Teatrul nostru de Comedie, care a jucat în acelaşi timp cu Théâtre de l'Est Parisien (*Turcaret* de Le Sage), Teatrul Idiş din Varşovia, sub conducerea celebrei Ida Kaminska, cu două piese populare din folclorul evreiesc, Ansamblul naţional de balet din Cuba şi altele.

Printre premierele berlineze notăm: versiunea lui Baierl la *Misterul buf* de Maiakovski (Volksbühne), câteva lucrări dramatice din dramaturgia actuală germană (*Poveste despre vechiul tramvai*, *Tereza* de Gerstel şi Kahlau, *Rendez-vous la ora 9* de Hammel, *Un ulcior cu măsline* de Kahlau, *Nickel şi 36 de „drepti”* de Rehfish, şi altele.

În afară de lucrările clasice ale lui Brecht, prezente în reluări sau versiuni noi pe scenele germane, şi în afară de cunoscutele „Seri brechtienne” de la Berliner Ensemble, tot la acest teatru s-au lucrat pentru scenă celebrele sale note satirice antifasciste, *Conversaţii de emigrant*. Din dramaturgia vest-germană, un loc deosebit îl ocupă, pe diferite scene, lucrarea lui Hochhuth — *Vicarul*.

Fireşte, repertoriul teatrului german îmbrăţişează şi lucrările clasice sau contemporane proprii sau ale altor dramaturgii. Alături de ambele părţi din *Faust* de Goethe (la Leipzig), *Ulciorul sfărîmat* de Kleist, *Nathan înţeleptul* de Lessing, într-o versiune nouă, la Deutsches Theater se montează: din Shakespeare, *Troilus şi Cresida*, *Imblinzirea scorpiei*, *Furtuna* etc.; din Calderon, *Judecătorul din Zalamea*; din Molière, *Tartuffe*, precum şi piese ale cîtorva dramaturgi contemporani.

În acelaşi timp, oamenii de teatru din Germania sînt preocupaţi să aducă contribuţia lor la sărbătorirea unei jumătăţi de veac de la Revoluţia din Octombrie; astfel, printre alţii, scriitorul Günther Knippel din Frankfurt pe Oder lucrează la scenariul unui spectacol documentar, în care urmează a se înfăţişa relaţiile istorice şi politice dintre popoarele sovietic şi german, de-a lungul anilor.

Erwin Piscator: „TEATRUL POLITIC“

În Editura Politică a apărut o carte sobră și pasionantă, gravă și simplă: „Teatrul politic“ de Erwin Piscator, pe drept cuvânt entuziasmat prefăcută de Radu Beligan. Pentru cititorul care o deschide ușor intimidat, pregătindu-se pentru o lectură aridă, înțesată de formule teoretice, volumul e o surpriză: reportaj și manifest, modestă și sîrguincioasă autobiografie de truditor, entuziasă „profesiune de credință“ în artă. Erwin Piscator nu și-a scris cartea nici pentru a accede pe această cale la glorie, nici pentru a se erija în mentor; nevoia de a „prinde“ din zbor și de a „fixa“ contururile atât de mobile ale creației, de a scoate rezultatul de sub imperiul dizolvant al timpului, de a formula principiile călăuzitoare ale unei atitudini creatoare consecvente, a dat textului său tonul deschis, lipsit de poză, al unui instrument de lucru. Autorul e cu totul străin de orice cochetărie intelectualistă; după cum o cere demonstrația, el recurge la cronologie, la desen, la fișe de spectacol, la documente și citate din presa vremii. Imaginea care se încheagă de aci este a unei personalități lucide și hotărîte, înzestrată cu o neobișnuită energie, capabilă de o pasiune neistovită în slujba scopului propus. Fanatismul său schematizează adesea, și azi, departe de clocotul acelor ani¹, unele din afirmațiile fără drept de apel jenează prin unilateralitate. Dacă ascultăm însă atent pulsul acestei creații de o anvergură fără egal, dacă urmărim zborul gândirii sale, nu putem să nu fim captivați de îndrăzneala aceasta liberă de teribilisme, de permanenta capacitate de înnoire ce-i îngăduia să părăsească fără regrete ceea ce se perima, să se autoanalizeze cu o franchețe și o modestie de artizan. E portretul unui creator intelectualicește desprins de tabu-uri și de prejudecăți, pentru care sfînt nu e decît un singur lucru: crezul său politic.

Piscator a fost un comunist militant; concepția de teatru îi este subordonată în întregime, în mod declarat, principiilor sale politice. „Arta festivă“ nu-l interesează, teatrul ca „templu al muzelor“ i se pare anacronic. Cei care practică o artă tradiționalistă, conservatoare, menită să împace și să liniștească sufletul burghezului, trezesc jerebele științifice ale ironiilor sale nimicitoare: „Piscator cel roșu“ îi numește „administраторi ai artei“. Împotriva lor, împotriva unei opinii publice letargice, el se luptă să construiască un teatru eferescent, dinamic, capabil „să intervină în desfășurarea evenimentelor“ — un teatru care împrumută armele presei, ale propagandei de partid, făcînd cîteodată corp comun cu ea, ambiționînd să i se înregimenteze. „Arta adevărată, absolută, trebuie să fie la înălțimea oricărei situații și să se verifice în contact cu ea“ — aceasta este concluzia pe care o extrage, de timpuriu, dintr-una din asprele lecții ale victii și războiului; ea devine lozincă a artei sale, motto-ul și supratema fiecăreia dintre montările sale revoluționare.

