

TEATRUL

Nr. 12 decembrie 1970



MIRON RADU PARASCHIVESCU

premiile revistei TEATRUL 1970



VLAD MUGUR



GEO SAIZESCU



VALERIA SECIU



MIRCEA ANDREESCU



MARIANA MIHUT



MELANIA URSU



PETER PAULHOFFER



MAGDA STIEF



COSTEL CONSTANTIN

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE
COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Redactor șef RADU POPESCU

DIN SUMAR:

PREMIILE ANUALE ALE REVISTEI „TEATRUL”

PAUL ANGHEL: Premise pentru un an dinamic

ZODIA TAURULUI
reportaj dramatic în trei părți
de
MIHNEA GHEORGHIU

AUREL BARANGA: Opinii particulare
ILEANA BERLOGEA: Lecția eroului tragic în actualitate
DINU SĂRARU: Pledoarie pentru vedetă
LEONIDA TEODORESCU: De ce metaforic?
MIHAI NADIN: Cinematografizarea teatrului

STUDII DE SOCIOLOGIA TEATRULUI

PAVEL CÂMPEANU: Preferințele publicului: Teatre și actori

RADU STAN: Beethoven, azi
D. I. SUCHIANU: Bourvil și „infra-limbajul”
ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS: Alexandru Brătășanu
PETRU POPESCU: Jazzul-1970
ION OMESCU: Cronica histrionului

INTERVIURI

ION DUMITRESCU: Despre Ion Vasilescu și secretul originalității
ELLY ROMAN: Despre dramaturgia musicalului
(interviuri realizate de S. Massler și Mira Iosif)

GEORGES SCHLOCKER: Corespondență din Paris
B. ELVIN: Cronica la cronică

ANTRACTE
de
Sidonia Drăgușanu, Al. Popovici și Const. Florescu

CRONICA DRAMATICĂ Semnează: Radu Albala, Valeria Ducea, Mira Iosif,
Maria Marin, N. C. Munteanu, Mirela Nedelcu, Ileana Popovici, Irina Toma.

D. SOLOMON: Cronica televiziunii
Fotografii: Ioachim Naumescu

Lauri pentru creația dramatică

A doua decernare anuală a premiilor revistei „Teatrul”, instituite în 1969, este primul moment al înfiripării unei tradiții, pe care o dorim din ce în ce mai solidă și indestructibil legată de o autoritate morală mereu sporită.

Întrunindu-se în ziua de 18 decembrie, juriul, a cărui componență a fost anunțată în numărul 11 al revistei noastre, a situat întreaga sa dezbateră în perspectiva măreței aniversări a cincizeci de ani de viață a Partidului Comunist Român, aniversare ale cărei istorice semnificații vor lumina puternic întreaga creație și activitate a culturii și artei noastre, în anul ce va începe peste câteva zile.

În acest spirit, de largă cuprindere și de maximă exigență, juriul a luat în considerație opera dramatică și teatrală a anului 1970, luptînd bucuros cu dificultatea de a alege foarte puțin dintr-o recoltă foarte bogată, de a distinge numai cîteva, dintre foarte numeroasele realizări strălucite, pe care le avem de consemnat în bilanțul literaturii dramatice, al creației actoricești și regizorale.

Juriul a considerat, astfel, că premiarea versiunii reprezentate în martie 1970, de către Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, a piesei Asta-i ciudat! de Miron-Radu Paraschivescu, este făcută nu numai să confirme remarcabila sa valoare literară și dramatică, ci să repare nedreptatea îndelungatei uitări a unei opere de îndrăzneț protest și de ascuțită critică la adresa societății burgheze, scrisă în anii care aveau să marcheze triumful cauzei revoluționare și primii pași pe drumul istoric nou al socialismului. În același timp, juriul a considerat că premiarea piesei Asta-i ciudat! — trebuie să aibă un înțeles exemplar și de îndemn pentru toți dramaturgii zilelor noastre, exemplul și îndemnul unei neabătute inspirații din actualitatea vieții sociale, al celui mai strîns contact cu problemele contemporaneității, așa cum Miron-Radu Paraschivescu făcea acum douăzeci și cinci de ani, în unica sa operă dramatică.

Trecînd la individualizarea creației actoricești și regizorale, juriul nu a putut uita că, în anul ce s-a scurs, au strălucit multe creațiuni de frunte, unele inegalabile, care nu au primit cununa premială numai pentru că juriul a considerat, fără a renunța la criteriul valorii, că este necesar să fie consacrați mereu alți și alți artiști, în general dintre cei tineri, pentru a dovedi atenția sa și a revistei noastre, față de acea mare armată de slujitori ai scenei, pe a căror muncă și talent se înalță gloria teatrului românesc. Dar creații ca ale Marceliei Rusu și ale lui Radu Beligan, în Cui i-e frică de Virginia Woolf?; creații ca ale lui Ion Marinescu, George Constantin, Carmen Stănescu, Sanda Toma, Marin Moraru, Silvia Popovici, Dumitru Drăcea, și ale multor, multor altora, risipite în numeroasele spectacole ale anului; sau creațiuni regizorale strălucite ca ale lui Liviu Ciulei (Leonce și Lena), Lucian Giurchescu sau Radu Penciulescu; sau creațiuni scenografice tot atât de remarcabile, semnate de Florica Mălureanu, Adriana Leonescu, Mircea Matcaboji, toate acestea n-au putut, cum spuneam, fi uitate, și juriul a dorit să adreseze autorilor respectivi, omagiile sale.

Acestea fiind zise, cititorii pot cunoaște din procesul verbal publicat în aceste pagini, numele premiaților revistei „Teatrul” pe anul 1970.

Îi felicităm din toată inima, și le urăm noi afirmări, noi succese și — de ce nu? — noi premii, așa cum adresăm aceleași urări tuturor celor ce se străduiesc pentru progresul dramaturgiei și teatrului României socialiste.



† Mihnea Gheorghiu, Radu Popescu,
G. Ivașcu, Margareta Bărbuță

Eugen Barbu, Laurențiu Fulga,
↓ Valeriu Răpeanu, Aurel Baranga



● PROCES - VERBAL

Astăzi, 18 decembrie 1970, ora 12, s-a întrunit, la sediul revistei „Teatrul”, juriul de acordare a premiilor anunțate în nr. 11 din noiembrie a.c.

Au participat: Aurel Baranga, Eugen Barbu, Margareta Bărbuță, Laurențiu Fulga, Mihnea Gheorghiu, George Ivașcu, Valeriu Răpeanu. A prezidat Radu Popescu, redactorul-șef al revistei „Teatrul”. Absent, Radu Beligan.

Deliberând îndelung, juriul a hotărât, prin vot, decernarea premiilor în modul următor:

PREMIUL DE DRAMATURGIE, în valoare de 10.000 lei: Miron Radu Paraschivescu, pentru lucrarea *Asta-i ciudat!...* — versiunea 1970 —, reprezentată la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila.

PREMIUL DE REGIE, în valoare de 10.000 lei, regizorilor: Vlad Mugur — pentru spectacolele *Un vis din noaptea miezului de vară* de W. Shakespeare (Teatrul Național din Cluj) și *Trei surori* de A. P. Cehov (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj); Geo Saizescu — pentru spectacolul *Ciuta* de V. I. Popa, realizat la Televiziune.

PREMIUL DE INTERPRETARE FEMININĂ, în valoare de 10.000 lei, actritelor: Mariana Mihaș, pentru rolurile din *Ciuta* de V. I. Popa (la Televiziune), *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu și *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais (Teatrul Giulești); Valeria Seciu, pentru rolurile din *Camera de alături* de Paul Everac și *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee (Teatrul Național „I. L. Caragiale”) și *Trei surori* de A. P. Cehov (la Televiziune); Magda Stief, pentru rolurile din *Trei surori* de A. P. Cehov (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj) și *Un vis din noaptea miezului de vară* de W. Shakespeare (Teatrul Național din Cluj); Melania Ursu, pentru rolurile din *Opinia publică* de Aurel Baranga și *Un vis din noaptea miezului de vară* de W. Shakespeare (Teatrul Național din Cluj).

PREMIUL DE INTERPRETARE MASCULINĂ, în valoare de 10.000 lei, actorilor: Mircea Andreescu, pentru rolul din *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (Teatrul din Brașov); Costel Constantin, pentru rolurile din *Moartea ultimului golan*, de Virgil Stoenescu și *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de E. Albee (Teatrul Național „I. L. Caragiale”); Peter Paulhoffer, pentru rolul din *Tango la Nisa* de M. R. Iacoban (Teatrul Giulești).

Drept pentru care s-a încheiat prezentul proces verbal.

Radu Popescu, Aurel Baranga, Eugen Barbu, Margareta Bărbuță, Laurențiu Fulga, Mihnea Gheorghiu, George Ivașcu, Valeriu Răpeanu



Miron-Radu Paraschivescu

Asta-i ciudat!... este singura operă dramatică a poetului, prozatorului, cronicarului de plastică și film, și gazetarului Miron-Radu Paraschivescu. Singura cunoscută public, dacă publică se poate numi soarta vitregă pe care, acum vreo douăzeci și cinci de ani, i-a hărăzit-o o improvizată neglijență a Teatrului Național, soldată cu vreo câteva spectacole, și principală vinovată, poate, a faptului că Miron-Radu Paraschivescu s-a despărțit, de atunci, de teatru, cu o consecvență neabătută. Meritul reînvierii ei este al Teatrului „Maria Filotti” din Brăila, care a jucat-o în cursul anului 1970, într-o versiune pe care poetul a pus, discret, un condei proaspăt.

Asta-i ciudat!..., scrisă prin anii '45, este soră cu celebrele Cîntice țigănești, și izvoarăște din aceeași sursă, a simpatiei profunde a poetului pentru „umiliți și ofenșați”, unită cu spiritul critic și chiar pamfletar, al unui revoluționar comunist.

Pe lumea pegrei bucureștene din ultimii ani de viață ai burgheziei, autorul a coborât o aripă poetică străvezie, care nu ascunde cîtuși de puțin imaginea realistă și aspră a unei societăți nedrepte și oprimate, în care împărțirea în clase și procesele alienatoare fac ca totul să pară „ciudat”.

Opera are atitudine, idei, poezie și dramatism, și e de sperat că, odată ce a fost servită de către un teatru după cum merită, ea va cunoaște, în sfîrșit, prin teatrele și editurile noastre, notorietatea ce i se cuvine.



Vlad Mugur

Premiul de regie — pentru spectacolele *Un vis din noaptea miezului de vară de Shakespeare* la Teatrul Național din Cluj, și *Trei surori de Cehov*, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj.

Vlad Mugur este unul dintre „bătrânii” tinerei generații de regizori: de curînd, a aniversat 20 de ani de scenă. Cunoscut ca mentor spiritual, ca „profesor de actori”, el nu datorează însă această faimă timpului și experienței, ci vocației sale celei mai profunde — de la debut a fost ceea ce numim, în adevăratul înțeles al cuvîntului, un animator. Succesele sale au fost, întotdeauna, succese de echipă, de care se leagă cariera unor interpreți străluciți (la fostul Teatru al Armatei, la Galați, la Craiova, în diferite teatre din București, în ultimii ani la Naționalul din Cluj, care cunoaște, sub direcția lui, consacrarea europeană).

În fișa creațiilor, foarte bogată, frapază revenirile la aceiași autori, uneori la aceleași

piese, în ale căror adîncimi regizorul caută stăruitor noi înțelesuri. Poate că e mai mult decît o simplă coincidență, marcată azi de un premiu, faptul că autorii ce-l obsedează, din clipa cînd a început „să vadă un text pe scenă” și pînă azi, se numesc Shakespeare și Cehov. Explorarea „universului Shakespeare” a început de mult, cu *Romeo și Julieta* (montată de două ori), a continuat cu *Doi tineri din Verona*, *A douăsprezecea noapte*. *Un vis din noaptea miezului de vară* (triumfal turneu în Italia); acum se pregătește pentru a doua versiune scenică a lui Hamlet. Bibliografia cehoviană, încă neîncheiată, e la al doilea titlu — întîi a fost *Unchiul Vanja*, acum *Trei surori*. Capacitatea de a se reînnoi, receptivitatea, mobilitatea spirituală nu s-au dezmințit niciodată; statornică i-a rămas însă atitudinea fundamentală în creație — spectacolele sale caracterizîndu-se prin puritate și noblete, printr-un mesaj generos și printr-o deosebită atmosferă poetică.



Geo Saizescu

Premiul de regie — pentru spectacolul *Ciuta de V. I. Popa* la Televiziune. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale” în 1957. Debutază în 1958 în cinematografie, ca scenarist și regizor, transpunând pentru ecran schița lui Tudor Arghezi: *Doi vecini*. Dotat cu multiple valențe, Geo Saizescu a putut fi văzut pe ecran în 1961, în calitate de actor, în filmele *S-a furat o bombă* și *Celebrul 702*, apoi, după un an, în calitate de cîntăreț în pelicula lui Mircea Mureșan: *Partea ta de vină*. Întîlnirea și prietenia cu scriitorul D. R. Popescu au generat o colaborare prețioasă, din care au rezultat, pînă în prezent, trei filme de mare popularitate, apreciate în țară și peste hotare: *Un suris în plină vară*. La porțile pămîntului și *Balul de sîmbătă seara*. Neastîmpărul și verva comică a lui Geo Saizescu, însușirile sale regizorale multilaterale, au putut fi observate și în spectacolele: *Milionara de G. B. Shaw* (la Reșița), *Acești îngeri trîști de D. R. Popescu* (la Giulești), *O familie îndoliată de B. Nusi* (la Ploiești).

Anul acesta debutează, la Televiziune, cu *Ciuta de Victor Ion Popa*. Un spectacol de mare frumusețe și vibrație, care a pus în valoare, cu fine nuanțe tragi-comice, ideile autorului, redescoperind publicului trista poezie a acestei piese, pe nedrept uitate.

Premiul de interpretare feminină

Mariana Mihut

Pentru rolurile *Carmen* (*Ciuta de Victor Ion Popa*) la Televiziune, *Silvia* (*Acești îngeri trîști de D. R. Popescu*) și *Suzanne* (*Nunta lui Figaro de Beaumarchais*) pe scena teatrului Giulești.

A fost remarcată ca o actriță de mare farmec și temperament, foarte bună și în dramă și în comedie, încă de la absolvirea I.A.T.C. în 1964, cînd a fost văzută în cele două roluri atît de diferite: *Natașa* (Cei din urmă de Maxim Gorki) și *Audrey* (Cum vă place de Shakespeare). A debutat la teatrul Giulești, în 1964, cu *Gaby* din *Pădurea împietrită de Sherwood*. A evoluat strălucit pe aceeași scenă în roluri din toate genurile dramatice: de la spumoasă și grațioasă, vesela *Hélène* (*Pălăria florentină de Labiche*), la vibranta *Lizzie* (*Billy mincinosul de K. Waterhouse și W. Hall*), de la sensibila și energica *Lida* din *Bietul meu Marat de Arbuzov*, la îndrăcita *Suzanne* și pînă la compozițiile viguroase, pline de culoare, cu fior liric sau tragic din piesele românești: *Maria* (*Visul unei nopți de iarnă de Tudor Mușatescu*), *Mira* (*Mesterul Manole de Lucian Blaga*) și *Silvia* (*Acești îngeri trîști*).



Valeria Seciu

Pentru rolurile Mira (Camera de alături de Paul Everac), Honey (Cui i-e frică de Virginia Woolf? de Edward Albee) — pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale” și Irina (Trei surori de Cehov) — la Televiziune.

Evoluția ei pe scenă, în acest an 1970, este variată și strălucitoare ca o înflorire îndelung pregătită. Și, de fapt, asta și este: ceea ce se anunța, la absolvire, în 1964, în Rosalinda din Cum vă place, ca o sensibilitate neobișnuită, o capacitate de a trăi și a transmite poezia, a devenit în câteva stagii, printr-o acumulare aproape neobservată, realizată în roluri destul de puține, o prezență artistică aparte, profundă și în același timp fragilă, generatoare de emoție, cu o intensă putere de radiație. Valeria Seciu este printre actorii la a căror formație Televiziunea a contribuit esențial, aducându-i aproape de public, descoperindu-le bogăția lăuntrică prin partituri din marele repertoriu: Hedviga (Rata sălbatică de Ibsen), Casandra (Troienele de Sartre), Maria (Woyzeck de Büchner), Maria (Schimbul de Clauzel), Irina (Trei surori de Cehov).



Magda Stief

Pentru rolurile Irina (Trei surori de Cehov) — la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj și Helena (Un vis din noaptea miezului de vară de Shakespeare) la Teatrul Național din Cluj.

Absolventă a Institutului de teatru din Tg. Mureș, Magda Stief a debutat în 1965, la Cluj, pe scena Teatrului Maghiar. Diversitatea aptitudinilor, bogăția resurselor, temperamentul scenic exploziv au adus-o și pe scenele altor teatre din același oraș. Palmaresul rolurilor ei e încă destul de restrâns, dar niciunul dintre ele nu se aseamănă cu celelalte, și problemele care i se pun sînt de fiecare dată noi. Printre acestea: un personaj tinăr de comedie lirică modernă, Ea (Nu sînt turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu); un complex exercițiu de compoziție, Silvia (Dactilografii de Schisgall); un rol cîntat, pe scena Operei maghiare, Elisa, în musical-ul My Fair Lady, după Pygmalion de Shaw; altul, de intensă vibrație tragică, Irina din Trei surori de Cehov; în sfîrșit, primul rol în limba română, Helena (asimilat în două săptămîni de repetiții), rostit și „mișcat” pe muzică de jazz, în Un vis din noaptea miezului de vară de Shakespeare.



Melania Ursu

Pentru rolul **quadruplu**: Actrița-Otilia-Niculina Gologan-Maricica Tunsu (Opinia publică de Aurel Baranga) și O elfă (Un vis din noaptea miezului de vară de Shakespeare) — Teatrul Național din Cluj.

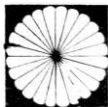
Melania Ursu este unul din argumentele vii ale succesului construit pe statornicie, pe devotament pentru o echipă, pe dăruire egală și plină de credință, deopotrivă pentru rolurile de protagonistă și pentru cele episodice. A terminat Institutul în 1961, a jucat numai la Cluj, film n-a făcut niciodată, și iată că totuși e unanim considerată ca o valoare sigură, de prim rang. Talentul ei vigoșos și profund părea s-o îndrepte către rolurile de dramă psihologică acută (a jucat Kaja, în Constructorul Solness, de Ibsen), către tragedie (în Corifeea din Ifigenia în Aulis de Euripide) a realizat o demonstrație de expresivitate a vocii, ținutei, gestului, cu mijloace sobre și cultivate). Dar iată că actrița își descoperă, deopotrivă, harul veseliei, nestăpinita poftă de a juca amuzant, ironic, clocotitor, insinuant, diafan, voluptatea compoziției comice robuste, articulate serios și masiv, cu largi desfășurări de efecte. Micile roluri care i-au adus acum premiul revistei sînt astfel de „concentrate de personaj“, exemplar cizelate.

Premiul de interpretare masculină

Mircea Andreescu

Pentru rolul Rică Venturiano din O noapte furtunoasă de I. L. Caragiale, la Teatrul din Brașov.