¹ Experiențele teatrale, ca și lucrarea, în prima ei ediție, care cîmănesc aceste experiențe, țin de deceniul anilor „20“.

Activitatea regizorului și actorului Erwin Piscator acoperă o jumătate de secol de o densitate istorică fără precedent: două războaie mondiale, Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, avântul și căderea mișcării revoluționare germane, ascensiunea nazismului condiționează și determină creația acestui artist-soldat. Suplu, schimbându-și armele de câte ori evenimentele o cer, tactician abil, știind să utilizeze împrejurările, dînd la nevoie un pas înapoi, pentru a cuceri apoi, îndrăzneț, teritorii pe care teatrul nu se aventurase încă, Piscator a fost tot timpul inflexibil în ceea ce privește direcția, sensul, idealul său: a întemeia un teatru *proletar* (și nu un „teatru pentru proletari“), expresie ideologică a intereselor clasei revoluționare. Prezența și ascensiunea lui în viața culturală a Germaniei au prilejuit nu o dată situații conflictuale grave; documentele de presă citate în acest sens (adeziuni entuziaste, injurii, chemări la ordine, insinuări, atacuri dezlănțuite) evocă atmosfera unor înfruntări politice pătimașe, în care, datorită lui, teatrul a cucerit noblețea luptei deschise, pe baricade. Sînt pagini emoționante prin sinceritatea și simplitatea aspră, de document.

Dincolo însă de ceea ce este impresionant într-un destin care s-a identificat, prin fiecare gest, cauzei, omul de teatru care citește astăzi cartea lui Piscator este captivat de modul cum artistul descoperă echivalente estetice ale principiilor politice. Piscator a lucrat întreaga sa viață într-o atmosferă „de front“. Traectoria sa (și cartea e, de fapt, o istorie amănunțită a traducerii pe scenă a gândirii piscatoriene, pe care nu e locul s-o comprimăm într-un diggest) e un șir de bătălii în care, comandant de oști, el galvaniza o echipă, izbutind să descopere din mers soluții uimitoare prin inedit, să elaboreze de fiecare dată acea formulă de spectacol capabilă să servească cel mai fidel imperativul propagandistic al momentului. Montările sale au fost mari spectacole — ceea ce s-ar numi astăzi „superproducții“. Nevoia de a aduce pe scenă masele, de a crea „sentimentul desfășurării istoriei“, l-a obligat să nascocască un uriaș și ultracom-plicat aparat, să revoluționeze scenotehnica, să-și pună probleme de arhitectură și de organizare spațială. Din ideile sale s-au născut apoi proiecte ale teatrului viitorului, din care abia cîteva construcții s-au înălțat în întreaga lume. Dar limitele rigide ale scenei „à l'italienne“ au fost sparte, imaginația omului de teatru s-a deprins să se avînte, să construiască un univers teatral cu coordonate proprii. Creații originale (cum sînt, la noi, cele ale lui Liviu Ciulei — *Opera de trei parale, Moartea lui Danton* —, inedite prin sinteza demonstrației logice riguroase a teatrului epic cu o atmosferă poetică rafinat compusă) se sprijină pe un patrimoniu devenit comun, dar întemeiat de Piscator.

* * *

Noi, cei care am asistat la furtuna într-un pahar cu apă a ceea ce a fost, cu doi ani în urmă, „bătălia supraregiei“, tresărim uimiți la descrierea modului în care Piscator își realiza drumul de la text la spectacol. Nici un moment nu avem sentimentul insuportabilei tiranii a regizorului cabotin, care vrea să-și așeze statuia pe soclul piesei; simțim că este normal ca totul să asculte de hotărîrile lui, pentru că viziunea sa nu încapă, literalmente, în hotarele strîmte ale subiectului; dacă acesta n-ar fi desfăcut și recompus, după legile unei dinamici speciale, ar exploda, sfărîmîndu-se în tîndări. Ca un val, suflul creatorului spectacolului înalță piesa, îi comunică o nouă viață, mai densă, mai viguroasă. *Drapele de Alphonse Paquet, Furtună peste Gottland* de Ehm Welk, *Rasputin* de Tolstoi se supun aceluiași deziderat: „a extinde acțiunea, a continua piesa dincolo de cadrul ei dramatic“. Filmul (marea sa descoperire, azi folosită cu prea multă ușurință unde trebuie și unde nu), muzica, marionetele, statistica cea mai recc, documentul istoric ca atare — scena celor trei împărați din *Rasputin* e poate exemplul cel mai îndrăzneț — se îmbină, se pun reciproc în valoare, creează o sinteză ideatică conferind spectacolelor forța de șoc activă, capabilă să se transmită masei. Cu fiecare montare, Piscator înscrie o pagină în istoria scenică a revoluției mondiale. Teoria se elaborează pe acest sol în continuă erupție; iată un principiu devenit programatic: „îmi revenea deci sarcina să dezvălui fundalul evenimentelor, să-l aprofundez și să integrez în el elementul personal individual“. Piscator formulează principiile dramatur-giei sociologice, socotește drept criteriu al teatrului contemporan raportul între om și societate. Nu autorul, gîndurile sale, sau personajul, cu destinul său răzleț, interesează în această înfruntare ideologică; ele au datoria să asculte de bagheta dirijorului, să se așeze în locul ce li se atribuie în vasta frescă pe care o desenează. Iată, de la această înălțime teoretică, o concluzie a lui Piscator „la problemă“ (frumusețea bărbătească a acestei atitudini simple, lipsite de echivoc, va scuza, desigur, citatul cam lung): „Toată disputa dintre regizor și autor cu privire la sfera competenței fiecăruia se

reducere, după părerea mea, la o întrebare foarte simplă: care din ei dă dovadă de o mai mare claritate, de o mai profundă convingere, de o mai mare capacitate de a obține efectul dorit? După părerea mea, în procesul de creație energiile sînt solicitate de o sarcină care nu poate fi ocolită — desăvîrșirea operei“. Cîtă vreme nu dispunem de o dramaturgie revoluționară, capabilă să exprime clar și convingător punctul de vedere de clasă, obligația profesională elementară a regizorului este de a folosi creatorul materialului existent. Unde mai încap aici măruntele vanități?