Unul din cei mai interesați și mai expresivi absolvenți ai seriei 1964. Bufonul din Cum vă place de Shakespeare îl anunță ca pe unul din marii interpreți ai partiturilor tragi-comice. Debutează pe scena Teatrului din Brașov, unde se află și azi în rîndul celor mai prețuiți și reprezentativi actori cărora li se pot încredința rolurile cele mai importante. A interpretat o gamă bogată de personaje în piesele autorilor autohtoni, clasici, dintre cele două războaie, și actuali. Din creațiile ultimelor stagiuni amintim pe Chitaru din Opinia publică, Dan din Trăvesti de Aurel Baranga, Marcu din Acești îngeri triști de D. R. Popescu și mai ales pe Rică Venturiano din O noapte furtunoasă, care i-a prilejuit din plin dezvăluirea marelui său talent comic.

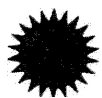




Peter Paulhoffer

Pentru rolul Corneliu (Tango la Nisa de Mircea Radu Iacoban) la Teatrul Giulești.

O compoziție virilă și patetică: Mat Burke din Ana Christie de O'Neill îl impune atenției la prima sa apariție în public, la absolvirea I.A.T.C., în 1965. Debutul, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, cu mult rîvnita și încercata partitură Ferdinand din Intrigă și iubire de Schiller, îl prezintă ca pe un așteptat „june-prim”, care nu se mărginește însă la datele sale fizice, frumusețe și eleganță, ci caută să aducă în scenă și să dezvăluie convingător și dramatic adevărul lăuntric al eroului. Mai multe compoziții de succes, realizate cu farmec și dezinvoltură la Teatrul din Ploiești. Apoi, o surpriză: la Teatrul din Sibiu, două roluri de mare respirație, în două limbi (în germană, rolul titular din Egmont de Goethe; în românește, Richmond din Richard al III-lea de Shakespeare). Acum este în colectivul Teatrului Giulești, unde a interpretat excelent pe Corneliu în Tango la Nisa.



Costel Constantin

Pentru rolurile Dinu (Moartea ultimului golan de Virgil Stoenescu) și Nick (Cui i-e frică de Virginia Woolf? de Edward Albee) — la Teatrul Național „I. L. Caragiale”.

De la producțiile de absolență, în 1964, două din trăsăturile specifice ale talentului lui Costel Constantin au fost evidente și s-au reconfirmat mai târziu: înclinația spre jocul franc, dur, bărbătesc (Laertes, în Hamlet, de Shakespeare), și darul compoziției comice savuroase, suculente (dublul rol Stamate-Ghimecea în Sonet pentru o păpușă de Sergiu Fărcășan).

Cei cinci ani petrecuți pe scena Naționalului ieșean au reprezentat pentru tânărul actor o riguroasă școală de interpretare. A jucat nu atât partiturile protagoniștilor, cât rolurile „secunde”, ridicîndu-le în prim-plan prin concentrare, sinceritatea jocului și minuțiozitate: Hincu (Săgetătorul — I. Omescu), Franco Laspiga (Îmbrăcați pe cei goi — Pirandello), Edward (Lungul drum al zilei către noapte — O'Neill), Andrea Sarti (Galileo Galilei — B. Brecht).

În prima sa stagiune bucureșteană, la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, a obținut categorice succese.



PAUL
ANGHEL

Premise pentru un an dinamic

Cîteva spectacole din anul teatral care s-a scurs au pus în discuția publicului și a criticii probleme de substanță privind însăși arta spectacolului la noi. Lipsa de dinamică a vieții teatrale e un nonsens. Teatrul cheamă spectatorii în stal pentru a le propune ceva, ceva ce trebuie acceptat sau respins, în contradicție cu stalul, bruscînd rezerva balcoanelor, provocînd delirul galeriei sau viceversa Uneori această sfișiere a cutiei de rezonanță, care e sala, nu e cu neputință sau nu e dorită. Atunci are loc stagnarea. Uneori autorii spectacolului pot avea ambiții totale : să subjuge integral sau să fie respinși integral. Există și o cale de mijloc, aparent cuminte : să nu deconcertezi, să iei spectatorul de la zero-surpriză și să-l duci pe nesimțite la sublim. Este calea încrederii în vehiculul tradițional al comunicării. Raționamentul e simplu : dacă limba, de care dispun, e dată, dacă sintaxa și vocabularul ei sînt date, trebuie să le fac apte să comunice orice idee, oricare sentiment, oricît de noi ar fi. E rezistent și raționamentul polar opus : un conținut nou se degradează într-o formă veche, nu-l putem traduce pe Kierkegaard în limba Codicelui voronețean. Un conținut nou pretinde o formă nouă, în cazul

nostru, al teatrului, conținutul nou se află nu numai în piesă, ci și în sală : conținutul nou e sentimentul nou al sălii, căreia trebuie să-i găsească, scenic, o expresie nouă, indiferent de obiect, în alianță cu obiectul sau împotriva obiectului. Aceasta explică de ce unii autori mor, de ce unii autori își pierd modernitatea, cel puțin pentru o vreme. Hernani nu mai poate provoca, niciăieri în lume, delir. Nici Candide al lui Voltaire. Pe de altă parte, Caligula a lui Camus cade în Franța, dar aceeași piesă e jucată cu triumf în România. Cehov cunoaște, pretutindeni, o resurrecție. Și totuși scepticul dramaturg rus nu ne propune un teatru al violenței. În schimb, Shakespeare e violent și visceral de la Dumnezeu. Nici o surpriză, în ceea ce privește patologia sufletului și a fiziologiei umane. Ca și Rembrandt în plastică, Shakespeare ar putea ilustra singur oricare enciclopedie universală a abisurilor omeniești, paragraf cu paragraf. Chestiunea, spun cei ce refuză acest mod de a înțelege, este de a înțelege ce înseamnă abis. Un abis fără un licăr de lumină nu se poate percepe, nu mai există ca abis. Negru nu e o culoare. Dumnezeu nu apare decât în clipa când pe lume se rostește Cuvîntul. Cuvîntul e cel ce desparte întunericul de lumină, uscatul de ape ; înainte de Geneză nu se mai află nimic. Iar dacă Shakespeare e Geneza, să-l lăsăm aici, să nu-l împingem înapoi, în întunericul absolut, în Neființă. Și discuția continuă, pătimașă : Shakespeare are silă de oameni. Shakespeare are milă de oameni. Shakespeare ne arată că omul e bestie. Shakespeare ne arată că omul e și bestie.

O, dar cîte nu ne arată Shakespeare, și ce bine că aceste discuții n-o să i se pună niciodată punct. Încă un lucru e pozitiv : că în această discuție universală, fiindcă m-am referit pînă acum la o dilemă universală a teatrului, ne-am angajat și noi. Nu spun că ne-am angajat cu întreg aportul nostru original, nu spun că aducem un punct radical nou de vedere față de tezele parțial contestate sau parțial aprobate, dar participăm la discuție, iar gestul ca atare e merit să asigure biruința unui nou punct de vedere.

Cum va arăta acesta, ce formă va îmbrăca, cine îl va formula coerent?... Asistăm, deocamdată, în plan universal, la un delir al căutării formelor și al contestării formelor. Participăm și noi la această criză. Criza e simptomatică, pentru nașterea unor noi conținuturi. Observăm, astfel, în teritoriul teatrului, apariția unor noi tehnici artistice, în unele cazuri lipsite de obiect, în altele aplicate silnic asupra unor obiecte vechi. Fenomenul, chiar dacă contrariază, e pozitiv. Tehnica de calcul a numerelor mari s-a născut înainte de existența practică a numerelor mari. Impresionismul s-a născut într-o vilă de la Pompei, între două cutemure, fără a se putea bănuși că, peste 19 secole, va deveni un curent în arta plastică europeană. Chaldeenii lucrau și cu semne grafice mobile. Și totuși scrierea, ca tehnică, a orbecăit vreo cîteva milenii, sacrificînd generații de scribi, lapicizi și copişti, pînă cînd Gutenberg a eliberat-o definitiv, reinventînd tiparul. Nu afirm cu mîna pe inimă că toate tehnicile în curs de inventare, la noi sau aiurea, vor avea aceeași soartă fericită. Constat căutarea. Constat existența acestor tehnici. Constat caracterul lor acaparator.

Este limpede că tehnicile, odată apărute, sînt apte să-și creeze obiect, chiar atunci cînd nu-l au, cînd nu dispun de el, în actualitatea imediată. Fotografia mișcătoare a fost inițial o tehnică și nu o artă — cea de a Șaptea artă. Cibernetica n-a însemnat inițial, în momentul debutului, și teoria informației, care revoluționează în prezent lumea, cunoașterea. În teatru s-au emancipat cîteva tehnici de expresie artistică, dintre care unele tind să se autonomizeze.

La noi, în cursul anului care s-a scurs, a fost mult discutată punerea în scenă a lui Radu Penciulescu la Regele Lear. Nu voi relua chestiunea, fiindcă sînt dator să observ altceva: nu știu dacă această regie va revoluționa sau nu teatrul, dar e posibil să creeze, alături de el, un obiect artistic nou, poate paralel, poate opus, ca și fotografia statică față de fotografia mișcătoare. Naivitatea este să ne închipuim că o tehnică nouă poate să devore și să anuleze, pînă la urmă, un obiect vechi. Nu, tehnica nouă își creează pînă la urmă obiectul, care va fi diferit de obiectul prim, asupra căruia, din lipsă de altceva, s-a exercitat în chip silnic. O spun limpede: cred nu într-un nou teatru, ci într-o altă artă a spectacolului, care va fi tot atît de diferită de teatru pe cît e în prezent teatrul de cinematograf, fotografia mișcată față de fotografia statică.

Altminteri, dilema e artificială, e ca și cum am reedita discuția dacă fotografia, ca tehnică a copierii naturii, va distruge sau nu pictura. N-a reușit s-o distrugă, fiecare tehnică și-a urmat drumul său, iar interferența provizorie a fost fertilă pentru ambele drumuri. Tehnica baletului sau a mimei e aptă să traducă cuvînt cu cuvînt o narațiune, fără ca prin aceasta să exproprieze dreptul cuvîntului de a crea spectacol, deci narațiune.

Tocmai de aceea mi se pare că — pusă la noi în termeni excesivi — discuția se înfundă, nu lămurește nimic. Lui Penciulescu i se pare că participă la renovarea teatrului. Partizanii teatrului tradițional protestează. Și pe bună dreptate. E violentat ceva din structura imaginii scenice, iar fără această structură, imaginea scenică riscă să nu mai existe. Riscul e generos, fiindcă împinge la crearea unui nou tip de imagine. De aceea, partizanii vechii structuri n-au dreptate, atunci cînd refuză noua structură, chiar și lipsită

de obiect, cînd îi resping existența de plano. N-are dreptate nici Radu Penciulescu, cînd se absteinează a crede că ceea ce realizează el, teoretic și practic, e teatru. E altceva. O să-i găsească cineva un nume, poate chiar Radu Penciulescu. Eu personal mă mențin în convingerea că e o artă nouă, necunoscută, care își caută un drum. Această artă n-are încă texte sau pretexte. Și nici interpreți suficient de adecvați.

A mă așeza pe pozițiile uneia dintre tabere înseamnă a prelua o teză sau alta, ambele conducînd către un întineric compact. Unii spun: nu se aud cuvintele, cuvîntul a fost sacrificat. Ceilalți răspund: niciodată cuvîntul lui Shakespeare n-a fost mai bine servit. A-l apăra astfel pe Penciulescu înseamnă a-l insulta. Penciulescu nu și-a propus, în chip programatic, să servească cuvîntul lui Shakespeare, ci altceva. Cantitativ și calitativ nu cuvîntul domină, în spectacolul său, ci mișcarea, dinamica locomotorie. El nu face apel la aparatul psihofizic al interpretului, ci la aparatul fizic. (Chiar și capul e un element de plastică, la fel ca în spectacolele de marionete.) De aceea, actorul, ca produs al școlii clasice de teatru, nu-i poate crea regizorului decît dificultăți, acesta devine un element dispensabil fertil sau inutil pentru o schemă. Dar dacă excluși actorul și dacă alungi cuvîntul, ce elemente mai rămîn pentru construcția imaginii scenice teatrale, întreabă contestatorii. Nu, actorii nu sînt excluși, cuvîntul e abia repus în drepturi, răspund apărătorii.

Socotesc, de aceea, că întreaga dezbateră ar căpăta un alt curs, dacă am deplasa-o alături, pe teritoriul adecvat, cel al unei arte noi, care își caută abia teritoriul.

Pentru a lumina și mai exact unghiul mort în care se află discuția, mi-aș îngădui să introduc o parafrază dintr-un alt domeniu, cel al arhitecturii. Un înțar arhitect ar primi, să spunem, să revalorifice urbanistic Parthenonul. Soluții ar fi mai multe: să drăpeze propileele și arhitravele în pînză, aluminiu sau mase plastice; să-i creeze edificiului un fundal arhitectonic ultramodern; în sfîrșit, să-l lase așa cum e, cum l-au gîndit anticii, avînd rezonabila grijă de a elimina orice alte elemente, vechi sau noi, ar putea incurca o exactă contemplație. Soluția ultimă e în afara oricărei discuții. Soluțiile precedente ne împing într-un unghi mort: se văd propileele acoperite în pînză? Se valorifică mai bine, spun unii. Nu se valorifică de loc, spun ceilalți. Lipsa de curaj a arhitectului, spun unii, se vede în faptul de a nu fi dărimat cîteva propilee, cele de prisos, de a nu fi dus pînă la capăt gestul său novator. Cîte propilee sînt de prisos?... unele, spune o tabără. Toate, spune cealaltă. Oricum, edificiul nu mai rimează cu sensibilitatea modernă, vociferează o tabără, acuzînd cealaltă tabără că vrea să întoarcă umanitatea înapoi, în sclavagism, în vremea construcției Parthenonului. De aici pînă la ceartă e numai un pas. Radicalitatea extremă împinge la pro sau contra Parthenon, cînd problema care se pusese inițial era alta: cum să se vadă mai bine Parthenonul!...

După opinia mea, o energie cheltuită de prisos — și în contestare și în afirmare — prin însuși faptul că noua tehnică descoperită în cursul lucrării n-are nici o legătură cu lucrarea în cauză, e o tehnică autonomă, în căutare de obiect. Oscar Niemeyer a procedat mai înțelept alegîndu-și, ca teritoriu al novatoarei sale gîndiri arhitectonice, un pămînt gol. Vechile monumente sînt exclusiv victima fanatismelor istorice care n-au legătură cu arta. Barbarul Teodoric, cumințit prin civilizație, și-a construit, alături de edificiile romane, mausoleul său de o formă bizară. Cinstit vorbind, acesta îmi place mai mult decît Columna traiană, care e rece și academică... Și tot cinstit: nu vreau să fie distrusă nici una.

Revenind la anul teatral expirat, îl socotesc deosebit de fertil, prin direcțiile spre care s-a angajat arta spectacolului la noi, și, mai ales, prin climatul de discuție ce prinde să se infiripe. Cu o mîhnire: lumea noastră s-a dezobîșnuit să vadă în discuție o posibilitate a confruntării ideilor. O rezervă de principiu e taxată drept un atac la om, afirmarea sau negarea se dispensează de argumente, participanții la discuție devin adversari care schimbă între ei epitețe. Ne mișcăm încă sub semnul unei blestemate atmosfere în care discuția echivala cu procesul, concluzia cu sancțiunea juridică. Pentru artă aceasta e ucigător.

Dar gheața a fost ruptă. Succesele se văd mai bine, eșecurile vor avea și ele meritul ecou. Va deveni mai larg spațiul surprizelor, al potențelor nevalorificate, al valorilor puțin observate, al drumurilor noi. Cel mai mare regret privind anul teatral precedent ține de faptul că două spectacole excepționale ale lui Vlad Muger — Caligula și Un vis în noaptea miezului de vară — după ce au ținut atîta vreme afișul, după ce au încîntat Italia, după ce au obținut sufragiile entuziaste ale publicului bucureștean, n-au mai fost deloc discutate de presă. Li s-a consacrat, cîndva, la primul gong, cîte o cronicetă. De ce?... Iarăși un paradox: la noi teatrul înseamnă București (ca și cum la o oră de Old Vic n-ar exista și Teatrul din Stratford-upon-Avon!). Dar asta e o altă problemă, ce se cuvine discutată separat. Important este că trăim fervoarea unor rezultate-limită. Acestea sînt uneori certe, ca valoare, alteori incerte. Oricum, nerăbdarea rezultatelor certe nu ne va face să contestăm începuturile, nici să aclamăm, fără discernere, oricare început. Important este să accelerăm dinamica procesului de afirmare a teatrului românesc. Premisele sînt mai bune decît oricînd.



BICENTENARUL HEGEL
(1770—1970)

LECTIA EROULUI TRAGIC

Poate că nimic nu a preocupat în măsură mai mare pe teoreticienii teatrului, de la Aristotel încoace, decât tragedia — rolul și funcțiile ei în viața spirituală și artistică a omenirii, modalitățile ei de realizare, cerințele cărora are a le răspunde. Tragedia i-a preocupat pe umanistii italieni, pe clasiștii francezi, pe romantici; cu furie iconoclastă a fost combătută de creatorii dramei burgheze, de naturaliști pentru ca, mai apoi, să-i caute tainele expresioniștii și forțe creatoare de tipul unui Eugene O'Neill, T. S. Eliot etc.

Printre cele mai prețioase precizări lansate în epoca modernă, în legătură cu natura tragediei, se numără și cele enunțate de Hegel în cunoscutele lui *Prelegeri de Estetică*¹. Incorporare a liniilor fundamentale ale esteticii literare, artistice și teatrale de pînă la el, deschizînd totodată drum și dezvoltării lor viitoare, Estetica lui Hegel precizează cu excepționala ei armătură logică esența dramei, necesitatea renunțării la acțiuni exterioare și a abordării acțiunilor interioare, concentrarea atenției asupra „îndividului conștient de sine și activ, deoarece drama nu se desface într-un interior liric opus exteriorului, ci se înfățișează un interior și realizarea exterioară a lui. Datorită acestui fapt, ceea ce se întîmplă nu apare ca fiind determinat de împrejurările exterioare, ci ca un rezultat din voința interioară și din caracter, primind semnificație dramatică numai prin raportare la scopurile și la pasiunile subiective”.²

Și chiar dacă înspre zilele noastre, Strindberg sau Pirandello au combătut cu vehemență hegeliana idee de unitate, desăvîrșire, armonie, aducîndu-i în loc ideea omului în continuă transformare, chinuit de imposibilitatea regăsirii, a descoperirii și a cunoașterii de sine, rămîne în picioare din construcția lui Hegel acea parte care se referă la individualitatea nerepetabilă a eroului dramatic, la acea însușire-unicat, care-l face să fie el însuși, și mai ales să rămînă el însuși. „Individul dramatic trebuie să fie absolut viu în el însuși; nu simpla abundență de trăsături de caracter particulare constituie principalul, ci individualitatea care le pătrunde și care le îmbină pe toate în unitatea care este ea însăși, exteriorizîndu-se în vorbire și în acțiune ca unul și același izvor, din care ia naștere fiecare cuvînt particular, fiecare trăsătură singulară a felului de a gîndi, fiecare faptă și mod de comportare”.³

Există multe afirmații ale marelui filozof pe care timpul și viziunea noastră le-au infirmat sau aburît, nu însă și explicațiile date de el eroului tragic. Putem vorbi

¹ *Prelegeri de Estetică* (în rom. de D. D. Roșca), București, Ed. Academiei, 1962, 2 vol.