* * *

Există o permanență a marilor probleme, care le împinge, ciclic, în actualitate. Dezbătută azi în lumea întreagă, piatră de încercare a talentului, fanteziei, profunzimii de gîndire, calităților profesionale ale tuturor echipelor de teatru cît de cît ambițioase, problema interpretării actuale a clasicii i s-a pus și lui Piscator; el a găsit în drama romantică schilleriană *Hoții* material pentru un spectacol profund politic, revoluționar. Operația i-a cerut o dislocare, o reîmbinare a planurilor; eroul principal e Spiegelberg: „transformat într-un reprezentant al vitregelor noastre condiții sociale, a devenit omul de legătură între prezent și trecut“. În jurul acestui spectacol s-a desfășurat o discuție în care s-au pus, ca și azi, problema restratificării valorilor culturale și cea a somnului clasicii, s-au auzit acuzații de iconoclastie. Din nou Piscator a formulat cîteva principii, pe care ne sprijinim ca pe un bun devenit comun. Primul dintre ele este de a raporta piesa de teatru la public, la criteriile și la sfera sa de interese: „o piesă de teatru trebuie... să fie adusă, depășind limitele interesului strict istoric sau etimologic, în universul de reprezentări al fiecărei generații de spectatori“. Și mai departe: „regizorul nu poate să fie exclusiv «în slujba operei», pentru că această operă nu este ceva rigid și definitiv, ci dimpotrivă, odată creată, ea se schimbă cu timpul, capătă patină și asimilează noi conținuturi spirituale“.

* * *

O astfel de carte este revelatoare nu numai prin conținutul ei concret, ci și pentru tot ce sugerează ca atmosferă vie de muncă și creație în această profesiune care este teatrul. Cartea lui Erwin Piscator dovedește că se poate obține un material generos în idei și concepte estetice atunci cînd el este extras din miezul fenomenului de artă; a aștepta ca generația care îl creează să ajungă la pensie, ca să-și istoricisească amintirile în liniștea cabinetului de lucru, este greșit. (Din pricina aceasta, biblioteca românească de teatru a fost îndelungă vreme înțesată de memorii, desigur emoționante, dar săracă în cercetări de estetică aplicată a scenei.) Mișcarea teatrală românească conține o experiență în plin proces de cristalizare, pe care sperăm s-o vedem astfel, cît mai curînd, sintetizată într-o serie de lucrări ale regizorilor noștri.

I. P.

V. Brădășteanu: „DRAMA ISTORICĂ NAȚIONALĂ“

O istorie a dramei naționale în contextul editorial al publicării atîtor volume referitoare la teatrul universal și românesc era, fără îndoială, nu numai binevenită, dar chiar imperios necesară. De aceea, apariția volumului „Drama istorică națională“ („perioada clasici“) se înscrie, prin amplitudinea cercetării și temeinicia concluziilor, între evenimentele editoriale din acest domeniu.

Cercetătorul pornește cu justete de la momentul istoric al delimitării celor două direcții ale dramaturgiei originale românești: satira și drama eroică, moment care coincide, de fapt, cu cerințele formulate în programul „Daciei literare“, în ceea ce privește „traducțiile“ care „nu fac o literatură“. Formularea, tranșantă, avea menirea să oprească valul invadator al traducerilor vremii — de cele mai

multe ori slabe —, dar mai ales să înviorze producțiile naționale, atât de necesare și în domeniul scenei, al „lăcașului de muze“, cum numeau cărturarii de atunci teatrul. Documentele începuturilor îl îndeamnă pe Virgil Brădățeanu să coreleze ideile înaintate despre teatru din perioada prepatruzecioptistă și patruzecioptistă cu încercările — palide încă — din sfera acestei specii dramatice. Contribuțiile aduse în epocă de Iordache Golescu, I. Văcărescu, Costache Conachi, D. Beldiman, apoi de I. Heliade Rădulescu, Alecu Russo, Cezar Bolici sînt ale unor îndrumători care nu au îmbogățit repertoriul cu creații remarcabile (multe din scrierile lor s-au pierdut, de altfel, și nici nu sînt consemnate ca valori deosebite în presa literară, destul de vie, din acea vreme), dar au pregătit terenul urmașilor și îndeosebi al dramaturgiei lui Vasile Alecsandri.

Momentul de revelație în teatrul național îl aduce triumviratul directorial de la Iași, din care se desprinde, impresionantă prin contribuțiile aduse scenei, personalitatea bardului de la Mircești.

Virgil Brădățeanu urmărește, în continuare, procesul de definire a dramei eroice românești, subliniind temeiurile folclorice care explică vigoarea unor replice din piesele pierdute ale lui Alecu Russo și Cezar Bolici și ale celor, păstrate, din creația lui Alecsandri.