² *op. cit.*, p. 599.

³ *ibidem*, p. 577.

de tragedie — arată el — doar atunci când avem în fața noastră un om care nu poate renunța la el însuși, un om angrenat sălbatec în lupta pentru a rămâne el însuși, incapabil de schimbare. Erou tragic este Oedip, cel înmăscat în descoperirea adevărului, Prometeu, pe care nu-l răstoarnă nici amenințările și nici rugămintele, Hamlet, incapabil să se împace cu meschinăria, Meursault din *Străinul* lui Camus, așteptându-și execuția. Eroul tragic stărnește forțele adverse, le obligă să se coalezeze împotriva lui, pentru că prin structura lui intimă nu poate face altfel: „Acțiunea individuală vrea atunci, în anumite împrejurări, să realizeze un scop sau un caracter care, în aceste condiții, izolându-se unilateral în natura sa, determinată pentru sine, încheiată, ridică împotriva sa patosul opus, atrăgând prin aceasta după sine conflictele inevitabile”⁴.

Rolul întâmplării nu este niciodată decisiv. Când eroii sînt la cheremul ei, duși de valuri, fără să aibă forța de a interveni, ne aflăm în plin comic. Eroul tragic își alege soarta, așa cum fac Prometeu sau Antigona, cînd îl înfruntă pe Creon:

„De-aici, din jur, mărturisir-ar toți că drag
li-i ce-am făcut, dar frica-i amuți pe toți,
și tac chitic, că tiraniei este dat
să facă tot, să spună tot — și doar ce vrea”⁵.

Ar fi salvat-o doar puțină supunere, dar aceasta nu-i stă în fire. „Caracterul tragic trebuie să fie în sine însuși plin de conținut și integru. Căci numai un conținut autentic impresionează viu inima mobilă a omului și o zguduie pînă în adîncurile ei”⁶. Integritatea caracterului tragic se materializează mai ales în faptul că nu poate renunța la crezul său, nu poate ceda din „sine însuși și din ceea ce și-a propus să ducă pînă la capăt”.

Eroul tragic e conștient de toate primejdiile existente pe drumul ales, dar nu poate face altfel. Cinstea, bunătatea, orgoliul, mîndria, puterea de sacrificiu sînt în el, împlinite adînc în ființa lui. El nu se poate abate, nu poate ceda, nu se tînguie și nu se trădează. De aceea, tot ceea ce pare hazard, în tragedie, se leagă în bună măsură de imposibilitatea de adaptare a eroului. Prometeu e dîrz, Antigona semeață și hotărîtă, Oedip, pornit cu orice preț să afle adevărul, Ajax, decis să moară. Dramatismul pieselor e accentuat datorită încercărilor tuturor celor din jur de a-i abate pe eroi de pe calea aleasă.

HERMES (*către Prometeu*):

„Nebunule, de ce nu te-numeți să tragi
învățătură din suferința ta de azi?”

PROMETEU:

„Mă cerți zadarnic, eu rămîn nedătinat
Să nu crezi că temîndu-mă de furia
Lui Zeus voi deveni vreodată-un slăbănog
Și că-ntîzînd ca o femeie mîinile
Spre Zeus, pe care eu din inimă-l urăsc
Îl voi ruga să mă dezlege”⁷.

Ismena face tot ceea ce poate pentru a-și opri sora de la fapta-i necugetată:
„Vai ție! Mă-nfior, la soarta-ți cînd gîndesc.

ANTIGONA:

Ci scapă-ți pielea ta! De-a mea nu te-ngriji!
...Fă dar ce vrei! Că eu tot mi-l îngrop.

Mi-i drag
Să mor cu sufletu-mpăcat... oi hodini
Cu cel ce-mi fost-a drag”⁸

⁴ *Ibidem*, p. 595.

⁵ *Sofocle, Antigona*, în românește de George Florin.

⁶ Hegel, *Prelegeri de Estetică*, vol. II, ed. cit., pp. 597—598.

⁷ Eschil, *Prometeu înălțuit*, în românește de I. Costa.

⁸ *Sofocle, Antigona*, în românește de George Florin.

Zadarnice, eforturile Jecastei de a-l stăvi pe Oedip de la fatalele cercetări, zadarnice sfaturile doicii Medeei, zadarnice lacrimile Tecmessei în fața lui Ajax:

„Pe fiul tău, te rog,

Te rog pe zei, nu ne lăsa, nu te lăsa !...“

AJAX : „De cumva crezi

Că firea-mi poți s-o schimbi, o nebunie ar fi“⁹

Eroul tragic are întotdeauna o vină, nu o vină obișnuită, banală, ci marea vină tragică, aceea care răcolește conștiințele, tulbură existența: „Tragicul original constă în faptul că înlăuntrul unui astfel de conflict, ambele părți ale opoziției, considerate pentru sine, sînt îndreptățite, în timp ce, pe de altă parte, fiecare dintre ele își poate realiza adevăratul conținut pozitiv al scopului și caracterului, numai negînd și lezînd cealaltă parte“.¹⁰

S-a crezut uneori că aici și-a pus pecetea, în mod iremediabil, dominația de conciliere a tuturor contradicțiilor, egalizarea fără drept de apel a tuturor intereselor. Hegel nu discută aici însă justetea sau lipsa de justete a scopurilor urmărite de eroul tragic, ci faptul că ele antrenează în mod obligatoriu distrugerea, deznodămîntul tragic. Categorie că nu orice moarte sau orice dispariție e tragică, ci numai aceea izvorîtă dintr-o ciocnire ineluctabilă, în vederea unei depline realizări a omului, pe plan uman sau filozofic. Ceea ce este suprimat — arată în continuare Hegel — în deznodămîntul tragic, „este numai particularitatea unilaterală care n-a fost în stare să se supună... și care, acum, în tragicul acțiunii sale, neputînd ceda din sine însuși și din ceea ce și-a propus să ducă pînă la capăt, se dă pe sine pradă pierii totale“¹¹.

„...Neputînd ceda din sine însuși“ !... E, poate, cea mai actuală lecție a lui Hegel, în acest domeniu. De aici ar trebui pornite toate discuțiile legate de perenitatea sau perisabilitatea tragediei, de fiorul tragic, de tensiunea tulburătoare a acestui gen dramatic. De altfel, scriind *The Death of Tragedy*, George Steiner a redeschis violent discuțiile legate de natura, specificul și caracteristicile tragediei, aducînd, în balanța argumentelor, puternice dovezi menite să-i demonstreze asfințitul. Pe bătălia opusă s-au grupat apărătorii ei, printre care, alături de T. R. Henn (*The Harvest of Tragedy*, Londra, Methuen, 1961), și Jean Marie Domenach (*Le retour du tragique*, Paris, Editions Seuil, 1967), se cuvine să-l reținem, de noi, pe B. Elvin, sensibil la tragioul contemporan (*Teatrul și interogația tragică*, București, ELU, 1969).

În orice caz, născută ca sinteză a unor mari experiențe istorice, tragedia va exista atîta timp cît propriu omului rămîne necesitatea de a se păstra pe sine însuși, de a nu ceda în fața ingerințelor, de a rămîne cu fruntea sus, în toate uraganele.

Ileana Berlogea

⁹ Sofocle, *Ajax*. În românește de George Florin.

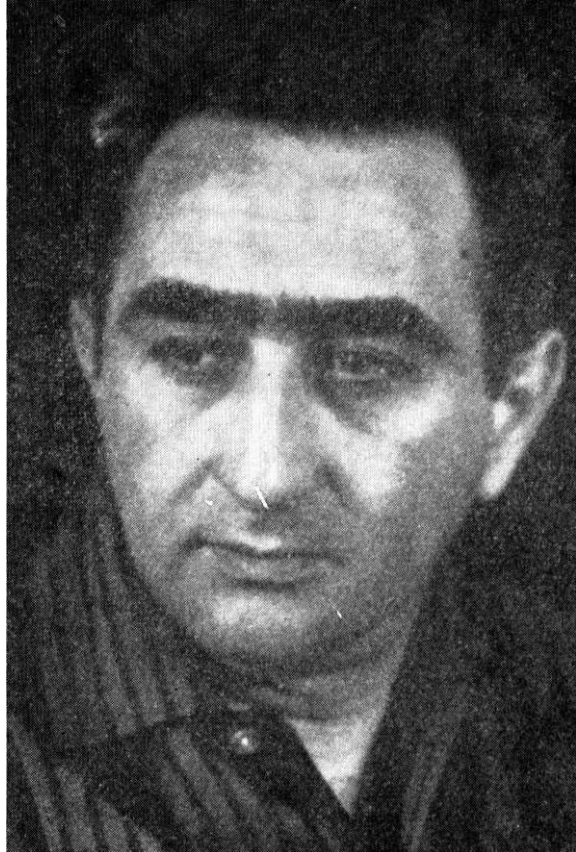
¹⁰ Hegel, *Prelegeri de Estetică*, p. 595.

¹¹ *ibidem*, p. 596.



DINU SĂRARU

Pledorie pentru vedetă



Cîteva spectacole din toamna aceasta, mohorîtă și incertă repertorial, au readus în discuție mitul vedetei.

Ani întregi, deliberat sau nu, dar mai ales deliberat, am ignorat un adevăr, după părerea mea vital și pentru arta spectacolului și pentru raportul publicului cu scena. Lumea vine la teatru și pentru Actorul investit cu darul de a se face iubit și admirat.

Nimeni nu contestă efortul colectiv presupus de o reprezentație și niciodată n-am fost, poate, mai atenți față de caracterul colectiv al actului teatral — absolutizat. La un moment dat, pînă la a se refuza virtutea distinctivă a personalității.

Una din reacțiile determinate de prejudecata dizolvării actorului în formula, altfel nobilă, „teatru, artă colectivă”, — prejudecată care, paradoxal, s-a manifestat paralel cu o altă de generoasă acordare de titluri (care și ea a dus, cum era firesc, la uniformizarea diverselor prezențe scenice impuse de distincție dar, nu o dată, fără audiență la public), una din aceste reacții, zic, a fost sacralizarea textului dramatic căreia i-a urmat sacralizarea regiei.

Subordonat textului cu o cucernică umilință, actorul își interzice contribuția per-

sonală, pentru a se dedica unei fidelități aproape religioase, în orice caz strîmă de creație. Reacție la reacție, primatul regizorului a supus și textul și actorul unei voințe unice, adesea la fel de independentă și față de unul și față de altul.

Iar publicul continua să vină să vadă Actorul, sau să dorească să vadă Actorul.

Cineva a spus că „Iancovescu a fost ohideea teatrului românesc.” Splendidă metaforă. Ei bine, un public imens l-a aplaudat pe acest unic Actor care, singur, fermeca prin simpla apariție în scenă.

Uraca a fost și el un idol al publicului, și a știut să cultive, cu o nedisimulată artă, poza idolului. Nimic mai firesc, nimic mai de necondamnat.

Beligan în Cui îi e frică de Virginia Woolf? e marele actor pe care publicul vrea să-l aplaude cu satisfacția inegalabilă de a-l vedea la căderea cortinei finale, zimbînd timid, cu acel zîmbet timid care se transformă, seară de seară, într-o punte mereu întinsă spre inima necunoscutului numit „spectatorul”.

O actriță tînăra cum este această Valeria Seciu, sau un George Constantin, care poate sta oricînd lingă Orson Welles sint, azi, ceea ce numeam altădată, cînstit, capete

de afiş, garanţii ale succesului unui spectacol sau, cel puţin, ale îndrăznicii plăti-
torului de a se hazarda în sala de spec-
tacol.

Nimeni nu mai credea, pînă nu de mult,
în Ciuta şi iată, un regizor de film chea-
mă, curajos, la rampă, o distribuţie de zile
mari şi Victor Ion Popa a reintrat în aten-
ţia noastră sub o înfăţişare nebănuită.

Mă duc la Galy Gay s-o văd pe Stela
Popescu, vreau să văd un film, şi pentru
că în el a fost distribuită Simone Signoret
sau Annie Girardot.

Ce facem azi pentru Vedetă? Răminem,
cel mai adesea, la prejudecata actorului
purtător de replică.

Nu cumva am putea revedea atîtea spec-
tacole cenuşii, din întreaga ţară, pornind
de la convingerea că un repertoriu exce-
lent nu înseamnă mai mult decît o intenţie
fericită dacă nu e slujit şi de acei actori
care să invite spectatorul la acest reperto-
riu?

Imaginaţi-vă, să zicem, acest spectacol
Virginia Woolf, de la Naţional, fără Beli-
gan şi fără Marcela Rusu, gîndiţi-vă cum
ar putea să ne cheme un Danton de Camil
Petrescu, jucat, în locul lui George Con-
stantin, de un foarte conştiincios slujitor al
scenei!!!

Sfîntul Mitică Blajinu, fără Ciubotăraşu,
e azi o problemă destul de delicată, după
cum fără Cotescu şi Caragiu, spectacolul
D-ale carnavalului, în viziunea lui Pintilie,
nu ar mai putea fi atît de puternic de-
monstrativ pentru arta unui regizor.

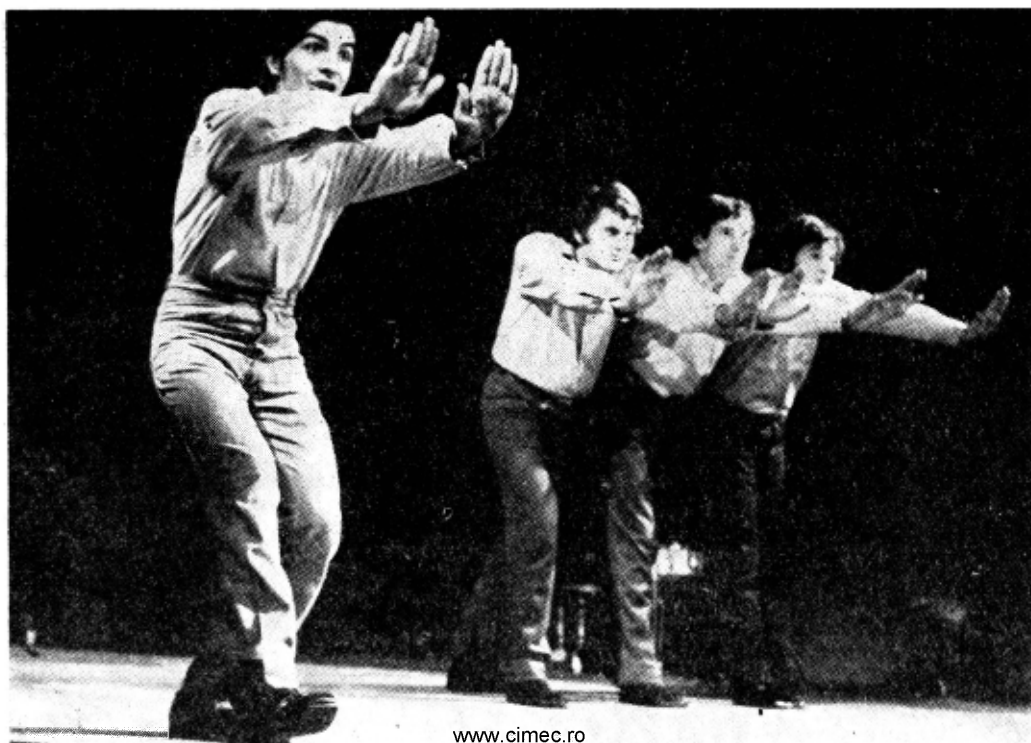
În sfîrşit, pledoaria mea e, în intimitatea
discuţiei, unanim acceptată, nimeni, s-ar
putea spune, nu crede că teatrul se poate
face fără vedete.

Şi totuşi, afişele teatrale sînt ale unor
serbări şcolare cu distribuţie în ordinea
trecerii clasei la conservator, acele panouri
imense din marile pieţe continuă să lipseas-
că, fotografiile din ziare şi reviste sînt des-
tul de zgîrcit prezentate, stereotipia recla-
mei teatrale face ca vedeta teatrului nostru
să se impună prin generoasa bunăvoinţă şi
bunacredinţă a spectatorului care-şi anunţă
prieteni, rudele, vecinii: „Merită văzut
George Constantin în Regele Lear.

O linişte cenuşie înconjoară încă stagi-
nea actuală, încă nu se ştie data premiere-
lor viitoare, pentru că încă nu se ştie reper-
toriul cu exactitatea promisă în atîtea arti-
cole şi interviuri.

Iar Vedeta. Vedeta va continua să cheme
publicul la teatru prin generoasa solidari-
tate a spectatorului care iubeste scena şi
ştie, cu o siguranţă de învidiat, să impună
vedetele de care are nevoie.

„Divertisment '70" pe scena Studioului I.A.T.C.





STUDII DE SOCIOLOGIA TEATRULUI (II)

Preferințele spectatorilor : teatre și actori

de dr. PAVEL CÂMPEANU

Teatrul preferat

Scopul urmărit prin abordarea preferințelor față de teatre era în special acela de a detecta modul cum se reflectă „personalitatea” artistică a fiecărui teatru în unele particularități obiective ale publicului său. Este vorba de a așeza pentru un moment

discuția despre profilul teatrelor bucureștene într-o perspectivă dominată de atitudinea spectatorilor. Indiferent de relația cauzală inițială dintre profilul specific și publicul specific, în momentul de față, după cum se va vedea, există deosebiri consistente sub aspectul structurii socioprofessionale între grupările de admiratori ai diferitelor teatre. Cred că eforturile de delimitare și profilare și-ar putea integra și acest joc al variabilității structurilor amintite, care, repet, indiferent de cauză, par să constituie o realitate.

Solicitați să indice teatrul preferat conștanții noștri au furnizat diferite răspun-

suri (în total 303) a căror grupare a dus la constituirea următorului tablou :

TEATRUL PREFERAT	Proportia celor care il preferă
1. Național	26%
2. Lucia Sturdza Bulandra	21%
3. C. Tănase	18,5%
4. Comedie (de)	7,5%
5. Operetă	7%
6. C. I. Nottara	7%
7. Giulești	5%
8. Operă	3%
9. Mic	2%
10. I. Creangă	1,5%
11. I. Vasilescu	1,5%

Dacă lăsăm de o parte Opera, constatăm că, pentru mai mult decât un sfert dintre subiecții care au răspuns la această întrebare, noțiunea de teatru dramatic nu se delimitează de formele scenice ale divertismentului : 27% dintre consultanții noștri indică drept teatru preferat fie estrada, fie opereta. Procentul mi se pare considerabil ; el atrage atenția încă o dată, cu elocvență, asupra urgenței unor studii temeinice despre funcția socială a divertismentului, despre unele delimitări între spectacolul teatral și cel de divertisment (specializat) în raport cu un public potențial profund marcat de amplul proces al urbanizării, care se desfășoară cu atîta vigoare în țara noastră.

În confruntarea directă de la teatru la teatru, statistic vorbind, Naționalul, „Bulandra” și „Nottara” au șanse mult sporite — ele activînd concomitent în două săli, și de fapt cu două repertorii. În pofida acestei situații, Teatrul de Comedie, care dispune de o singură sală, pare să aibă ceva mai mulți susținători decît Teatrul „Nottara” — ceea ce nu anulează avantajul semnalat, dar circumscrie rolul lui care nu pare să fie decisiv. Lăsînd deoparte Opereta și Teatrul „C. Tănase” a cărui priză la public apare notabilă, teatrele dramatice

specializate se grupează în două subansambluri : primul alcătuit din Teatrele Național și „Bulandra”, care întrunesc proporții masive de opțiuni (cite peste o cincime din total fiecare), și al doilea format din restul de patru teatre : Comedie, „Nottara”, Giulești și Mic, situate la mare diferență sub aspectul cantității de sufragii cu un plăfon maximal de 7,5%. Se pare deci că în București avem două teatre de mare popularitate, dintre care unul se bazează pe o veche tradiție, iar altul este relativ recent.