Sînt consemnate și reliefaie strădaniile lui Asachi, prelucrător dar și creator original uneori, Alexandru Gavra, Neculai Istrati, C. Halepliu, Costache Dimitriadă, I. M. Șoimescu, toate lipsite de însușiri artistice, dar realizînd — prin cumularea — premisele pentru saltul valoric ce avea să urmeze. Un capitol este dedicat apoi dramelor lui Bolintineanu, care ar fi trebuit însă puse într-o mai strînsă corelare cu activitatea poetică a autorului *Mumei lui Ștefan cel Mare*, cel mai fecund creator literar de inspirație istorică din literatură mîntenească de pînă la Unire.

Capitolele și subcapitolele următoare culminează cu analiza marilor creații dramatice de inspirație istorică — *Răzvan și Vidra*, *Despot Vodă*, *Ulaicu Vodă*, trilogia lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea — ca și a altor lucrări, nu lipsite de interes, aparținînd lui Al. Depărățeanu, I. Slavici etc. Un ultim capitol — „Lucrări care urmează operelor clasice pe

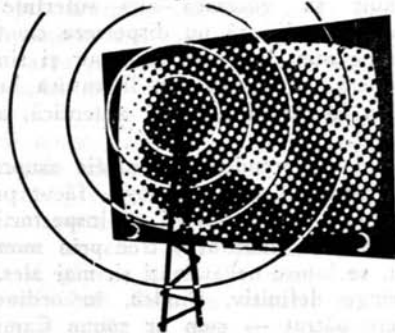
tărîmul dramaturgiei istorice“ — se ocupă în principal de *Letopiseți* de Mihail Sorbul și de *Ringala* de Victor Eftimiu.

Atent cercetător în arhiva dramatică românească, autorului nu-i scapă mai nimic din domeniul pe care îl discută. De asemenea, merită a fi semnalată strădania sa de a trata sintetic trăsăturile distinctive ale creațiilor dramatice de căpătii, care cunosc o întinsă bibliografie de specialitate. În fond, ne aflăm în fața unei tratări monografice despre evoluția unui gen fertil al dramaturgiei românești, tratare monografică menită unor scopuri instructive și încheată, vizibil, sub influența nemijlocită a intereselor catedrei pe care Virgil Brădățeanu o deține la Institutul de teatru „I. L. Caragiale“. Aceasta se resimte, într-o privire oarecum unilaterală, în prezentarea unor personalități de frunte ale dramaturgiei noastre clasice. O cît de succintă caracterizare a fiecăreia în parte, și din punctul de vedere al rolului jucat de acele personalități și în alte domenii de activitate decît cel dramatic, ar fi îmbogățit perspectiva lucrării, iar contribuția patriotică a dramelor ar fi apărut în acest chip și mai subliniată.

Ceea ce lipsește însă din cuprins sînt unele capitole de însemnătate deosebită în dezvoltarea dramei noastre naționale, cum ar fi capitolul contribuției lui Eminescu, atât pe calea încercărilor sale teatrale, cît mai ales pe calea cronicilor lui dramatice, privind necesitatea și condițiile estetice ale evocărilor istorice în teatru. De altfel, un capitol privind în genere rolul criticii dramatice în stimularea și promovarea dramei istorice naționale ar fi fost mai mult decît util. În sfîrșit, activitatea lui Mihail Sorbul și Victor Eftimiu pe acest tărîm este prea restrîns urmărită, iar unor personalități dramaturgice remarcabile, ca Zaharia Birsan, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Nicolae Iorga li se consacră doar sumare mențiuni.

Dincolo de aceste observații, lucrarea lui Virgil Brădățeanu — de un real folos, în primul rînd, studiului elevilor și studenților — se numără printre contribuțiile închinăte punerii în valoare a marilor opere ale dramaturgiei noastre naționale. În acest sens și salutăm rodul eforturilor sale.

Virgil Crăciun



*teatrul
la radio
și
televiziune*

STAGIUNE CONTINUĂ— DIN NOU, DÜRRENMATT

Singurul teatru care nu a avut vacanță este teatrul radiofonic. Aici s-a desfășurat o *stagiune continuă*, cu premiere și reluări, cu piese românești și străine, cu un repertoriu clasic și modern, cu distribuții adeseori de invidiat.

Deși rîndurile de față vor apărea destul de târziu în raport cu data emisiunii, notez aici cîteva însemnări pe marginea unei premiere radiofonice românești. Este vorba de scenariul lui Ion Cojan, *Întîlnirea e la ora zece*, dedicat luptei uteciștilor în anii de adîncă ilegalitate, scenariu care ne-a atras atenția prin factura sa originală, prin problematica sa majoră, prin dramatismul viu al consecuției evenimentelor. Cazul uteciștului Constantin Silvestru este un caz aparte, prin excelență dramatic. În urma schingiuirilor suferite la Siguranță, eroul scenariului rămîne cu o maladie nervoasă ciudată: la un anume zgomot paralizează, intră într-un fel de somn letargic, în care timp însă, toate simțurile sale funcționează normal, iar conștiința se menține trează. Deși bolnav, tînărul refuză inactivitatea și solicită misiuni dintre cele mai dificile. Într-o astfel de misiune însă, în vreme ce ducea naște manifeste, se produce paralizia, uteciștul fiind pus în situația de a se deconspira. Partea cea mai interesantă a scenariului este aceea în care, lucid și neputincios, eroul se frămîntă dureros, conștient că din vina sa misiunea ar putea să eșueze, conștient că ar putea aduce un prejudiciu ireparabil cauzei. Sînt momente de vibrantă tensiune morală, foarte sugestiv puse în valoare de regizorul

Constantin Moruzan și de actorul Virgil Ogășanu, momente care vorbesc simplu, emoționant despre altitudinea etică a idealului comunist, despre sentimentul nobil al responsabilității față de cauza partidului.