Majoritatea persoanelor care declară că teatrul lor preferat este Naționalul e formată din femei : 55% — față de numai 45% bărbați. Această tendință este și mai pronunțată în cazul Teatrului de Comedie și al Teatrului Giulești, preferate în proporții egale de 62,5% de femei și numai 37,5% de bărbați. În schimb, pentru Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” raportul este invers : îl preferă 53% bărbați și doar 47% femei.

Persoanele care optează în favoarea Naționalului au în majoritatea lor (53%) vîrsta de peste 35 de ani. Aceeasi situație, dar mai marcată, apare la cei care preferă Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” — 61% au peste 35 ani, și la Teatrul de Comedie : 63%. Dimpotrivă, Teatrul „Nottara” are mai mulți susținători printre subiecții de sub 35 de ani — 52%, ca și Giuleștiul pentru care acest procent este de 56%. Pentru gruparea persoanelor de 25—34 ani, Teatrul Național deține numai locul doi în ordinea numărului de preferințe, poziția I revenind Teatrului „Constantin Tănase”. Situație parțial asemănătoare la gruparea celor mai vîrstnici spectatori, cu deosebirea că aceștia plasează în primul loc Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”. Teatrul „Nottara” este cel mai favorabil apreciat de persoanele de 15—24 și cele de 35—44 ani, ambele grupări situîndu-l pe poziția 4 în ordinea preferințelor respective. Tinerii de 25—34 ani sînt cei mai devotați prieteni ai teatrului Giulești, care deține aceeași poziție a 4-a în clasamentul preferințelor lor.

Dacă considerăm fiecare grup care indică același teatru preferat sub aspectul structurii sale pe ocupații, rezultă următorul tablou care înfățișează de fapt distincții dintre publicul fiecărui teatru sub aspect profesional :

Ponderea în % a fiecărei categorii de ocupație, în publicul teatrului respectiv

DENUMIREA TEATRULUI	muncitori, tehnicieni, maîștri	profesii in- telectuale, funcționari	elevi — studenți
— Național	28%	23%	18%
— Lucia Sturdza Bulandra	21%	27%	20%
— Constantin Tănase	37%	17%	3%
— Comedie	37,5%	12,5%	8%
— C. Nottara	18%	36%	27%
— Giulești	50%	19%	12%

Dintre toate considerațiile privind preferințele față de teatru, prilejuite de această investigație, cel mai semnificativ mi se pare acest tabel. Lectura lui se face pe orizontală. În el, colectivitatea care a indicat același teatru preferat este considerată ca un ansamblu autonom și complet, deci e egală cu 100. Totalul celor care au indicat Teatrul „Nottara” (de exemplu) fiind mult mai redus decât al celor care au optat pentru Național, cei 36% intelectuali și funcționari din dreptul Teatrului „Nottara” reprezintă, în mod absolut, mai puțin decât cei 23% intelectuali și funcționari care preferă Teatrul Național. Făcând deci abstracție de dimensiunile absolute ale fiecărei grupări care a indicat același teatru preferat, și pe care o presupunem a reprezenta publicul cel mai fidel al aceluia teatru, putem constata că :

1. la patru dintre cele șase teatre studiate, ponderea principală în structura publicului pe ocupații o deține categoria muncitori, tehnicieni, maiștri : Giulești, Comedia, „Tănase”, Național ;

2. la restul de două teatre — „Bulandra” și „Nottara” — această pondere principală revine categoriei profesii intelectuale-funcționari ;

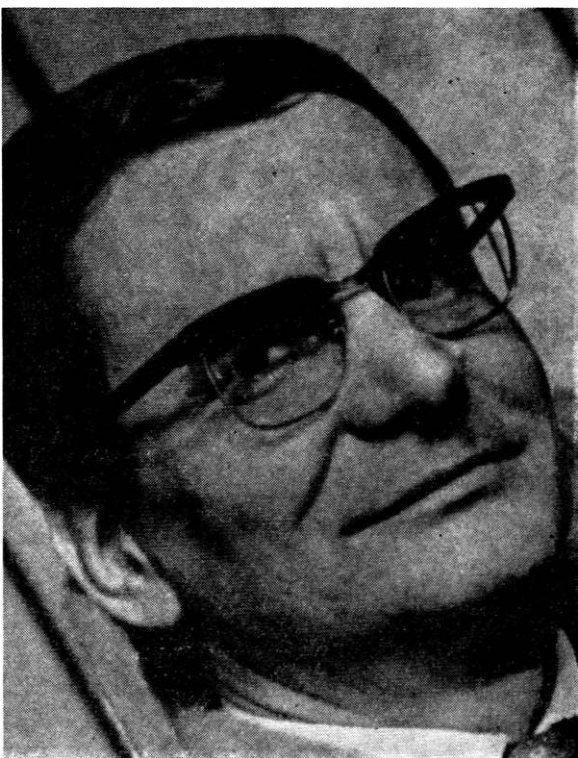
3. elevii și studenții nu dețin ponderea principală în nici unul dintre aceste cazuri — ei formează totuși concentrările cele mai importante în cazul Teatrelor „Nottara” și „Bulandra” (asemănător categoriei profesiei intelectuale-funcționari) și cele mai precare în cazul teatrelor „C. Tănase” și de Comedie ;

4. această distribuție este influențată de structura profesională a întregului eșantion supus observării, care, la rîndul său, este influențat de structura pe ocupații a populației Capitalei (pe care o reprezintă).

Pentru ca imaginea să fie completă, după această secțiune latitudinală, vom aplica și una longitudinală : de astă dată 100 va fi egal cu totalitatea celor care alcătuiesc o categorie de ocupații, indiferent de teatrul pe care îl preferă. Iată cum se distribuie opțiunile fiecărei categorii de ocupații între cele șase teatre (lectura se face pe verticală) :

Categoria de ocupație

TEATRUL	muncitori, tehnicieni, maiștri	profesii intelectuale, funcționari	elevi — studenți
Național	26%	24%	37,5%
Bulandra	16%	23%	32,5%
Tănase	25%	13%	5%
Comedie	10%	4%	5%
Nottara	5%	10%	15%
Giulești	9%	4%	5%



Radu Beligan

Muncitorii, tehnicienii și maiștrii își împart principala parte a opțiunilor în porțiuni virtual egale între Național și „Tănase”. Teatrul cel mai puțin atrăgător pentru ei pare a fi „C. Nottara”. În comparație cu celelalte două grupări după ocupații, aceasta formează ponderile cele mai mari în cazul teatrelor „C. Tănase” și de Comedie. Forța de atracție a divertismentului — real sau iluzoriu — se manifestă cu energie. Muncitorii, tehnicienii și maiștrii alcătuiesc, de asemenea, în comparație cu celelalte două categorii, contingentul cel mai amplu de admiratori ai Teatrului Giulești. Dacă corelăm această situație cu cea din tabelul anterior, unde rezulta că ei formează jumătate din gruparea persoanelor care au optat pentru teatrul de lângă Podul Grant, reiese că Teatrul Giulești îndeplinește unele condiții pentru a putea fi caracterizat ca un teatru muncitoresc.

Gruparea persoanelor cu profesii intelectuale și funcționarilor își împarte de asemeni, în porțiuni virtual egale, principalele loturi de opțiuni între teatrele Național și „Bulandra”. Această categorie de spectatori

manifestă un interes neașteptat de puternic pentru teatrul de revistă și o reținere relativă față de Teatrul Giulești și cel de Comedie. În comparație cu celelalte două categorii profesionale, această grupare se distinge prin faptul că nu constituie pentru nici unul dintre cele șase teatre o proporție maximă de opțiuni. Cea mai importantă preferință — față de Național — este mai redusă decât la celelalte două categorii. S-ar putea presupune că acești spectatori sînt mai atrași de teatrul propriu-zis decât de unul sau altul dintre teatre.

Elevii și studenții se disting prin fervorarea cu care își concentrează aproape trei pătrimi din totalul preferințelor asupra a două teatre: Național și „Bulandra”, cu un avans marcat pentru cel dintîi. În comparație cu celelalte două grupări după ocupație, elevii și studenții alocă cea mai largă proporție de sufragii Teatrului „Nottara”. Ei constituie singura categorie studiată, care situează Teatrul „C. Tănase” pe ultimul palier al preferințelor, alături de Giulești și Comedie.

În articolul anterior am căutat să delimitiez preferința de gust. Factura preferinței variază însă cu obiectul său. Aș zice că ea devine cu atît mai labilă cu cît mai complex sau mai divers în unitatea sa este obiectul său. Obiectul „teatru” nu reprezintă o piesă, un spectacol, un autor, unul sau mai mulți actori, o ambianță fizică sau umană, o experiență temporal-limitată sau repetabilă. El se deosebește de toate acestea, deși într-un fel le include, și numai incluzîndu-le devine ceea ce este cu adevărat: un teatru. Experiența personală care se cristalizează în opțiunea pentru unul dintre teatrele bucureștene este probabil foarte inegală ca substanță și anvergură de la un subiect la altul. Sînt subiecți care nu cunosc toate teatrele, sau cunosc chiar numai unul singur, care nu-și construiesc opțiunea pe o succesiune de satisfacții localizate, ci pe o satisfacție accidentală și poate unică ș.a. Aci se adaugă rolul deloc neglijabil al facilităților sau dificultăților de transport pe parcursul teatrui-domiciliu ș.a. Putem presupune deci că preferința față de un teatru este mult mai labilă și mai vagă decât cea pentru o piesă sau un actor, mai ales pentru că ea se poate întemeia pe absolutizarea unuia singur dintre multiplele elemente care-l compun și pentru că pune semnul egalității

între experiențe umane inegale. Era deci obligatoriu să aruncăm măcar o privire rapidă asupra a ceea ce s-ar apropia de un sistem de motivări ale acestei preferințe.



Motivări și inconsecvențe

Ancheta nu s-a mulțumit deci să consemneze opțiunile, ea a încercat să obțină și o oarecare imagine despre motivarea lor. Ca atare, subiecții au fost solicitați să furnizeze o explicație a preferinței pentru un anumit teatru. Iată cum se grupează aceste sumare explicații:

la teatrul preferat îi atrage cel mai mult:

- | | |
|---|----------|
| — sala | — pe 5% |
| — echipa de interpreți | — pe 52% |
| — repertoriul | — pe 42% |
| — ușurința de a procura bilete la acel teatru | — pe 3% |
| — locul unde este așezat teatrul | — pe 7% |

După cum se vede, 15% dintre subiecți oferă explicații cu caracter funcțional, autonome față de creația teatrală propriu-zisă. Acest procent de 15% care acordă prioritate unor condiții extrinsece pare neliniștitor de mare. În schimb, marea majoritate — 85% — își explică opțiunea prin factori esențiali ai creației teatrale: repertoriu și interpretare. **Structura motivațiilor pare să configureze în linii mari o viziune corespunzătoare asupra mecanismului intern al spectacolului teatral.**

Știind că acest public se diferențiază în straturi caracterizate prin grade diferite de familiarizare cu teatrul, am corelat explicațiile de mai sus cu frecvența vizionării spectacolelor de teatru în stagiunea trecută. Iată rezultatul:

La teatrul preferat îi atrage cel mai mult pe cei care au vizionat în cursul stagiunii trecute

	1 spectacol	2—4 spectacole	5—6 spectacole	peste 6 spectacole
— sala	4%	4%	11%	—
— echipa de interpreți	46%	56%	44%	52%
— repertoriul	29%	31%	39%	41%
— ușurința de a procura bilete	8%	3%	—	—
— locul unde este așezat	12,5%	6%	3,5%	6%

Această aglomerare, probabil obositoare, de cifre relevă trei fenomene interesante:

- primul — importanța pe care spectatori o acordă repertoriului crește ritmic o dată cu numărul spectacolelor vizionate. În măsura în care acest număr poate fi considerat ca un indicator mai general putem spune că **interesul pentru repertoriu este cu atât mai mare cu cât mai ridicat este gradul familiarizării publicului cu spectacolul teatral**;

- al doilea — **importanța factorilor funcționali, extrinseci creației teatrale propriu-zise (sala, procurarea biletelor, locul unde e așezat teatrul) pare cu atât mai mare cu cât mai redus este gradul de familiarizare a publicului cu spectacolul teatral**: pentru cei care au vizionat în stagiunea trecută un singur spectacol acești factori însumează 24,50%, iar pentru cei care au vizionat mai mult de 6 spectacole doar 6%;

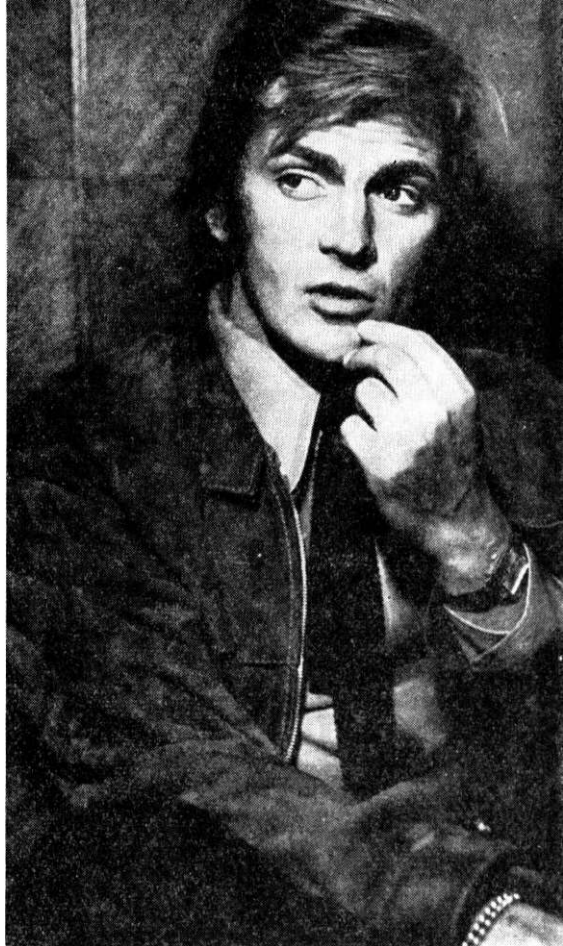
- al treilea — **factorul cel mai activ pentru constituirea preferințelor față de teatre este, pentru toate categoriile de public, indiferent de gradul familiarizării lor cu teatrul — deci eventual și de gradul culturii lor teatrale — echipa de interpreți**.

După cum se vede, însăși organizarea spontană a răspunsurilor relevă articulația intimă dintre cele două preferințe: față de teatre și față de actori. Dacă factorul hotărâtor în determinarea preferinței față de un teatru îl reprezintă în primul rînd actorii teatrului respectiv, atunci analiza preferințelor pentru diferiți actori se dovedește nu numai legitimă, ci și obligatorie.



Actori : preferințe și lacune

Așa cum arătam și în articolul anterior, printre factorii care contribuie la crearea spectacolului de teatru, notorietatea cea mai largă o au actorii. Numărul persoanelor dornice și capabile să răspundă la întrebarea despre actorul preferat a fost, drept urmare, superior numărului acelor care au indicat autorul sau piesa preferată. 318 subiecți — adică 82% din totalul celor cuprinși în anchetă — au indicat în răspunsurile lor despre actorul preferat nu mai puțin de 53 de interpreți. Printre aceștia se află patru cîntăreți de operetă și patru actori de estradă. Actorii teatrelor dramatice cărora unii sau alții dintre consultanții noștri le aduc acest omagiu anonim se reduc astfel la 45, număr care poate fi interpretat ca exprimînd o pronunțată dispersie a preferințelor. În rîndul acestor 45 de actori și



Florin Piersic

actrițe găsim talente dintre cele mai de seamă ale scenei bucureștene, dar, în același timp, lipsesc interpreți străluciți, cum ar fi de exemplu componentii antologicului cuplu din *Nepotul lui Rameau* și alții. **Structurîndu-se într-o scală de valori plauzibilă, preferința publicului față de actori își relevă, în același timp, unele lacune certe.**

Aceste lacune nu se referă numai la personalități remarcabile omise, ci și la un anumit dezechilibru general: între cei 45 de interpreți preferați se află numai 15 actrițe, iar numărul total al opțiunilor ce le sînt adresate acestora reprezintă doar un sfert din totalul celor exprimate. La formarea preferinței pentru un actor (respectiv o actriță) contribuie și acel proces pe care psihologii îl numesc identificare. Una dintre particularitățile identificării o constituie faptul că de obicei oamenii își aleg, într-un domeniu sau altul, modele care le sînt accesibile măcar sub aspectele obiective cele mai generale — spre exemplu de același sex. Și în cazul studiului nostru actrițele care întrunesc cele mai numeroase sufragii își bazează popularitatea mai mult pe atașamentul pu-

blicului feminin decât pe al celui masculin. 54% dintre opțiunile pe care le dobîndesc provin de la femei și numai 46% de la bărbați. Deși nu prea fermă, această pre-dilecție ar putea fi privită ca o confirmare a faptului că în prețuirea actorilor de către public nevoia de identificare îndeplinește un anumit rol. Există însă și alte resoarte, la fel de puternice sau chiar și mai puternice, care acționează în formarea acestor preferințe. Dovadă, de exemplu, Florin Piersic, unul dintre actorii cei mai prețuiți de către spectatorii bucureșteni, căruia publicul feminin (mai ales cel juvenil) îi acordă opțiuni de cinci ori mai numeroase decât cel masculin.

Data fiind dispersia considerabilă a acestor preferințe, semnalată mai înainte, am adoptat în mod convențional plafonul minim de 2,5% din totalul sufragiilor socotind că actorii care depășesc acest prag beneficiază de cea mai largă popularitate. Această normă care reprezintă media aproximativă a opțiunilor — adică totalul împărțit la 45 — este atinsă sau depășită de 13 actori. Iată numele lor așezate într-o ordine care echivalează cu un clasament:

POZIȚIA	N U M E L E	PROPORTIA PREFE- RIŢELOR (%)
1	Radu Beligan	10%
2	Florin Piersic	6%
3	Ștefan Bănică	5%
4	Octavian Cotescu	4%
5	Carmen Stănescu	3,3%
6—8	{ Toma Caragiu Coca Andronescu Silviu Stănculescu	3,1%
9—10	{ Stela Popescu Victor Rebengiuc	2,8%
11—13	{ Irina Petrescu George Calboreanu Dem. Rădulescu	2,5%

Restul de 32 de actori și actrițe care apar în clasamentul preferințelor au recoltat sub 2,5% dintre sufragiile exprimate. Consultînd lista prezentată mai sus putem observa că ea cuprinde în mare majoritate interpreți a căror notorietate s-a consolidat în ultimii ani cu ajutorul masiv al televiziunii, filmului, sau al unor manifestări paralele (muzică ușoară, spectacole de estradă etc.). Cei mai puțin îndatorați unor asemenea surse de afirmare par a fi Radu Beligan, Carmen Stănescu și George Calboreanu. Se profilează astfel probabilitatea ca în preferința față de un actor să nu se poată separa afirmarea lui ca interpret de teatru de alte manifestări spectaculare: publicul pare a-și elabora preferințele actoricești dintr-o mixtură care combină satisfac-

țiile teatrale cu satisfacții transferate din alte sfere de activitate unde pot fi întâlniți actori.