* * *

În literatura așa-numită polițistă, Dürrenmatt a introdus o dimensiune nouă și surprinzătoare: tragicul. Obșnuit să găsească aici suferințe convenționale — și bunii tehnicieni ai prozei polițiste au grijă să nu disperseze emoția, menținând-o exclusiv ca o emoție a groazei, a inteligenței deductive sau, pur și simplu, a încordării nervoase —, cititorul „viciat” descoperă cu stupeoare în literatura lui Dürrenmatt, care nu e o falsă literatură polițistă, ci o literatură polițistă autentică, aproape canonică, ceva inedit și tulburător: durerea.

A suferi pentru adevăr — iată ascendentul filozofic asupra speciei. James Bond e împușcat, dar, evident, scapă; Simon Templar e lovit, făcut prizonier, se află la un pas de moarte, dar, evident, scapă; toți detectivii și inspectorii de poliție din lume (bineînțele, e vorba de lumea fictivă a literaturii) trec prin momente cruciale, debarcă în imperiul lui Hades, dar, evident, se întorc nevătămați și, mai ales, înving, înving, înving. La Dürrenmatt, nimeni nu învinge definitiv, fiindcă, în ordinea umană, o dreptate absolută e irealizabilă, ca un cerc pătrat — cum ar spune Camil Petrescu —, fiindcă lupta pentru adevăr a consumat ceva din ființa combatantului, i-a frânt liniile drepte, i-a revelat o zonă a imposibilului și a ineluctabilului, i-a distrus niște credințe și i-a dărâmat niște idoli lăuntrici. Acești cavaleri ai adevărului devin, fără să știe sau, dimpotrivă, știind și voind, martiri ai adevărului, ca acel bizar Matthai din „Făgăduiala”, care-și sfârșimă existența, clipă cu clipă, sistematic, cu o nemaipomenită înverșunare autodestructivă, obsedat pînă la demență de nevoia adevărului. Dar nu este aici numai o ambiție interioară, ci și un imperativ etic: Matthai a făgăduit părinților lui Gritli Moser că-l va descoperi pe criminal, și făgăduiala aceasta, pe care toți se pare că au uitat-o, acționează ca o otravă lentă, irezistibilă, împingîndu-l inevitabil spre auto-nimicire.

Dramele acestea ale adevărului nu-și au oare sursa în marile tragedii ale spiritului uman? Oedip, Oreste, Hamlet nu sînt și ei niște fanatici ai adevărului, animați de febra justițiară pînă la nimicirea de sine, eroi sublimi și adînc responsabili ai unor mari drame... polițiste? Poate că asocierea va părea prezumțioasă, dacă nu chiar dizgrațioasă (deși au făcut-o destui comentatori), dar nu văd nimic infamant în acest atribut, în afară de faptul că o industrie naivă și obscură a ultimelor decenii l-a compromis — formal doar — în conștiința noastră. Dürrenmatt a deprins, așadar, gustul tragic al asprelor investigații în serviciul adevărului de la maeștrii tragediei. El se situează undeva deasupra celorlalți autori de literatură polițistă, pentru că niciodată și niciunde eroii lui, triștii lui poliști, nu vor putea fi înlocuiți de mașini electronice, oricît de perfecte...

Există, prin urmare, un drum dürrenmattian în proza polițistă, așa cum există un drum dürrenmattian în teatrul contemporan. Acesta nu e atîta un drum al cunoașterii, cît al autocunoașterii. Eroii lui Fr. Dürrenmatt fac mereu gestul de a-și reevalua existența în raport cu problemele pe care le au de soluționat, descoperind în ei o neputință cel puțin egală cu forța lor. Comisarul Bärlach din nuvela „Judecătorul și călăul” a încercat zadarnic timp de patruzeci de ani să facă dovada crimelor lui Gastmann, un fel de geniu al răului, meșter al crimei perfecte și dibaci profitor de pe urma fărădelegilor sale. Dar pare-se că într-o societate absurdă — premisă, de altfel, a întregii creații dürrenmattiene — ecuația bine-rău ia formele cele mai paradoxale: răul poate atinge perfecțiunea, devenind deci inatacabil, în timp ce binele e limitat, imperfect, lacunar. Așa se face că Gastmann — datorită crimelor sale și nu altor împrejurări — ajunge un om bogat, influent, infailibil, punîndu-și noile crime la adăpostul celor vechi, conform unei dialectici proprii ordinii paradoxale, imposibile a societății capitaliste. În schimb, Bärlach, genial trudit al adevărului, este pus în imposibilitatea de a acționa, tocmai fiindcă se află de partea aceasta a baricadei, singur, slab, avînd de luptat nu numai cu dușmanii legilor, dar și cu legile înseși. Drama comisarului Bärlach este drama dezacordului dintre ideal și real, dintre absolutul sublim și relativul degradant, meschin. Bătrînul polițist e ca un zeu bun și generos rătăcind într-o lume

răvășită, irepresabilă, păgînă, unde nimeni nu are nevoie de el. Și dacă nu-l putem socoti pe Dürrenmatt un sceptic, defetist și resemnat, este pentru că scriitorul lasă deschisă și aici, ca și în alte lucrări ale sale, o supapă de siguranță, o perspectivă stenică: dacă Bărlach nu-și poate lovi adversarul prin forța legii, o face prin forța inteligenței.