În lumina acestei remarci am putea considera ca îmbucurătoare situația că tocmai un actor a cărui reputație se datorează într-o măsură covârșitoare teatrului propriu-zis deține o popularitate care îl detașează categoric de toți ceilalți: l-am numit pe Radu Beligan, pe care ancheta noastră îl identifică deținînd o poziție privilegiată în viziunea publicului (el are un avans de peste 4% față de următorul clasat).

Limitele unei viziuni prea docile față de statistică se manifestă în clasamentul de mai sus cu o veritabilă brutalitate. Egali din punctul de vedere al cantității stricte de preferințe, Victor Rebengiuc și Stela Popescu sau mai ales Irina Petrescu, maestrul Calboreanu și Dem. Rădulescu, întruchiează stiluri, vocații și personalități extrem de diverse, a căror aliniere cantitativă reprezintă produsul unor acțiuni și mobilituri psihologice substanțial diferite din partea celor care i-au ales.



Sex și ocupație

Cei 13 actori din lista de mai sus acumulează împreună două treimi din totalul preferințelor exprimate. Această concentrare relativ amplă de opțiuni spre primii 13 permite o analiză ceva mai nuanțată, ale cărei rezultate principale ar putea fi aplicate fenomenului general al preferințelor față de actori.

Dacă în locul unui clasament global (ca cel de mai sus) am întocmi clasamente separate, pentru publicul masculin și pentru cel feminin, situația ar fi următoarea:

Poziția în clasamentul publicului

NUMELE ACTORULUI	masculin	feminin
— Radu Beligan	1	2
— Florin Piersic	11	1
— Ștefan Bănică	2	3
— Octavian Cotescu	4	4—5
— Carmen Stănescu	7—10	4—5
— Toma Caragiu	3	13
— Coca Andronescu	7—10	6—8
— Silviu Stănculescu	5—6	9—10
— Stela Popescu	5—6	11—12
— Victor Rebengiuc	7—10	9—10
— George Calboreanu	7—10	11—12
— Irina Petrescu	12—13	6—8
— Dem. Rădulescu	12—13	6—8



Este greu să vorbim despre identități de poziții între cele două clasamente. Diferențele cele mai izbitoare relevă că printre bărbați se bucură de o prețuire substanțială Toma Caragiu, Stela Popescu, Silviu Stănculescu, George Calboreanu — iar printre femei Florin Piersic, Carmen Stănescu, Irina Petrescu, Dem. Rădulescu. Aceste disocieri de preferințe nu sugerează posibilitatea unor regularități, singurul detaliu mai elocvent fiind doar acela că opțiunile prioritare ale publicului feminin — spre deosebire de ale celui masculin — se orientează spre interpreți în genere mai tineri.

Clasificându-i pe spectatori în trei mari grupări după ocupații, constatăm că preferințele principale față de diferiți actori se structurează în clasamente variate:

Poziția în clasamentul

Numele actorului	muncitorilor, tehnicienilor, maistrilor	intelectualilor, funcționarilor	elevilor, studenților
1. Radu Beligan	1	1	1
2. Florin Piersic	3—4	4—8	5—6
3. Ștefan Bănică	2	2—3	—
4. Octavian Cotescu	5	9—11	2—4
5. Carmen Stănescu	9	2—3	—
6. Toma Caragiu	10	4—8	2—4
7. Coca Andreescu	7—8	9—11	—
8. Silviu Stănculescu	6	9—11	5—6
9. Stela Popescu	7—8	12	7—8
10. Victor Rebengiuc	11—13	4—8	2—4
11. G. Calboreanu	11—13	4—8	—
12. Irina Petrescu	11—13	4—8	7—8
13. Dem. Rădulescu	3—4	—	—

Cele trei clasamente relevă deosebiri suficient de consistente pentru a se putea presupune că în orientarea preferințelor față de actori ocupația reprezintă un element sociodemografic foarte activ.

Un singur actor deține aceeași poziție în toate cele trei clasamente: Radu Beligan, invariabil pe locul 1. Această constanță, deși

reprezentând excepția, ar putea sugera că talentul unui actor poate exercita asupra preferințelor publicului o acțiune omogenizatoare mai puternică decât acțiunea disociatoare a factorului ocupație care, după cum am remarcat, pare să determine, în general, distincții categorice.

Forța disociatoare a factorului ocupație este relevată cel mai convingător de cazul



Octavian Cotescu

rile extreme: Stefan Bănică, aflat pe poziția 2 în clasamentul muncitorilor, tehnicienilor și maiștrilor, și 2—3 în al persoanelor cu profesii intelectuale și funcționarilor, nu obține nici măcar unul singur dintre sufragiile elevilor și studenților. La fel Dem. Rădulescu, plasat de muncitori, tehnicieni și maiștri pe poziția 2—3, dar neindicat de nici unul dintre subiecții cu profesii intelectuale, funcționari, elevi și studenți.

Predilecțiile categoriei muncitori, tehnicieni, maiștri situează în poziția cea mai avantajoasă actorii de comedie (6 din primele 8 locuri¹ pe cînd la categoria profesii intelectuale — funcționari, numărul actorilor de comedie din primele 8 poziții este de numai 4, la fel ca la elevi și studenți (care nu îi aleg însă întotdeauna pe aceiași). Victor Rebengiuc, George Calboreanu și Irina Petrescu, plasați pe ultimele poziții de categoria muncitori, tehnicieni și maiștri se situează pe locuri fruntașe, la egalitate cu

¹ Pentru a facilita comparația am reținut primele 8 locuri, adică altele cîte apar concretizate în clasamentul cu cele mai puține nume — cel al elevilor și studenților.

Florin Piersic, în clasamentul persoanelor cu profesii intelectuale și al funcționarilor. S-ar putea presupune că odată cu creșterea nivelului de cultură generală se restrînge nevoia de divertisment — canalizată uneori în mod abuziv și impropriu către comedie — ceea ce sporește capacitatea unor judecăți de valoare adecvate și facilitează constituirea unor preferințe actricești care să pornească de la criteriul specific teatrale. Forma concretă pe care o capătă această „purificare” este o anumită independență față de clasificarea actorilor după specializarea relativă în comedie sau dramă, aptitudinea de a elabora preferințe care să nu fie determinate în primul rînd de această diviziune.

Plauzibilitatea acestei ipoteze devine și mai evidentă dacă clasificîndu-i pe primii opt actori după specializarea precumpănitore în roluri de comedie și în roluri de dramă însumăm separat procente care le sînt acordate de fiecare dintre cele trei categorii de ocupații :

Categoria profesională	A c t o r i	
	de comedie %	de dramă %
— muncitori, tehnicieni, maiștri	36	19
— elevi-studenți	24,5	18
— profesii intelectuale, funcționari	25,5	21,2

Mirajul actorului de comedie, fascinant pentru prima grupare profesională, scade considerabil prin trecerea la a doua și se apropie de dispariție la persoanele cu profesii intelectuale și funcționari, unde fluxul celor care preferă un actor de dramă tinde să se echilibreze cu al acelora care optează pentru actori de comedie.



Vîrste

Preferințele față de actori par a se diferenția și mai pregnant sub influența factorului vîrstă. Împărțindu-i pe consultanții



Carmen Stănescu

noștri în cinci grupe de vîrstă și reținînd numai pe primii trei-patru actori cărora

fiecare grupare le acordă cele mai multe opțiuni, obținem următorul tablou :

POZIȚIA ÎN CLASAMENT ȘI NUMELE ACTORILOR PREFERAȚI

GRUPAREA DE VÎRSTĂ	POZIȚIA 1	POZIȚIA 2	POZIȚIA 3	POZIȚIA 4
15—24 ani	Fl. Piersic	R. Beligan	O. Cotescu	V. Rebengiuc
25—34 ani	R. Beligan	Șt. Bănică	Fl. Piersic	—
35—44 ani	R. Beligan	Stela Popescu	Dem. Rădulescu	Șt. Bănică
45—54 ani	R. Beligan	Carmen Stănescu	Șt. Bănică	Coca Andronescu
55 ani și peste	R. Beligan	Fl. Piersic	G. Calboreanu	Carmen Stănescu

Înafara lui Radu Beligan, de patru ori prezent pe prima poziție, nici un alt actor nu deține același loc nici măcar în două dintre cele cinci grupări. Fiecare grupare plasează alt actor pe poziția doua, fenomenul se repetă cu poziția a treia s.a.m.d. Florin Piersic, situat pe primul loc de gruparea de vîrstă 15—24 ani, nu are nici măcar un singur admirator printre cei 154 de subiecți care alcătuiesc cele două grupări de vîrstă între 35 și 54 ani.

De altfel, gruparea celor mai tineri spectatori manifestă și cele mai numeroase particularități în profilarea preferinței studiate. Nici unul dintre ei nu desemnează

ca actor preferat pe Carmen Stănescu (a doua în clasamentul grupării de 45—54 ani), pe Coca Andronescu (a patra în clasamentul aceleiași grupări), pe Dem. Rădulescu (al treilea în clasamentul persoanelor de 35—44 ani), pe George Calboreanu (al treilea în clasamentul celor mai vîrstnici subiecți — de 55 ani și peste). Tinerii dovedesc o remarcabilă aptitudine de a-și concentra opțiunile, 14% dintre ei indicînd același actor preferat : pe Florin Piersic, performanță egalată de o singură grupare, cea imediat următoare, a persoanelor de 25—34 ani care optează în exact aceeași proporție pentru Radu Beligan. Nici o gru-

pare de vîrstă nu mai formează pentru nici un actor o concentrare de preferințe atît de amplă.

Pentru a verifica într-o anumită măsură validitatea acestei observații am făcut un calcul aritmetic elementar, stabilind proporția opțiunilor acordate de către subiecții din fiecare grupare primilor trei actori din clasamentul respectiv. Rezultatul — primii trei actori din clasamentul fiecărei grupări au obținut :

- în gruparea 15—24 ani — 29% .
- în gruparea 25—34 ani — 33%
- în gruparea 35—44 ani — 21%
- în gruparea 45—54 ani — 22%
- în gruparea 55 ani și peste — 23%

Spectatorii care au sub 35 ani par mult mai înclinați să-și orienteze preferințele spre aceiași actori decît spectatorii care au depășit această vîrstă și ale căror preferințe sînt evident mai dispersate. Această constatare ar putea fi interpretată ca exprimînd un mod de manifestare a nevoii de modele umane pe care o resimt în special tinerii, nevoie care, în raport cu teatrul, capătă forma unui cult al vedetelor, atît de important din punct de vedere social și totodată atît de puțin studiat și sprijinit la noi.

Variațiile preferințelor actricești pe care le determină vîrsta apar și din confruntarea între opțiunile altor grupări, făcîndu-se abstracție de cea mai juvenilă. Dem. Rădulescu, plasat pe locul 3 de gruparea celor între 35—44 ani, nu apare de loc printre actorii preferați ai celor care au împlinit 55 ani. În schimb Carmen Stănescu, aflată pe poziția 2 în clasamentul celor de 45—54 ani, lipsește complet din clasamentul celor de 25—34 ani, neacordîndu-i-se de către aceștia nici o opțiune. Această din urmă grupare îl consideră drept al doilea actor preferat (după Beligan) pe Ștefan Bănică, aflat de abia pe poziția 10 în clasamentul grupării celor care au împlinit 55 de ani etc.

Același actor — cel puțin prin prisma preferințelor pe care le provoacă — dobîndește în viziunea publicului o imagine a cărei înfățișare se deosebește uneori considerabil de la o grupare de vîrstă la alta. Fiecare actor, fiind același și deci avînd o valoare invariabilă, este reprezentat de public în imagini caracterizate tocmai printr-o pronunțată variabilitate.

Forța care provoacă aceste distorsiuni este în ultimă analiză vîrsta — ea fragmentează publicul eterogen în public relativ omogen, delimitat prin modurile variabile de a percepe și aprecia acel obiect unic care este actorul.

Desigur, aci își poate spune cuvîntul și o anumită doză — practic inevitabilă — de hazard. Dar, cum orice efort de cunoaștere tinde să descopere regularitatea și eventual sensul sau legea îndărătul întîmplării omni-prezente, am supus raportul dintre grupele de vîrstă și actorul preferat la încă un test,

asemănător celui înfățișat anterior la grupările după ocupații, calculînd proporțiile de opțiuni acordate primilor opt actori pe care i-am împărțit după relativa lor specializare în comedie sau dramă. Rezultatul :

Gruparea de vîrstă	Proporția de opțiuni pentru actorul	
	de comedie %	de dramă %
15—24 ani	19	28
25—34 ani	39	12,5
35—44 ani	34	8
45—54 ani	31	9
55 ani și peste	21	15

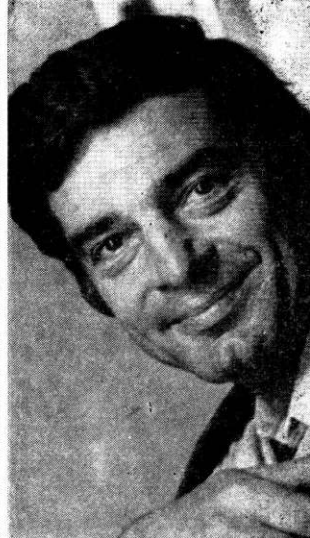
În măsura în care admirația față de un actor este alcătuită din emoții artistice, predilecții culturale și experiențe cristalizate — dar și din profunde impulsuri psihologice, nevoi de proiecție, de identificare, de încredere în modele umane, cifrele de mai sus ar putea fi citite ca exprimînd mai mult decît o preferință oarecare : în ele s-ar putea descifra semnele unor tipuri de sensibilitate culturală și chiar ale unor viziuni despre viață. Așadar, vîrstele cele mai active — de la 25 la 55 de ani — manifestă și înclinația cea mai acaparatoare spre actorul comic, înclinație ce poate sugera un mod de înțelegere generală a teatrului ca mijloc de apărare față de tensiunea pe care o provoacă confruntarea cotidiană cu numeroasele probleme ale unei vieți active. Trei generații de spectatori se unesc în aspirația spre un teatru compensator, un teatru al uitării, al risului fortifiant, al divertismentului. În același timp, spectatorii cei mai disponibili sub toate aspectele și cel mai violent frămîntați de nevoia juvenilă a proiecției și a identificării, cei pentru care un model sau o vedetă înseamnă și o speranță de integrare într-o viață deocamdată necunoscută și deci amenințătoare — tinerii de 15—24 ani — reprezintă singura grupare de vîrstă care optează mai frecvent pentru actorul de dramă decît pentru cel de comedie. Prin urmare dincolo de aceste straie excentrice și pe alocuri slinoase, de aceste plete, bărbi și ciocuri, de aceste fuste prea scurte, prea lungi, prea colorate, de acești ochi abundent machiați, de această nevoie îngrijorătoare de ritmuri, de țipete, de țigări și de cortegii zgomoase, dincolo de toate aceste apucături care stîrnesc încruntarea, suspiciunea, dezaprobarea și chiar antipatia vîrstnicilor — se ascunde o posibilă conștiință înnegurată despre gravitatea vieții, un respect față de tristețe,



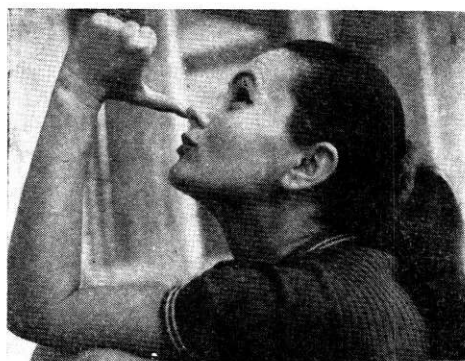
Toma Caragiu



Coța Andronescu



Silviu Stănculescu



*Stela
Popescu*



*Irina
Petrescu*

Victor Rebengiuc



Dem. Rădulescu



G. Calboreanu



nevoia unui teatru inexorabil și tulburător în căutările lui, cu totul diferit de cel pe care par a-l pretui cu deosebire persoanele corect îmbrăcate, corect tunse, corect machiate, pentru care **îndoelile integrării** aparțin trecutului și care, în drum spre **Puricele în ureche**, îi admonestază cu severitate pe purtătorii de barbă, porniți spre atît de mica sală „Casandra” să vadă răscolitorul spectacol tineresc **Cartofi prăjiți cu orice**.

În sfîrșit, ieșind din sfera activă, oamenii judecă teatrul după prezent, dar și după nostalgiei, ei și-l amintesc pe teribilul Ștefan al marelui Calboreanu din urmă cu 15 ani, nu se mai ascund de problemele cotidiene care în loc să-i asalteze îi ocolesc — și se întorc după un lung, foarte lung ocol, spre un anumit echilibru între actorul de comedie și cel de dramă. Dar toate acestea nu sînt decît posibilități sugerate de lectura acestor cifre, iar cercetătorul obligat la moderație, care făcînd această lectură se lasă contaminat de durerile, dramele și tristețile implicate în ele, înlocuiește judecata cu vibrația transfer pe care nu îl recomandă nici un manual de logică.

Lista celor 45 de actori preferați, privită în ansamblul ei, cuprinde în majoritate reprezentanți ai generației tinere: actori cu stagiul mai îndelungat pe scenă, chiar dintre cei care au atins culmile succesului în urmă cu un deceniu — două, sînt relativ puțini: Alexandru Giugaru, Ion Finteșteanu, Marcel Anghelescu, Geo Barton, Dina Cocca, Colea Răutu etc.

Pe această listă sînt incluși mai mulți actori specializați cu precădere în dramă — 28 — decît în comedie — 17. Proportia opțiunilor este însă răsturnată: spectatorii care își aleg actorul preferat dintre cei afirmați mai ales pe tărîmul comediei reprezintă 51% din total — pentru actori de dramă se pronunță 45%, iar restul de 4% pentru actori de estradă sau cîntăreți de operetă. Cu toată precaritatea acestei diviziuni funcționale a actorilor, vom reține totuși că balanța înclină în favoarea comediei cu o forță mult mai redusă decît în cazurile pieselor sau autorilor (dezbătute în numărul trecut al revistei)

După această digresiune cam lungă, dar poate nu cu totul inutilă, ne putem opri la corelația făgăduită încă din titlu, dintre actori și teatre. Această corelație se impune de la sine, întrucît **pentru toate categoriile de public, indiferent de gradul familiarizării cu spectacolul teatral, echipa de interpreți reprezintă motivația cea mai activă în constituirea preferinței față de un anumit teatru**.

În momentul acesta ne aflăm în fața a trei seturi de informații organice legate între ele: teatre preferate, motivarea dominantă a acestor preferințe prin echipele de interpreți și actorii preferați. Avem deci dreptul să sperăm, dacă nu chiar să și credem, că analiza va descoperi **o anumită concordanță între preferințele față de un anumit teatru și preferințele față de actorii aceluia teatru**.

Mai întîi o trecere în revistă a actorilor fiecărui teatru, spre care publicul își îndreaptă cele mai numeroase dintre preferințele sale:

— de la Teatrul Național cele mai numeroase opțiuni le au: Florin Piersic, Carmen Ștănescu, Coca Andronescu, Dem. Rădulescu, George Calboreanu, Marcela Rusu.

— de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” — Octavian Cotescu, Toma Caragiu Irina Petrescu;

— de la Teatrul de Comedie — Iurie Darie, Ninetta Gusti;

— de la „Nottara” — George Constantin, I. Dichiseanu;

— de la Giulești — Bănică, Silviu Stănculescu;

— de la Teatrul Mic — Victor Rebengiuc, Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Ion Marinescu, D. Furdui.

Această apartenență este în bună parte fictivă datorită circulației frecvente a actorilor de pe o scenă pe alta — ceea ce m-a și împiedicat să confund actuala încadrare administrativă a lui Beligan cu locul principalelor sale creații din ultimii ani.

Totalizînd preferințele individuale recoltate de actorii aceluiași teatru, am comparat aceste valori cu preferințele manifestate față de teatrul respectiv. Iată tabloul:

PREFERINȚE FAȚĂ DE

DENUMIREA TEATRULUI	TEATRU	ACTORII TEATRULUI
— Național	26 ¹ / ₄	42 ⁹ / ₁₀
— Lucia Sturdza Bulandra	21 ⁹ / ₁₀	15 ⁹ / ₁₀
— Comedie	7,5 ⁹ / ₁₀	2 ⁹ / ₁₀
— C. Nottara	7 ⁹ / ₁₀	5 ⁹ / ₁₀
— Giulești	5 ⁹ / ₁₀	12 ⁹ / ₁₀
— Mic	2 ⁹ / ₁₀	13 ⁹ / ₁₀

Lectura pe orizontală a acestor coloane de cifre arată că — de exemplu — Naționalul este teatrul preferat pentru 26% dintre subiecți, iar actorul preferat este unul din echipa Naționalului pentru 42% dintre subiecți. Opțiunea pentru actorii acestui teatru — considerați ca personalități creatoare autonome — este mult mai largă decât opțiunea pentru teatrul propriu-zis (care, la rîndul ei, e mai amplă decât cea de care se bucură oricare alt teatru bucureștean).

Parcursirea acestor coloane relevă că de derizorii erau speranțele într-o concordanță. Cu excepția Teatrului „Nottara”, unde cele două seturi de preferințe — pentru teatru și pentru actorii teatrului — au proporții relativ egale, pentru restul de cinci teatre ceea ce predomină este neconcordanța.

Care ar putea fi semnificațiile acestor inegalități?

Probabil că în formarea imaginii despre un teatru sau altul echipa de interpreți are o contribuție mai redusă, sau în orice caz mai puțin directă decât cred înșiși spectatorii. Probabil, de asemenea, că prestigiul public al actorului se constituie în bună parte în afara teatrului cărui îi aparține și independent de el (mai ales cu ajutorul altor mijloace de manifestare publică de felul filmului, televiziunii, radioului, presei etc.)

În trei cazuri din șase prețuirea teatrului ca instituție artistică este mai largă decât prețuirea actorilor săi ca personalități creatoare autonome: teatrele „Bulandra”, de Comedie, și „Nottara”. În celelalte trei cazuri situația este inversă: actorii beneficiază de un prestigiu superior celui pe care pare să și-l fi dobîndit teatrul. Tocmai în această din urmă situație se ivesc și neconcordanțele cele mai flagrante (diferențele cele mai mari). Avem deci de a face cu două inegalități: în favoarea teatrelor („Bulandra”, Comedie, „Nottara”) și în favoarea actorilor (Național, Giulești, Mic). Valoarea primei inegalități este de 13,5 — iar a celei da a doua de 34 (diferențele totalizate). Reiese că **tendința de a-i aprecia pe actorii independent de teatrul cărui îi aparțin este mai puternică decât tendința de a aprecia teatrul, independent de actorii de care dispune.**

Dacă am clasifica teatrele nu în funcție de opțiunile directe față de ele, ci de opțiunile față de actorii lor, atunci Teatrul Mic, care părea pînă acum ostracizat într-un mod, în același timp inexplicabil și nedrept, s-ar plasa în frunte, foarte aproape de Teatrul „Bulandra”.

Această primă și modestă investigație asupra publicului de teatru s-a concentrat cu o unilateralitate deliberată asupra unui punct vital al vieții teatrale — punctul de interferență dintre creație și public. Ea ne-a oferit posibilitatea aproximării cantitative a unor procese sau tendințe calitative și — mai ales — premise pentru alcătuirea unui inventar al celor mai urgente și specifice probleme pe care le ridică publicul nostru actual.

Teatrele dispun de un public constant, competent, dar restrîns — și de un alt public, fluctuant, accidental, puțin avizat, dar foarte larg în totalitatea lui, propulsat spre teatru de aspirații și cerințe în bună parte extrateatrale, care manifestă printre altele modalități improprii de percepere a mesajului scenic. În sfîrșit, există un al treilea public, caracterizat printr-o inerție pe plan teatral, dar care nu refuză să discute despre un teatru al său, existent pentru el mai mult în planul imaginației decât în al realității. Fie că dorim sau nu, că sesizăm sau nu, această diversitate de tendințe se constituie într-un sistem de presiuni de care creația spectacolului teatral în genere și fiecare factor care o condiționează în parte, nu pot să nu se resimtă.

După părerea mea, detașarea sociologiei de obiectul studiat reprezintă un imperativ metodologic — dar implicarea ei în ultimă analiză în domeniul conviețuirii umane pe care îl studiază reprezintă un imperativ moral și teoretic. De aceea, cred că nici teatrul nu are nevoie de o sociologie testimonială, ci de una participantă. În această optică, aș vedea necesară trecerea de la studiul publicului global (așa cum s-a făcut în ancheta noastră) la studiul publicului diferențiat, de la reacțiile de ansamblu la sistemul de presiuni amintit. Cum ar putea să-și modifice teatrul limbajul sau poate chiar modul său de existență pentru a facilita ieșirea celor inerti din inerție, pentru a favoriza transformarea celor fluctuanți în stabili, pentru a-i satisface mai deplin pe cei devotați — și viceversa: ce acțiuni eficace, teatrale și metateatrale, s-ar putea exercita cu eficacitate asupra acestui public pentru ca el să ajungă la conștiința propriei sale nevoi de teatru, conștiință de care deocamdată pare a fi lipsit într-o măsură mai mult sau mai puțin radicală?

În ce mă privește înclin să cred că abordarea cea mai suculentă ar reprezenta-o un studiu psihosociologic aprofundat asupra mecanismului unui succes teatral la nivel artistic, social și individual. El ne-ar putea îngădui formarea unei imagini complexe despre raportul dintre diferiți stimuli și diferite categorii de public. Și sper că modelele mijloace trebuincioase unei asemenea tentative sînt depozitate mai puțin pe mirifica insulă a aceluia străbun al sociologiei care semna Thomas Morus, decît în realitatea imediată.



A N T R A C T

de

SIDONIA DRĂGUȘANU

— Hotărît, în teatru, în contextul fenomenului teatral, actual, — spuneiți-i mă rog, cum vreți! — se poate vorbi despre un adevărat moment al regizorului, a puterii lui absolute, discreționare, declara — sigur, cu mai multă convingere decât posedă — un spectator înrăit, adică reperabil la toate premierele.

— Da, da, e momentul regizorului, a repetat același, cu un glas voalat de zonele oculte pe care le străbătuse, pentru a-si face drum apoi, spre lumina din foyer-ul teatrului. Nu reușise să stîrnească adeziunea rituită, ceea ce nu l-a împiedicat să continue.

— Un regizor novator — și toți sînt novatori — și bine fac că sînt! — nici n-ar fi de conceput, de admis, să nu fie! — cînd e dovedit că: trebuie făcut un altfel de teatru decît cel bine, sau rău cunoscut (n-are importanță!) — un cu totul altfel de teatru, și e salutar pentru soarta teatrului (amenințată zic unii, de atîtea și atîtea!) că nimeni nu știe încă cum trebuie să fie acest altfel de teatru, e destul că se știe: trebuie să fie cu totul altfel — pentru că dacă s-ar ști mai mult, s-ar ajunge iar la un punct stagnant, vecin cu moartea, sau cel puțin cu catalepsia! Pe cînd așa, se poate încerca, încerca mereu, altceva, chiar dacă e mereu același lucru — n-are importanță! — dar trebuie urnit teatrul din inerția în care se instalase, de prea multă vreme. Nimic nu se mai potrivea cu noi, cu mine, cu dumneata, cu smuciturile în toate sensurile ale timpului pe care îl trăim, cu ritmul lui, cu problematica acestui timp, atît de controversat, timp al tuturor disperărilor, trecute în contul nevrozelor și al optimismului extrem, deșanțat și delirant, tot nevroză și el! — nimic nu mai e sănătos, vedeți bine, și teatrul nu poate rămîne străin de toate acestea — să le zicem fenomene! — e obligatoriu să le reflecte, căci și el — ca întreaga artă trebuie să rămînă un document al vremii... Dar ce spuneam? Da, spuneam că un regizor novator — și repet: este momentul regizorului — răbdare, vă voi explica de ce; am argumente!

Primul: regizorul, re-scrie, re-compune, re-gîndește, de la sine înțeles! — re-organizează, de la a pînă la zet, o piesă și bine face ce face, fiindcă toate au devenit vechi, caduce, toate trebuie actualizate, modernizate — și, slavă domnului — că se pre-

tează la actualizare, la modernizare, pentru că cu știrea, a conștientului, a inconștientului sau subconștientului autorului, el, dacă a avut măcar un pic de geniu, — și dacă n-a avut trebuie luat de altundeva — a pus în plămada piesei acel etern valabil, convertibil oricînd în actual și modern, de la un meridian la alt meridian, indiferent de orînduirea socială și politică. E momentul regizorului, pentru că numai el vede ce n-a văzut autorul — care cum bine se știe, nu știe bine niciodată ce a scris, ce a avut de spus, întotdeauna a fost nevoie să o afle de la alții, uneori prea tirziu!

— Dacă vrei să-i ridici un soclu regizorului — am intervenit eu — sînt gata să fiu Ana, Ana, Meșterului Manole. Nu glumesc! Dar eu mă exprim mai simplu, zic că un regizor talentat, inspirat, un regizor artist, știe să pună în valoare calitățile unei piese, să-i estompeze cusururile — că dintr-o piesă mai slăbuță, încăpută pe mîna unui bun regizor, poate să iasă un spectacol interesant, de calitate, după cum o piesă, excelentă la lectură, cade cu un... buf, dintre cele mai sonore, de pe scenă, direct printre spectatori, gonindu-i și pe ultimii, spre garderobă, înainte de lăsarea ultimei cortine, ca și pe cei care au dezertat cu un ceas mai devreme.

Regizorul a trînit-o, vînd s-o facă mai bună decît era, ceea ce tot meritoriu rămîne, așa că întotdeauna a fost momentul regizorului. N-am știut să-i fim destul de recunoscători, cînd a salvat de la deces cert, anumite piese — și nu-i iertăm cînd... Nu e drept! Da, e adevărat, sînt piese care nu dau încă nici un semn de agonie, sînt zdărene, sănătoase, tinere, împotriva vîrstei lor — actuale, pentru că spun adevărurile cruciale, de neclîntit — acele citeva despre om și despre lume! — de care se ocupă de milenii pînă și filozofia... și totuși, sînt și ele, duse la camere de reanimare, de resuscitare... Dar, mă rog, și în artă ca și în medicină, se pot lua măsuri preventive, nu? Să-i dăm regizorului, ce-i al regizorului — mai mult merit, decît blam.

— Îmi permiteți? Vedeți dumneavoastră... și în materie de modă... (o spectatoare, în drum spre ușă, s-a oprit în loc) în unele fări se poartă rochii lungi, la noi, se poartă rochiile lungute... La fel și în artă... Dar pînă una alta, e bine și așa: se cheamă că sîntem totuși, și noi în pas cu moda...

CATHARSIS (III)

De ce metaforic?

Eroarea care se face în mod curent în raport cu teatrul metaforic este cea a identificării structurii proprii *acestui teatru* cu un procedeu comun. Asta face ca dramaturgia metaforică să fie în principiu considerată ca o dramaturgie axată pe o metaforă mai mult sau mai puțin centrală și care există, ca orice metaforă, datorită absenței unui termen precis, detectabil și încadrabil. Și atunci *realitatea* acestei dramaturgii n-ar fi decât o chestiune de tehnică, de utilizare a unui termen evaziv în locul unui termen exact, a aluziei în locul realității. În fine, a utilizării unei chei. De aici și penibila uneori tratare a teatrului metaforic drept un teatru alegoric, în care totul are o cheie, în care dincolo de identitățile vehiculate formal se disimulează mai mult sau mai puțin discret identități reale pe care autorul în cauză, din diverse motive (modă, nesiguranță, dorința de frumusețe, dorința de epatare, lipsa de profunzime) se ferește să le etaleze. Atunci ceea ce se spune *asa* poate fi spus și *altfel*, numai că *altfel* (adică tradițional) este mai greu, pentru că trebuie într-adevăr să spui ceva, pe când *asa* se creează o iluzie de profunzime pe un teritoriu al superficialității, pe care s-a plantat, ici și colo, câte o metaforă. Și este suficient să pui termenul corespondent, ca tot acest edificiu să se prăbușească sub povara propriei sale mediocrități, și din toată pretinsa „modernitate” și „originalitate” să nu rămână nimic. Lumea este și a fost întotdeauna plină de piese cu metafore, cu alegorii și cu simboluri și n-are nici un rost să repetăm ceea ce s-a făcut, crezând ridicol în nouitatea noastră.

Într-adevăr n-are nici un rost. Cu precizarea însă că între o piesă cu două, trei metafore și o piesă de structură metaforică, legătura este infinit mai subredă și mai iluzorie decât între o piesă a lui Hugo și o piesă a oricărui clasicist pe care Hugo l-a dezavuat cu toată forța și intransigența temperamentului său romantic, pe care l-a dezavuat Zola, cu toată forța și intransigența temperamentului său naturalist.

Teatrul metaforic nu este atât o modalitate existențială a teatrului, și cu atât mai puțin o modalitate tehnică a lui, cât este, mai ales, un mod diferit de a vedea teatru. Acest mod de a vedea teatru își găsește uneori ipostaze de o mare concretețe și absurdul este una dintre ele. Dar absurdul, fiind o variantă doar a teatrului metaforic (cu toate consecințele pe care le presupune ideea de variantă), va avea un evident caracter închis, care va reuni niște temperamente artistice apropiate și mai ales un gust comun pentru teatru. Teatrul metaforic însă, în totalitatea lui, va asocia oameni care n-au nimic comun în afară de faptul că văd într-un anumit fel teatrul în coordonatele sale cele mai largi. Absurdul, prin talentul de excepție a câtorva personalități, a disimulat, pentru un timp, propriul său caracter de ipostază și a părut să reducă totul la un singur tip de expresie. Aceasta însă n-a fost decât o eroare de moment, una din acele erori curente în lunga istorie a literaturii, când patimile, dezlănțuite mai ales de adversarii ai diverselor mișcări literare, împing printr-o polemică nesăbuită și de obicei extraestetică mișcarea încriminată pe un pedestal care nu este nici prea mic, nici prea mare, care însă este altul decât cel cuvenit.

Piesa de repertoriu din secolul al XIX-lea (din care se trage și piesa de repertoriu din secolul XX) a avut întotdeauna aerul unei camere mobilate excesiv. Abundența aceasta de mese, de scaune, de valeți, de subrete, de tați de familie, de sufragete populare și rafinate, de „ciorapi albaștri”, de zdrențe nobile, de replici-cheie a devenit pînă la urmă obositoare. Și atunci a început să se renunțe la cite ceva. S-a mai scos cite un tablou, care atrîna pe unul din cei trei pereți, de preferință pe cel din față, dar nu s-a șters și urma tabloului (ca să se vadă că tabloul totuși există, că acolo e locul lui și că e cam de trei pe doi). Uneori s-au scos și lucruri mai serioase — o subretă, de pildă, sau prietenul dezinteresat al familiei, care a încetat să mai apară pe scenă în momentul în care toată lumea pare gata-

gata să se sinucidă, dar care se află undeva, dincolo de scenă și, deși e acolo, departe, continuă să vegheze. Camera a rămas aceeași, numai că pentru un timp s-au scos o parte din mobile, poate cu gândul secret să fim obligați să tinjăm după ele. Și atunci locul gol de pe perete a devenit cînd metaforă, cînd simbol, cînd chiar mai rău — alegorie. Mai jos, într-adevăr, nu se poate coborî, și rafinamentul peretelui pătât a devenit superlativul.

Acest tip de teatru a fost foarte confortabil. Crea și o iluzie de rafinament sau, cum s-a spus într-o vreme, de funcționalitate, avea și un aer modern și dădea și niște satisfacții particulare — era foarte simplu ca toată lumea să priceapă repede și sigur absența tabloului. Și numai cine nu voia, nu se încadra în coloana rafinaților și modernilor observatori ai lipsei tabloului.

Dar acest teatru cu petice, puse de altfel peste niște haine care încă nu cereau mina iscusită a circaciului, s-a epuizat destul de repede. Într-un fel chiar s-a născut epuizat, fiind produsul unei mișcări minore, a uneia dintre acele mișcări care se agită mult, care produce multe, care însă nu realizează aproape nimic. Și în momentul în care teatrul metaforic s-a constituit, cînd filifiitul rapid al cîtorva decenii i-a evidențiat patina valorii, receptarea fenomenului dramaturgie a fost deja denaturată de lungă și plictisitoare schimbare a mobilelor. Teatrul metaforic a fost destul de repede asimilat acelor piese cu cîte o metaforă răsărită pe cîte o margine de scaun și s-au găsit destui amatori să caute cheia, să caute tabloul care lipsește.



Observația că în literatură ceea ce lipsește este uneori egal, cîteodată cel puțin egal cu ceea ce se etalează, este aproape la fel de veche ca literatura însăși. Vechiul și bunul qui-pro-quo nu este altceva în ultimă instanță decît constituirea unei absențe. Ceea ce l-a făcut pe Shakespeare, de pildă, să creeze o coordonată dramatică qui-pro-quo-ului a fost agravarea absenței. Chiar în *A douăsprezece noapte*, care nu se înscriseră în seria marilor opus-uri shakespeareene, qui-pro-quo-ul capătă substanță datorită unei greutăți sporite a absenței. Prezența surorii care sugerează absența fratelui nu este numai o întîmplare nostimă, dar conține chiar în geneza sa un nucleu dramatic. Ca acest nucleu să capete ulterior o dezvoltare nu este decît o chestiune de consecvență, de tehnică și, în fine, de talent. O anume adiere tragică, resimțită mai mult sau mai puțin intens de-alungul comediei, provine tocmai din funcționalitatea acestei absențe care se suprapune peste aproape întreaga

desfășurare a comediei. În vechia dramaturgie, absențele funcționale purtau însă amprenta accidentului, chiar dacă accidentul se numea scriitorul de geniu, dar nu proveneau dintr-o concepție globală asupra teatrului ca act estetic. Cei care au încercat să structureze absența, mai bine zis să construiască structurile dramatice în funcție de absențele, de „găurile” pe care le conțin, au fost simbolistii. Însă teatrul simbolist, trebuie s-o spunem, a însemnat mai mult o încercare decît o valoare: are, ca să folosesc un termen uzat, o valoare mai curînd istorică-literară, decît una estetică. Explicația ar trebui probabil căutată în caracterul prea străveziu al simbolurilor, uneori foarte frumoase, ca la Maeterlinck, dar de o frumusețe destul de plată, o frumusețe oarecum de ambalaj, sau, pur și simplu, într-o alunecare într-un soi de povești fantastice, cum se întîmplă destul de des la Yeats. Și repulsia, justificată, pe care o arătau simbolistii în lucrările lor față de alegorie își găsea, din păcate, un ecou destul de vag în dramaturgia lor. Și astfel, în destule cazuri, piesele lor au devenit mai curînd o chestiune de terminologie, decît propriu-zis de structură. A fost totuși mai mult o atragere a atenției asupra unor structuri posibile, decît constituirea însăși a acestor structuri.