Pedepsindu-l pe Gastmann, Bărlach a dat un verdict, dar nu a învins; Bărlach nu e un învingător. El n-a izbutit să facă să triumfe dreptatea, adevărul; aceasta ar fi însemnat să-și doboare în luptă deschisă adversarul. El a speculat doar o situație favorabilă, n-a biruit în luptă dreaptă, așa cum ar fi vrut, așa cum o cerea înaltul său simț de justiție. În perspectiva unei vieți întregi — comisarul nu mai are de trăit decît un an — irosite în căutarea absolutului, Bărlach ne apare ca un personaj tragic, victimă a frumuseții sale spirituale, datorite inutil unei lumi de o dezarmantă opacitate.

Pentru a treia oară — dacă nu mă-nșel — Dürrenmatt este prezent în emisiunile de teatru ale televiziunii noastre. Privilegiul se datorează, fără îndoială, nu numai calităților artistice deosebite ale literaturii sale, ci și caracterului ei dramatic și spectacular. E foarte dificil să faci din proză teatru, mai ales cînd nu ești tu însuși autorul prozei. De aceea, înțeleg perfect greutățile pe care le-a întâmpinat regizorul Nicolae Motric adaptînd pentru televiziune nuvela lui Dürrenmatt și fac abstracție (chiar cu riscul de a supăra vreun anonim și găunos autor de note) de sonoritatea falsă a unor replici, smulse cu brutalitate inevitabilă dintr-un context analitic unde se integrau armonios. Oricît de profunde ar fi lucrurile pe care și le spune sieși un personaj — sau tocmai pentru că sînt profunde —, cînd le spune, în teatru, altcuiva, dialogîndu-și intimitățile, apare o inerentă notă calpă. Astfel de note nu lipsesc din dramatizarea de la televiziune, dar nu lipsesc, fatalmente, din nici o *dramatizare* (teatralizare, deci!).

În general, adaptarea lui N. Motric aspiră la un reflex fidel spiritului original, firește în limitele de timp, spațiu și factură ale spectacolului de televiziune. Regizorului mă văd nevoit să-i reproșez însă calitatea inegală a muncii cu actorii, defect care ne întîmpină și în alte emisiuni de teatru transmise de televiziune. Dacă, bunăoară, George Mărutză a interpretat admirabil rolul comisarului Bărlach, cu imense rezerve de umanitate (de care e păcat că nu vor să țină seama unii regizori de teatru, cinema și televiziune, distribuindu-l de predilecție în roluri „negre”), cu o lumină interioară intensă, cu o necontenită febrilitate a spiritului — cred că așa l-am văzut cu toții pe Bărlach —, dacă Aurel Rogalschi (Schwendi) sau Ion Marinescu (Scriitorul) au comunicat adecvat ideile personajelor, alți interpreți nu au fost conduși către o înțelegere deplină a rolurilor. Suficient și superficial, incapabil de intuițiile remarcabile ale subalternului său Bărlach, doctorul Lutz e un personaj interesant al nuvelei: el este polițistul „modern”, conformist, schematic în gîndire, antipodul marilor talente de tip Bărlach. Rolul trebuia jucat firesc, fără accente caricaturale, tocmai fiindcă trebuia să intre în competiție cu elanul romantic, „desuet” și atît de înălțător al comisarului. Dar interpretul (Șerban Iamandi) a subliniat cu două linii — dacă pot spune astfel — defectele personajului, a fost teatral și neconvins el însuși de ideile emise. Matei Alexandru, actor care a realizat creații notabile nu numai pe scenă, dar și pe platourile televiziunii, în rolul Gastmann e ca un geniu rău din vechile melodrame, strident, diabolic și negativ ca pe un clișeu fotografic, de nerecunoscut aproape în absența ponderii, a gravității și a firescului cu care ne-a obișnuit în teatru. Aici vina regizorului este incontestabilă. În sfîrșit, în rolul lui Tschanz a fost foarte bine distribuit Mircea Anghelescu, care însă, din exces de autoanaliză, se deconspiră cu mult înainte de vreme, anticipînd și anihilînd astfel concluziile lui Bărlach, bazate îndeosebi pe adițiunea faptelor psihologice.

Dumitru Solomon

Posta redacției

Un număr mare de lucrări dramatice sînt trimise în manuscris redacției noastre. Ele reflectă, pe de o parte, îmbucurător, interesul pentru teatru al celor ispitiți de arta scrisului, pe de altă însă, credința lor amăgitoare că elaborarea unui text dramatic este o treabă facilă. În adevăr, numeroase texte atrag atenția nu atît prin însușirile, cît îndeosebi prin carențele lor; dintre care, izbitoare apare, cel mai adesea, ignorarea legilor specifice genului, așa cum au fost ele statornicite de tezaurul unei milenare experiențe și practici teatrale.

Am deschis de aceea rubrica de față, dînd cuvîntul unor practicieni cu experiență ai scenei — autori dramatici, regizori, critici — pentru a-și exprima judecățile lor autorizate, în legătură cu unele din lucrările acestea, în dorința de a contribui astfel la dezvoltarea însușirilor autorilor (acolo unde ele apar cu evidență), în marea lor majoritate, debutanți.