Unul din cercetătorii mai recenti ai dramaturgiei lui Cehov, englezul David Magharsback, căutînd să realizeze niște asocieri posibile între piesele lui Cehov și piesele antichității eline, insistă destul de mult, în lucrarea sa „Cehov the dramatist”, asupra funcțiunii de sol pe care o îndeplinesc diversele personaje. Evenimentele foarte importante, în dramaturgia antică, mai cu seamă cele singeroase, se petrec în afara scenei, și spectatorul află întîmplarea prin intermediul solului. Trebuie să adăugăm la asta că spectatorul nu află propriu-zis întîmplarea, ci ecoul acestei întîmplări în conștiința celui care va îndeplini rolul solului. Orice ar spune Lopahin despre licitație, orice ar spune Cebutiikin despre moartea lui Tuzenbah, nu va fi propriu-zis licitația sau moartea lui Tuzenbah, vor fi niște gânduri ale lui Lopahin sau Cebutiikin. În raport cu evenimentele date, Evenimentele însă vor rămîne absente și cu cît absența lor va fi mai palpabilă, cu atît piesele vor cîștiga în tragic și în consecință în valoare.

Coincidența temporală a apariției dramaturgiei cehoviene și a dramaturgiei simboliste reprezintă unul din acele simptome ciudate, apărute cînd și cînd de-a lungul istoriei teatrului, care semnalizează declanșarea unui proces, ireversibil deobiceie. Funcționalitatea absenței manifestată cînd și cînd într-un cap de operă sau într-un clișeu constituit începe să-și revendice structuri corespundente. Explicațiile ar putea fi mai multe și de ordine dintre cele mai diverse. În primul rînd, probabil, este vorba de o anumită epuizare, printr-o excesivă vehiculară, a

vechilor clișee de teatru, care se face deosebit de resimțită în evoluția dramaturgiei de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Furia mobilării abundente a piesei de teatru este un reflex al acestei stări de lucruri, după cum acțiunea de mai târziu, de a scoate tabloul de pe peretele din față, nu va fi decât o încercare de adaptare a vechilor forme literare. Formele literare însă nu se readaptează, formele literare dispar. Cum spune Polonius — „e păcat că e adevărat și e adevărat că e păcat.“

În al doilea rând, probabil că este vorba de o dezvoltare mai alertă, mai bruscă și mai dramatică a civilizației, ceea ce a făcut ca oamenii să renunțe la vechile lor naivități, poate în căutarea altora noi. Or, piesa de repertoriu reflecta mai ales naivitățile curente, asta îi și asigura succesul de casă. Dispărând naivitățile sau, cel puțin, un anumit tip de naivități, s-a prăbușit un întreg edificiu de piese și de clișee. Evident, multă vreme tot acest moloz s-a bucurat de considerația unor ruine nobile, mai ales din partea celor pentru care iluzia despre literatură este mai importantă decât literatura însăși.

S-ar putea găsi, desigur, și alte explicații. De obicei, seria explicațiilor este infinită, mai ales când explicațiile apar post-factum. Dar dincolo de explicațiile pe care le dăm stării de lucruri, rămâne starea de lucruri

însăși. Dramaturgia în manifestările ei cele mai largi și-a găsit un moment de răscruce, nu pentru că a renunțat la niște mijloace formale în beneficiul altora, ci pentru că a renunțat la o viziune care nu putea să producă decât niște edificii de carton, în beneficiul unei surse a valorii și a meditației.

Supportul dintotdeauna al autenticei valori estetice a fost drama, indiferent dacă este privită prin prisma tragediei sau a comediei. O bună parte din dramaturgia așa-zis tradițională n-a făcut decât să mimeze drama prin aspectele subsidiare ale acesteia — temele, despărțirile, morțile, loviturile de teatru. A devenit însă, din ce în ce mai limpede, că știrea despre o moarte nu este încă o dramă în accepția estetică a termenului, nici știrea despre o întâmplare, nici întâmplarea însăși nu constituie drama, oricare ar fi sensul existențial al întâmplării, și chiar oricare ar fi proporțiile existențiale ale întâmplării. Drama nu va începe decât atunci când întâmplarea va fi asimilată de conștiința estetică a operei, când moartea va deveni un fapt estetic, altfel va fi un consum inutil de otrăvuri și de gloanțe. Dar, pentru ca această dramă să se producă, este nevoie de un spațiu de rezonanță, este nevoie de „găuri“ în structura operei, prin care să răzbată vocea tragicului originar, este nevoie de ceea ce a fost definit drept *vid functional*.

Răcz Maria, Miske László și Solti Miklós în „Corabia viselor“ de Tabéry Géza pe scena Teatrului de Stat din Oradea, secția maghiară. Regia: Szabo Iosif



opinii

Nu-i judecați pe scriitori, fie și numai pentru faptul că sînt singurele ființe pe care le așteaptă, realmente, judecata de apoi.

★

Propunere de adaos la Tablele legii: „nu impune nimănui fericirea ta cu forța”.

★

Unicul lucru cu adevărat trist pe lume e mediocritatea.

★

Solitar, dar solidar cu întreaga umanitate, iată ce mi-ar fi plăcut să facă legea întregii mele vieți.

★

Memoria prostului se numește ran-chiună.

★

Iubirea nu te scade, nu te sporește. Te justifică.

★

Sentimentele au culoare: dragostea e roșie ca sîngele din artere, ura e neagră ca întunericul din viscere.



Nefericirea vieții contemporane o determină lingvistica. Dacă urci, împins de alții, ești promovat. Dacă te zbați singur, neprijinit de nimeni, ești arivist.

★

Am pierdut privirea șoimului, mirosul ogarului, auzul iepurelui, forța în săritură a puricelui, grația gazelei, și ne pretindem a fi niște ființe evolute.

★

Inteligența nu mai e privită cu admirație. Cu spaimă. Am auzit de nemărate ori spunîndu-se despre cineva că e deștept, dar cu subtextul unui avertisment: „fii atent, fe-rește-te”!

★

Psihanaliza și-a dat roadele exclusiv în artă. Cînd medicina intră în poezie, devine obligatoriu ca poezia să intre în medicină. Aștept sonetul care să vindece cancerul.

particulare

Nenumărate iubiri, ajunse la paroxism, au la temelie cea dintâi sumă investită. Tot ce urmează, ține de psihologia jucătorului de ruletă, ruinat, fiindcă aleargă să recupereze prima miză pierdută.

★

A plecat spunându-mi că mă va iubi pînă la moarte. Dar fără să precizeze: pînă la moartea ei, pînă la moartea mea? Dubiul mă tulbură.

★

Nu fi echivoc și confuz în speranța că vei trece drept complex. Fii simplu. chiar naiv. ai toate șansele să fii crezut profund.

★

Boala e o ofensă adusă condiției umane. Dacă natura s-ar fi condus după leiuri raționale, am fi murit sănătoși. Și nimeni nu s-ar mai fi temut de moarte.



Rîd ca să nu plîng, și lumea spune că fac umor.

★

Un tablou naturalist mă lasă la fel de indiferent ca unul abstract. E și firesc. Primul și-a propus să spună totul, celălalt să dea corp nimicului. Exorbitante, ambele ambiții se soldează cu un vid absolut.

★

○ dramă: cine știe să cîștige bani, nu știe să-i cheltuiască, și cine știe să-i cheltuiască, nu știe să-i cîștige. Același lucru se întîmplă și în literatură: cine trăiește marile evenimente, nu știe să le descrie, și cine ar ști să le descrie, nu le trăiește.

★

Una din tezele fundamentale ale anti-teatrului susține că limbajul a ajuns un instrument de comunicare tocit, inoperant: oamenii nu se mai înțeleg. Ce mistificare tristă! Dacă există o dramă actuală a limbajului, ea derivă din realitatea că oamenii se intuiesc, se presimt și se ghicesc înainte de a deschide gura. De înțeles, ne înțelegem. Nu ne credem, dar asta e altceva.

Cinematografizarea teatrului

Artele își încalcă, din ce în ce mai frecvent, hotarele. Poate abia acum, în fața acestei tendințe, ar înflori pentru prima dată un zîmbet pe figura de severă noblete a lui Hegel. Se înfăptuiește, firește în alți termeni decît aceia pe care i-a avut el în vedere construind modelul operei romantice, triumful spiritualizării în artă, victorie și înfrîngere deopotrivă dacă avem în vedere relația, uneori de reală contradicție, dintre arta modernă și public.

Grafismul scrierii artistice contemporane, extinderea principiilor specific muzicale (dintre acestea, serialismul mai ales) în literatură și în arta scenică (uneori cu titlu de compensare pentru dispariția conținutului narativ), spațializarea picturii și temporalizarea sculpturii (cinetismul fiind una din formele acestei temporalizări) sînt simptomele unor mutații a căror semnificație a depășit de mult negarea formelor tradiționale de artă. Deși mai conservator decît celelalte forme — și asta în primul rînd ca urmare a suportului său omenesc, adevărată condiție de existență, în spiritul celei mai riguroase matematici a spiritului uman — teatrul se vede totuși și el cuprins de această sara-bandă a metamorfozelor, a interferențelor și înmlădierilor reciproce. El le provoacă uneori chiar, exaltat de ambiția supraviețuirii într-o lume care pare că l-a condamnat. Curios, și întrucîtva paradoxal, arta scenei nu s-a adresat surselor sale originare — ceremonialul în teatrul modern fiind de cu totul altă calitate și finalitate decît ceremonialul sărbătorilor dyonisiace sau acela al misterelor evului mediu. Adică nu și-a căutat înnoirea în fortificarea cuvîntului, a replicii, și revitalizarea în gîndul ce însuflețește acțiunea, ci s-a privit în oglinda propriei sale negații: cinematograful nefiind altceva decît o asemenea negație —, pentru

a înțelege ce este efemer și ce este peren în trupul său.

Cinematografizarea teatrului începe, în sens metaforic, poate de la Shakespeare. Dar faptul că acesta, mare ctitor în voievodatul celei mai omenesti dintre arte, concepe acțiunea ca un decupaj, în spiritul scenariului de film actual, nu înseamnă **ceva** decît pentru noi, contemporanii afirmării publice a celei de a 7-a arte. Teatrul, vom spune — citind deopotrivă și textele altora dintre autorii eroice sale supraviețuiri — își conține negația atît ca imagine convenționalizată a unor realități sociale reale (sens asupra căruia se oprește estetica teatrală brechtiană) cît și ca metaforă, vie ea însăși, a realității. El aspiră, în ascuns, spre o altă condiție spațială și temporală, înflăcărat de idealul semnificării nu la dimensiune de model, ci chiar la aceea de realitate. Ce se cîștigă astfel merită raportat și la ceea ce se pierde. Pentru că spectacolul mirific al boltei înstelate și austeritatea detaliului senlenar au, fiecare în parte, încărcătura lor de emoție, de adevăr, de cunoaștere. Cinematografizarea teatrului, adică tendința sa spre imagine, spre succesiune și simultaneitate, spre ansamblu și plan-detaliu, este în sine un simptom al neîncrederii în cuvînt sau, cel puțin, al suspectării de istovire a verbului. Se dilată mereu, într-o însetare care-și caută izvoarele în margini de text și dincolo de ele, cadrul scenic; piesa s-a epuizat, cel puțin pentru o perioadă, suficiența, autonomia. Teatrul modern îi refuză caracterul opac, adică putința de a semnifica în sine și de a opri, la marginile ei, ca în fața definitivului, pe cititor și interpret. Pe toate căile i se caută transparența, aceea pe care numai expresia științifică o avea — și o avea pentru că misiunea ei era de a îngădui trecerea de la o formulă la adevărul inter-

convingătorilor vieții. Și astfel, sub mănunchiul de raze X (sau altele) al unui regizor sau comentator modern, se petrec radiografiile tulburătoare ale textelor tragediei antice, ale autorilor renașterii, ale marilor autori ai romantismului francez, ale precursorilor ecloziunii moderne a teatrului. Suita evenimentelor scenice ce se poate data de la animatoarii renașterii teatrului francez — și nu ne gândim, cum atîția alții, doar la Artaud, ci la excepționala atmosferă de emulație care l-a făcut posibil pe Artaud însuși — cuprinzînd spectacolele de efervescență ale teatrului rus și teatrului sovietic din anii imediat următori revoluției, direcția deschisă prin teatrul lui Reinhardt. Fără a forța ci-tuși de puțin istoria și adevărul ei, cercetătorul poate discerne în cîmpul creației teatrale românești, mai ales din deceniul al doilea și al treilea al secolului acesta, nu numai urma fertilizatoare a unor idei, ci și originalitatea unor căutări, ca acelea ale lui Ion Sava, și ale altora.

Emulația actuală a spectacologiei românești se întemeiază de altfel, deopotrivă pe acest fond acumulat și pe conștiința participării la schimbul de valori al unei societăți a cărei coloană vertebrală se dovedește a fi sistemul ei de comunicații. Reușite sau nu, îmbrățișate unanim sau nu, spectacolele de desfășurare cinematografică — precum cele prilejuite de *Cum vă place*, în regia lui Liviu Ciulei, *Moartea lui Danton* în regia aceluiași, *D-ale carnavalului* și, poate mai pregnant, *Livada cu vișini*, realizate de Lucian Pintilie, în rînd cu elaborările unor oameni de teatru ca David Esrig, Dinu Cernescu, Andrei Șerban — au avut strălucitul orgoliu de a fi și a nu mai fi teatru, în sensul pe care-l știam. Paralel cu afirmarea lor s-a produs și o reacție anticinematografică, necesară, organică și ea. Reteatralizarea teatrului, pe care încă în anii cînd cinematografizarea nu se arătase atît de pregnantă, o profesa în numele unui ideal clasic Radu Stanca, a subliniat parcă și mai ferm dilatarea spațiului estetic al existenței teatrului. Același David Esrig, apoi Radu Penciulescu, Andrei Șerban (negînd experiența studentească a *Șefului sectorului suflete* și a montării cu *Nu sînt turnul Eiffel*), Ivan Helmer, s-au îndreptat spre resursele teatralității, dar îmbogățiti de experiența cinematografizării.

Dacă Shakespeare nu scria totuși cinematografic, dramaturgii contemporani o fac. Este, poate, neputința configurării dramatice a unui conținut narativ, sau poate, refuzul acestuia. Parafrazîndu-l pe Picasso, am spune că examenul unui dramaturg autentic ar fi acela de a povesti, de a avea cîte povesti în limitele, structurale în fond, ale unității de spațiu, timp și acțiune. Dar nimeni nu l-a supus pe Klee examenului desenării unei mîini și cine nu crede că Beckett, Arrabal sau Handke pot să scrie și în perimetrul unui conflict tradițional, ratează șansa comunicării

cu ei. Cinematografizarea a schimbat natura metaforei scenice, i-a dat o concretețe și o rigurozitate în ordinea existențialului. Mai mult și mai marcant decît prin spectacologie, teatrul s-a cinematografizat prin dramaturgie. Caracterul de scenariu, luat de textul nou, modifică fundamental relațiile sintezei complexe pe care o reprezintă în cele din urmă teatrul. Ordonări și subordonări, libertăți și constrîngerii ținînd de viziunea dramaturgiei clasice sînt dislocate (uneori elanul acestei dislocări se prelungește, *arbitrar*, și în raporturile cu această dramaturgie). Jucînd *Leonce și Lena* pe aceeași scenă pe care, ca un epigon modern al lui Midas, regizorul David Esrig transformă verbul prețios al dialogului lui Diderot în imagini, un colectiv animat de Liviu Ciulei provoacă întîlnirea textului cinematografic al lui Büchner cu o viziune care spațializase raporturile personajelor, care asimilase mecanicul imprimării pe piculă între metaforele sale exemplare.

Actorii de azi — sufletul și rațiunea teatrului —, fie că joacă, fie că nu, în film, reflectă la rîndul lor presiunea cinematografizării. O ferveare a mișcării, aceasta dusă la paroxism (și fără a uza de interpretul — cascador), o nouă articulare a expresiei, un alt sistem al relației personajelor, al marcării prezenței se fac ușor resimțite în noul stil de joc. Indiferent de viziunea la care se raportează (adevărată sau nu) un Dan Nuțu — pregnant chiar în schița teatrală *Treziți-vă în fiecare dimineață*, de Teodor Mazilu, poate fi dată ca exemplu (în ciuda aspectului deficitar al spectacolului ca atare), — George Constantin, Leopoldina Bălanuță, Irina Petrescu și atîția dintre colegii lor exprimă o condiție actoricească, dacă nu integral nouă, cel puțin în semnificativă tranziție. Noblețea gestului, dicțiunea, permanența scenică sînt negate — uneori în cuprinsul unor flagrante dezacorduri stilistice ale spectacolelor — pentru a fi regăsite altfel, la tonalitatea unui alt sistem armonic, acela al cinematografului. Oricît s-ar cinema teatru, el rămîne la efemerul actului irepetabil, experiență umană care nu se poate conserva decît cu prețul ratării dimensiunii ei fundamentale. Umilit de celelalte forme de spectacol ale epocii moderne, resimțind influența lor sau propunîndu-și aventura metamorfozelor succesive în forme care îi negă, aparent sau nu, esența, teatrul își trăiește, demn și lucid, angajat prin substanța nemijlocit umană a existenței sale, purgatoriul.



Ion Vasilescu și secretul originalității



CONVORBIRE CU ION DUMITRESCU

președintele Uniunii Compozitorilor

— S-au împlinit 10 ani de la moartea — în plin efort creator — a lui Ion Vasilescu. L-ați cunoscut încă din anii studenției și i-ați putut urmări întreaga carieră. Ar fi interesant pentru marele public să cunoască pe omul și pe muzicianul Ion Vasilescu, prin prisma amintirilor dv. personale.

— Ion Vasilescu mi-a fost un bun și mare prieten pe care l-am iubit mult. L-am iubit nu numai pentru că era un mare compozitor, ci și un om deosebit, bun, plăcut la vorbă, loial, generos, subțire. Ion Vasilescu a fost un mare compozitor pentru că a creat melodii veșnic tinere, nemuritoare. Eu așa gîndesc că trebuie acordat titlul de noblete unui creator de muzică: dacă atinge mai întii coarda vibrantă a melodiei ca Schubert, Rossini, Verdi, Ceaikovski, Grieg, Bizet...

Ion Vasilescu face parte din familia marilor inventatori de melodii nepieritoare. Mi-aduc aminte cu melancolie, agravată de atunci cu fiecare an care a trecut. Era o seară ceoasă și umedă de decembrie. Așteptam, strînsi în sala de audiere a Uniunii Compozitorilor, deschiderea unui ceneacu, cu discuții. Ion Vasilescu care se

atașase de activitatea noastră, de la primele ei începuturi dificile, nu lipsise niciodată. În seara aceea întirzia și ne făcea să-l așteptăm. Dar... m-a mai venit... Și de zece ani parcă-l așteptăm, pentru că ne lipsește, lipsește Uniunii Compozitorilor, lipsește prietenilor.