MIHAIL VALENARU. Piesa dumneavoastră vă face cînte prin dragostea pe care o manifestați trecutului nostru revoluționar, dar ne prilejuiește prea vagi satisfacții în ceea ce privește împlinirea ei artistică. Unei abundențe extreme a numărului personajelor (peste treizeci de roluri, plus figurația) îi corespund mult mai puține idei; înseși personajele sînt construite (cu destule stîngăcii) după modele pe care scenele noastre le cunosc asiduu. Istoria apare simplificată pînă la sărăcire, iar caracterele personajelor — așijderea (în special, în schițarea unora dintre momentele însușirii de la 23 August). Există și greșeli de altă natură: este greu de presu-

pus ca un comunist să se comporte asemenea lui Grigore. Deși înțelegem ura pe care o nutrește față de ucigașa tatălui, spioana hitleristă Helga, nu putem crede că își poate permite (și că tovarășii din jur îi îngăduie) să transforme întîlnirea cu spioana într-o răfuială personală, într-un soi de „vendetta”, într-un act anarhic, împușcînd-o pe agenta ale cărei eventuale mărturisiri ar fi fost mai utile decît moartea ei prematură; iar moartea unui om nu o poate decide singur un alt om; faptele Helgăi trebuiau supuse judecății unui tribunal, care avea să chibzuiască judicios asupra pedepsei cuvenite acuzatei, în funcție de nocivitatea acțiunilor ei.

„MIHAI BARBULESCU. Multe scripuri originale risipite în texte cu structură de import (*Diabeticii, Labirintul, Despre timp*). Expresie confuză (cel mai adesea, voit confuză, mimînd anumite curente ale Europei apusene, curente explicabile acolo, dar total nepotrivite și parazitare pentru ambianța noastră), în care imaginile autonome trădează un talent cert. Piesa cea mai puțin încilcită e... *Labirintul*; din păcate, simbolul e cam facil. În ciuda impurităților, textele dumneavoastră vă conturează ca avînd un început de personalitate (păreți foarte tînăr). Onorați-vă personalitatea slujindu-i ei, și nu prototipurilor de aiurea.

Așteptăm alte lucrări. *Ale dumneavoastră.*

ELVIRA ILIESCU. Cele patru piese par să arate informație culturală, fluentă a replicii, originalitate în conturarea personajelor, capacitate de invenție. Din păcate, în înseși aceste însușiri se află racilele: dozarea calităților e dereglată, hipertrofierea lor conduce la catastrofe; lipsa măsurii face ca însușirile să fie într-un echilibru nestabil, care răstoarnă dezavantajos raporturile fundamentale oricărui text dramatic.

Lecturile dumneavoastră își pun o pecete adesea superficială asupra textelor, abundența de citate nefăcînd corp comun cu ceea ce vă aparține propriu-zis. În legătură cu aceasta, ne îngăduim și noi un citat din sfaturile unui eminent regizor contemporan: „Alegînd cu grijă citate savante pentru cuvîntarea ta, ai grijă ca propriile-ți idei să nu contrasteze prea puternic cu acestea.“ (N. Akimov).

Fluența replicii provoacă adevărate inundații, denaturîndu-se în vorbărie. Țineți seama de marea economie verbală a clasicilor, fie că ei se numesc Caragiale, Ibsen sau O'Neill. Dacă trebuie să ne gîndim de zece ori la un cuvînt înainte de a-l spune, e bine să ne gîndim de o sută de ori înainte de a-l scrie, și de o mie de ori înainte de a-l lăsa pe versiunea presupus-definitivă a unui text.

Originalitatea în conturarea personajelor, capacitatea de invenție, nestrunit, se dovedesc malefice; personajele și fabulațiile devin bizare pînă la patologic. Alături de textele dumneavoastră, morbidi-tățile lui Tennessee Williams pălesc, căpătînd proporțiile unei candori copilărești.

Iată, pe scurt, acțiunea și personajele din *Soare și vînt*: Ina Rodan, fiica adolescentă a scriitoarei Mara Rodan, șovăie să opteze între diferite iubiri și pseudo-iubiri ce i se oferă. Gusturile par să i se oprească asupra junelui Relu, pînă ce acesta, la cinematograf, devine prea insistent: „...mi-a pus mîna pe piept, măgarul!“ (pag. 45) se vaită biata fată. Bine-înțeles că, atunci, fata își îndreaptă preferințele spre vecinul ei, Șerban, care nu manifestă atare obiceiuri, ci doar un foarte grav t.b.c. la ochi. Șerban trăiește într-o ambianță halucinantă: o soră ologă și acră, o mamă terorizată și un tată care, cu un trecut de desfrîu cu ofițerimea hitleristă, se bucură că acum va fi primit în partid (?) Tatăl bea, mî-nîncă pește pînă i se face greață și-și sfătuieste fiul să se ducă la femei. Criza sexuală nu scutește nici pe Mara, mama-scriitoare, care e asaltată de un ofițer, Eduard, altădată valoros combatant pe frontul antifascist, dar acum complexat de faptul că, deși „nu e eunuc“ (pag. 37), nu e lăsat să se bucure de extrema intimitate a scriitoarei. Galeria e completată de un oarecine Gheorghe, cam capiu, a cărui nebunie îl determină să facă mereu „ca trenul“. Finalul: tatăl lui Șerban mărturisește în casă că a delapidat și că și-a întocmit o fictivă delegație la Băicoi, dar că în realitate vrea să fugă peste graniță. Fata vrea să-l denunțe, și atunci bestialul ei tată îi înfige un cuțit între omoplați. Fiul nu asistă la acest dezastru, fiindcă e internat într-o clinică elvețiană. Replica ultimă îi aparține nebunului Gheorghe. „GHEORGHE (*începe să aranjeze scaunele din încăpere, așa cum fac copiii cînd se joacă de-a trenul, apoi se așază pe primul scaun și șuieră*): Uuuuuuu... taca-taca-taca... Hai că pleacă trenu...“ Urmează un lung monolog feroviar, încheiat cu „...Uuuuuuuuu... acu chiar plec... uuuuuuuuuuu... Taca-taca-taca. (*Cortina se trage încet. Mara și Ina sînt tot la geam. Mara a înconjurat cu un braț protector umerii fetei. Gheorghe continuă să facă... ca trenul.*) SFÎRȘIT“.

Nici piesa *Rîșnița* nu e mai prejos. Într-un mediu presupus artistic (mediu spre care dumneavoastră vă îndreptați cu precădere, căci în trei piese, personajele centrale sînt scriitori sau semiscriitori, actrițe sau semiactrițe) s-a pripășit și Nica, o fragedă cretină și surdomută, a cărei viață afectivă e redusă la o evidentă adorație pentru o rîșniță, și o ve-

hementă aversiune pentru „o statueta egipteană din salon“, un sfinx. Într-o bună zi, cineva abuzează de feminitatea nedescoperită a fetei, bazându-se pe faptul că infirmitatea o va împiedica să-l demaște pe asaltator. Într-un vis senzațional, studentul Roly află de la niște fantome ascendența cumplită a fetei: bunicul ei fusese „un arnăut el Șuțuleștilor“, „cu mustățile în formă de iatagan“, care „îmbolnăvindu-se de lumbago de atîta stat în picioare, a fost expediat la moșia Șuțuleștilor. Acolo, cu slănină, cu rachiou și masaje cu ulei, Gavril s-a pus iar pe picioare... Ba s-a simțit așa de bine și în puteri încît, într-o zi, pe cînd țărancă Iulia îl freca virtos pe spinare, a sărit de pe pat și a pus-o pe ea în locul lui...“ (pag. 34). Așa s-a născut mama Nicăi, Valeria, care, mai tirziu, avea să fie surprinsă în somn „cu trupul perfect, cu sinul aproape gol, izvorît din paiele pe care dormea culcată“ (pag. 35), de către „nobilul Istrati George... venit de la Paris, în vîrstă de 56 ani, bolnav, plictisit și sătul de bine“. Așa s-a născut Nica, urmînd ca și ea să-și conceapă violent copilul...

Nica naște un copil monstruos: el seamănă cu statueta egipteană; oricît ar părea de neverosimil, dar pruncul seamănă cu un sfinx! Acest sfinx pueril ia în mormînt taina sa, căci e asasinat cu perna — dar nu de către mama sa, ci de către o studentă frigidă, Natalie...

În *S-a întîmplat la New York*, ca trăsătură generală, nu se pare că, deși aria dumneavoastră de investigație se lărgeste acum, incluzînd și viața artistică americană, piesa are exact aceeași ambianță și aceleași mijloace „artistice“ ca și celelalte.

Iar piesa-fabulă *Războiul termitelor* păcătuiește nu numai prin nesiguranța și

stîngăciile unui debut, dar și printr-o mare obscuritate, printr-un amestec ciudat de ființe umane raționale și... termite, reprezentante ale unei civilizații insectivore (în sinul cărora se dă o aprigă „luptă de clasă“ — regina fiind detronată de niște lucrătoare care, prin atingere cu pielea omului, devin clarvăzătoare, și de ostașii-termite revoluționari, conduși de Ala-vrăjitoarea).

Lucrările dumneavoastră stau, în general, sub semnul unor serioase confuzii, al unui fals univers misterios.

Mihai Dimiu

Andrei Cernescu, A. Marinescu, Iancu Dumbrăveanu, C. Neagu, Pîrvulețu Florea, Ing. Virgil U. Costea. Deocamdată nu se văd în lucrările dumneavoastră semnele unor chemări dramaturgice deosebite.

Elvira Iliescu. Ne-ați trimis manuscrisele într-o succesiune prea rapidă, ceea ce dovedește graba și lipsa de exigență în ale scrisului. Nu e necesar să ne trimiteți tot ceea ce așterneți pe hîrtie (mai ales cînd elaborarea dumneavoastră este atît de precipitată); și nu e în interesul dumneavoastră să ne copleșiți, de la o zi la alta, cu „lucrări“ noi, înainte de a fi primit răspuns la cele precedente. În altă ordine de idei: studiați mai atent și mai cuprinzător dramaturgia clasică și ceea ce e bun în dramaturgia zilelor noastre, dar fără a recurge la imitații. Efectele salutare le veți resimți încetul cu încetul.

P.S. Nu primim spre lectură decît manuscrise bătute la mașină. Manuscrisele nepublicate nu se înapoiază.

RED.



Consumati

DULCEȚURI ȘI GEMURI DE FRUCTE

HRĂNITOARE,
BOGATE ÎN
VITAMINE

Dulceata de gutui

Dulceata de prune

Visine

CLUB EDITORIAL TELECOMUNICAȚII