Am organizat o ședință omagială — parcă n-aș vrea să-i zic adunare comemorativă — pentru Ion Vasilescu. Și de astă dată, ca adesea, a fost prezent în mijlocul nostru, cu muzica lui, cu emoția amintirilor...

— Care sînt, după opinia dv., liniile definitorii ale caracterului autentic românesc al muzicii lui Ion Vasilescu?

— Într-o perioadă în care muzica ușoară românească — vorbește de anii dintre cele două războaie mondiale — ar fi putut să ajungă iremediabil o sucursală a modelelor străine care invadau genul, a apărut un tânăr muzician, profesor, compozitor de cvartete, distins cu Premiul „George Enescu”, care a descoperit melodia simplă pentru cît mai mulți oameni și i s-a dedicat pentru toată viața.

E interesant de reținut faptul că în perioada despre care am vorbit, pe pământul României au crescut florile muzicii ușoare, timide la început, apoi și-au deschis corolele la soare și și-au răspândit parfumurile suave peste vânturile contradictorii, haine, care băteau peste culturile fragede. Muzica lui Ion Vasilescu a apărut, de la primele începuturi, strâns legată de fondul specific al poporului nostru, adine ancorată în tradițiile muzicii românești. Acesta este — văzut de la distanță atîtor ani — secretul originalității, prospețimii, frumuseții ei și amorul netrădat pe care oamenii noștri îl întrețin și-l vor întreține pentru compozitor și muzica lui. Și mai interesant îmi pare un alt lucru pe care vreau să-l subliniez aici. Ion Vasilescu n-a rămas singur, n-a rămas izolat, n-a rămas o personalitate creatoare cu contur de unicat în muzica ușoară românească.

Ion Vasilescu a creat școală, a stîrnit un curent, o direcție: a fondat o tradiție care a înflorit și înfloarește mereu.

— Volumul creației lui Ion Vasilescu este imens. Ce s-a făcut și ce se face pentru ca muzica lui Ion Vasilescu să aibă răspîndirea cuvenită în lume?

— Este adevărat, creația lui Ion Vasilescu e imensă. Cînd spun acest lucru nu mă gîndesc la imensitatea cantitativă pe care — slavă Domnului — o mai găsim și la alți compozitori de la noi, ci la imensitatea lucrărilor de adevărată calitate, pentru că — într-adevăr — ca muzician și scriitor de muzică știu prea bine ce performanță poate reprezenta născocirea citorva sute de melodii care să-și păstreze permanența. În acest sens — dacă nu l-aș fi iubit atît de mult pe Ion Vasilescu — vă spun sincer că l-aș fi invidiat...

Cred că nu lipsește nimănui entuziasmul care să determine acțiunile necesare răspîndirii cît mai largi a operei lui Ion Vasilescu.

Interviu de
S. MASSLER

AL. BRĂTĂȘANU

Coincidențe nedescifrabile, dar și idealuri și opțiuni comune, ne-au legat din anii tinereții printr-o colaborare cimentată de o prietenie atît de traicnică, încît ea nu s-a dezmințit pînă în ultimele sale clipe. De aceea, am ținut ca în numele meu, dar și al tuturor colegilor de breaslă, alături de care — în dubla lui calitate de artist și de dascăl — și-a desfășurat lungă și rodnică activitate, să evoc pașii săi în domeniul atît de complex și poate nu totdeauna apreciat la justa lui valoare, al contribuției artei plastice la făurirea fenomenului spectacol.

În anii primilor pași a dorit și el, ca majoritatea tinerei generații de atunci, să combată ceea ce considera ca învechit și ineficient în scenografia românească, și să pună în loc noi modalități spațiale, îmbinînd pictura cu arhitectura — două ramuri pentru care se pregătise temeinic prin studiile sale.

Ceea ce a caracterizat însă mai presus de orice încercările de înnoire ale lui Brătășanu au fost măsura și echilibrul. Măsură la care nu se ajunge decît prin cunoaștere și muncă asiduă, printr-o exigență maximă față de sine însuși. Tot ce-a făurit cu mintea și miinile sale, a fost finisat cu minuțiozitate, cu bun gust și rafinament; a fost rodul unei vaste culturi.

Ceea ce l-a caracterizat ca om a fost cinstea și dăruirea totală în împlinirea misiunii, dăruire pe care se credea îndreptățit s-o pretindă și celorlalți.

Și era îndreptățit să respingă trișarea, compromisul, soluțiile de mintuală, ce se strecoară atît de lesne într-o meserie exercitată nu doar în liniștea atelierului personal, cu pensula sau cu dalta, ci în tumultul multiplexelor ateliere de execuție ale teatrului, în luptă cu dificultățile tehnice ale scenei, în tensiunea repetițiilor generale.

Crezul său despre lume a fost de totdeauna profund umanist, atașat de tot ce este înnoitor și închinat progresului omenirii.

Acest crez și-a găsit expresia în dragostea pentru tineretul artistic, pe care l-a îndrumat cu convingerea că, spre a-l ajuta, pe drumul încercat al descifrării legilor estetice și al dezvoltării talentului înnăscut, nici un efort nu e zadarnic.

Prin dispariția lui Alexandru Brătășanu, o generație de oameni de teatru pierde un artist, un dascăl și un om de valoare, iar eu un prieten de neînlocuit.

Elena Pătrășcanu-Veakis

A N T R A C T

de ALECU POPOVICI

Un singur cusur

După reprezentație, tină-
rul și entuziastul cronicar
hotări că e mai bine, înă-
inte de a redacta cronica,
să stea de vorbă cu cițiva
din realizatorii spectacolului
de ascară. Zis și făcut!

*Mai întâi și mai întâi se
adresă directorului teatrului:*

— Ce ne puteți spune
despre...

— A, despre piesă? Dacă
nu eram eu, nu s-ar fi ju-
cat niciodată! Un diletant
pe care eu l-am scos din
anonimat! Dacă n-aș fi
fost eu să mă fi „bătut” în
consiliu pentru piesă, zăcea
și acum în cartoane. Dar
eu... Vă rog să consemnați,
deci, munca noastră asupra
pieselor originale, și oricât
aș vrea să fiu de modest
faptul că eu...

*În al doilea rînd, se
adresă regizorului spectaco-
lului:*

— Ce ne puteți spune
despre...

— A, eu, să vedeți, am
făcut tot ce-am putut ca să
aduc piesa la linia de plu-
tire. Drept să vă spun nici
n-am considerat-o propriu-
zis o piesă! Am privit-o ca
pe un fel de scenariu. De
commedia dell'arte, de
pildă. Am respectat linia
principală a subiectului, fi-
rul conducător, dar în rest
am dat frîu liber fanteziei
mele creatoare, am brodat
scene, acțiuni, și chiar mo-
mente noi. Sînt într-un fel
coautor, dar nefiind nici la

estradă nici la operetă, n-am
nici un fel de pretenții de
alt gen. Sînt obișnuit să fac
eu totul, iar de la autori,
niște egoiști, nu te poți as-
tepta la recunoștință. Chia-
dacă i-am adăugat perso-
naje noi... În treacăt fie zis,
poți să amintești asta, mi-ar
face plăcere... deși sînt con-
vins că materialul va fi de-
dicat în primul rînd viziunii
mele scenice, concepției plas-
tice, luminilor și culorii!

*În al treilea rînd, se
adresă celor doi interpreți
principali...*

— Ce părere aveți des-
pre...

— A, dacă nu-i adăugăm
noi bancuri și cirlige, piesa
cădea de s-ar fi auzit pînă
în cer! Ce mai, lumea rîde
numai acolo unde spunem
glumele aduse de noi, și la
mișcarea pe care ne-am fă-
cut-o singuri. De la bun în-
ceput n-am avut nevoie de
sufleur, că doar textul îl
făceam pe loc

— Eu am băgat și un cîn-
tecel, muzica e tot de mine.
deși nu știu notele...

— Și dumneavoastră, ma-
estră de mișcare scenică?

— A, piesa aceea șchio-
păta rău de tot, dacă n-aș
fi fost eu să-i îndrept pașii.
Mișcarea, dansul, au făcut
totul!

S.a.m.d....

În sfîșit, a apărut și cro-
nica: „Am asistat la un
spectacol încîntător prin
concepție regizorală, prin
culoare, mișcare, prezențe
actoricești. Reprezentația are
un singur mare cusur: se
aude pe alocuri și textul
piesei...”

DIN CULISE de Constantin

Florescu

● Un bun actor „spu-
ne ceva” și după
spectacol.

★

● Nu pretinde apla-
uze atunci cînd „te
joci” cu rolul.

★

● Cînd știi că tre-
buie să lupți în arenă
cu animale sălbatice,
nu te antrena cu pi-
sici.



● Sufletul spectato-
rilor nu poate fi lu-
minat cu lumina re-
flectoarelor.

★

● Mulți actori, dar...
prea puțini artiști.

★

● Unii „joacă” mai
bine... prin culise.

★

● Sînt unele piese
care ar putea începe
direct cu actul al doi-
lea, dar cei în drept
n-o fac, din cauză că
i-ar frustra pe spec-
tatori de o pauză.





in h n e a
gheorghiu

ZODIA TAURULUI

1821

ZODIA TAURULUI

reportaj dramatic în trei părți

de

MIHNEA GHEORGHIU

Memoriei mamei mele, Alexandrina

PERSONAJELE

Tudor

Girbea
Macedonski
Ioniță din Urdari

Ilarion
Brîncoveanu
Samurcaș

Ipsilante
Iordache Olimpiotul
Bimbașa Sava

Metternich
Capodistria
Prințul Osman

Mama Maria
Maria Samurcaș
Maria de la Gorj

Correspondentul austriac

MOTTO: „Pe atunci nu erau nici jurnale, nici reporteri, dar o să vie vremea să se spuie poporului român cine a fost Slugerul Tudor, ce voia, ce a făcut și ce a dobândit pentru țară, el cu pandurii lui...”

Ion Ghica

Partea I-a

Spațiul scenic al întregului spectacol se divide în trei planuri orizontale, pe care se pot desfășura simultan scene sau dialoguri care explică astfel una sau alta dintre situațiile înfățișate spectatorului. O structură fixă pe trei nivele, sau altă idee scenografică, poate rezolva practic această poziție. De asemenea, cu ajutorul unei instalații audio-vizuale nu prea complicate, se va întări senzația trecerii timpului din prezent în trecut, marcându-se și momentele istorice mai cunoscute.

Personajele poartă costumele epocii, deși vorbesc într-o limbă modernă. Acțiunea propriu-zisă s-ar petrece în aprilie-mai 1821: evocările nu respectă însă cronologia evenimentelor. Ca loc scenic planurile acestora rămân la alegerea directorului de scenă, după încărcătura de simbol pe care vrea să le-o atribuie.

CORESPONDENTUL AUSTRIAC (scotându-și de pe umeri sârca ciobănească): Aici, la București după o iarnă grea a venit o primăvară timpurie. La 20 aprilie începe zodia Taurului. A început frumos. Localnicii sînt deprinși cu aceste bruște schimbări de temperatură. Abia și-au dus cojoacele-n pod și îi poți vedea cum ies prin grădini, să le cînte lăutarii, de bucurie și de inimă albastră, pe sub arborii înfloriți. Cititorii noștri din Europa centrală i-ar înțelege greu pe oamenii aceștia cu chipuri sălbatic și inimi de copil, care au venit ieri, cu mic, cu mare, la Cotroceni să-l salute pe slugerul Tudor Vladimirescu ca pe noul Principe domnitor al românilor, Oberhaupt und Sorgfältiger Regierer... Sosit aici cu tabăra rebelilor săi, după o călătorie pitorească dar infernală, nu pot intra în fondul relatărilor mele dominicale pentru acest „Allgemeine Zeitung“, pe care-l deschideți cu un atît de justificat interes la cafeaua cu lapte, mai înainte de a vă fi călăuzit puțin prin labirintul evenimentelor politice care ne-au adus pînă aici. Vi le relatez dintr-o sursă autorizată pe care n-aș dezvălui-o dacă dl. Von Hackenau, consulul nostru la București, nu mi-ar fi acordat privilegiul acestor indiscreții care, dată fiind evoluția situației internaționale, nu mai prezintă azi nici o importanță pentru marile noastre puteri, fiind, cum se zice, doar pagini de istorie. Pentru plăcerea dumneavoastră și înlesnirea scriitorului acestor rînduri aș începe cu un eveniment extrem de agreabil amintirii vienezilor, cu „Balul Ca-

petelor încoronate“, organizat în urma terminării victorioase a războaielor contra lui Bonaparte. Ați înțeles desigur că mă refer la Congresul de la Viena, unde s-a născut ideea Sfintei Alianțe și unde s-a și procedat la noua împărțeală a Europei. Asta s-a întîmplat cu șase ani în urmă. De fapt, dacă vream să faceți cunoștință cu stăpînul locului de unde vă scriu și cu locul acesta, ar fi trebuit să încep ceva mai dinainte, cu Pacea de la București, fiindcă ea punea capăt ultimului război ruso-turc, la care domnul Tudor a lăsat parte ca șef al unui regiment de panduri și unde Țarul l-a răsplătit cu o sabie și cu o decorație de aur pentru bravurile sale pe cîmpul de bătălie. Dar, îmi permiteți totuși să cred că decît o singeroasă bătălie pe Dunăre, un bal la Viena este un loc de amintiri infinit mai plăcut. (Fredonează.) Singe cald vienez, te iubesc, te iubesc, te iubesc...

În acest timp, printr-un artificiu scenotehnic, intrăm în culisele Congresului de la Viena

Pe cele trei nivele paralele ale scenei se desfășoară, într-un fel de ordine ierarhică, Congresul care „dansează“: jos dansatorii, la primul etaj privitorii de înalt nivel, iar sus ar fi capetele încoronate. Tudor, în uniformă de parucic, urmat de Macedonski, camaradul său de arme, străbate treptat cele trei nivele. Alături de dinșii apare de undeva cneazul Alexandru Ipsilante, în ge-

neral rus, cu brațul drept prins într-o eșarfă de mătase neagră, iar cu stîngul ținînd brațul Mariei Samurcaș, într-o rochie „empire-turc”, mîndră de frumusețea ei orientală.

METTERNICH : Dragă Capodistria, închipuți-vă că prințul Osman are idei foarte atrăgătoare în legătură cu echilibrul european și cu Sfînta noastră Alianță...

CAPODISTRIA : De vreme ce sînt ale voastre, mon prince, nu pot fi decît foarte atrăgătoare... Văd dealtminteri că vă atrage, deopotrivă, frumoasa boieroaică valahă. (Către Osman). Curaj, effendi, prin Pacea de la București, principatele române au rămas sub suzeranitatea Porții Otomane.

PRINȚUL OSMAN : Dar sub înalta protecție a Rusiei, domnule Capodistria. Și observ dealtminteri că cneazul dumneavoastră, Ipsilante, și-a luat rolul de protector în serios.

METTERNICH : Prințul Ipsilante are el în-suși nevoie să fie luat în serios.

CAPODISTRIA : Îl cunoașteți?

METTERNICH : Îi cunosc ideile. (Spiritual.) Din fericie, poliția noastră nu bănuiește legăturile mele liberale, altfel de mult m-ar fi denunțat împăratului. De pildă, lordul Byron este, după mine, cometa cea mai strălucitoare a poeziei contemporane. Domnul Goethe are însă dreptate cînd spune că Byron e mare numai cînd cîntă; cînd începe să judece are o minte de copil. Lordul Castlereagh îmi povestea deunăzi că la Londra...

Prințul Osman a coborît în bal și s-a apropiat de Maria Samurcaș. Ipsilante salută glacial și i-o „cedează” întorcîndu-i spatele. Atunci dă cu ochii de Macedonski și-i întrade mîna.

MACEDONSKI : Pe cine văd? (Face prezentările.) Vă cunoașteți? Generalul Alexandru Ipsilante! Locotenentul Vladimirescu, un bun prieten al meu și vechi camarad de arme. E român, ca și părintele dumneavoastră, mi se pare.

IPSILANTE : Noi am domnit în țările române, dar sîntem greci. Ceea ce nu ne împiedică să prețuim virtuțile militare ale prietenului dumitale. (Spre Tudor.) Ce mai e prin Dacia noastră?

TUDOR : Bine, să trăiți, domnule general! Da' nu mai putem străbate de-atîta străinătate.

MACEDONSKI : Ce panoramă! Am auzit că douăzeci de milioane de guldeni costă numai toaletele și surprizele...

IPSILANTE : Dacă s-ar cheltui, dragă Macedonski, numai jumătate pentru eliberarea națiunilor noastre de sub jugul otoman, harta Europei ar fi alta.

MACEDONSKI : Ce-ai zice de una ca asta? **TUDOR** : Eu unul n-aș avea nimic împotriva.

PRINȚUL OSMAN : Cine este domnul?

Tot un valah, de pe la... noi?

MARIA : E Tudor Vladimirescu.

PRINȚUL OSMAN : Cred că ne-am mai întîlnit... Într-o bătălie de pe Dunăre, dacă nu mă-nșel.

MARIA : E protejatul soțului meu. L-a trimis să mă păzească aici la Viena...

PRINȚUL OSMAN : De cine se teme vornicul Samurcaș? De ruși, de austrieci, sau poate de mine?

MARIA : Între prințul Metternich și prințul Osman, care-ar înșela mai repede o inimă candidă de femeie?

PRINȚUL OSMAN : Dl. von Metternich l-ar înșela și pe Dumnezeu.

Între timp Tudor și Macedonski au ajuns la nivelul al doilea, unde el se oprește o clipă în fața lui Metternich și Capodistria. Metternich coboară, cu un surîs anume.

CAPODISTRIA : Majestatea-sa Țarul Alexandru I al tuturor rușilor binevoiește să te primească și să te asculte.

(În timp ce Metternich coboară în bal, Tudor urcă la nivelul superior, singur. Presupunem că vorbește cu Țarul Alexandru I însă răspunsurile acestuia sînt date cu o voce albă de Capodistria. Ambii stau cu fața la public.)

CAPODISTRIA (vocea țarului) : Pentru ce ai primit ordinul Sfîntului Vladimir?

TUDOR : Pentru bătălia de pe Dunăre, majestate.

CAPODISTRIA (vocea țarului) : Asta nu-i rău. Ce n'est pas mal du tout... Ce se aude acolo, la voi, în Valahia? Ce fac ostașii voștri?

TUDOR : Pandurilor noastre întorși la vatră li s-a făgăduit scutiri de bir, și plătesc birul întreit. Țării creștine i s-a făgăduit că turcii nu se amestecă, dar ei taie și spînzură ca mai înainte, iar domnii trimiși din Fanar ne iau și cenușa din vatră.

CAPODISTRIA (vocea țarului) : Și ce-ați vrea voi?

TUDOR : Să ne-ajutați să cuprindem cetățile turcești de pe malul românesc al Dunării, și apoi să ne lăsați să ne cîrmuim singuri, după legile noastre...

CAPODISTRIA (vocea țarului) : Am fost înștiințați despre misiunea dumitale. Dar nu știu dacă s-ar putea avea încredere în...

CAPODISTRIA (voce proprie) : Brâncoveanu, majestate. (Cu vocea țarului.) Da, da, Brâncoveanu al dumneavoastră.

TUDOR : Un semn să ne dați, majestate, c-o să ne ajutați, și numai cu pandurii ridicăm toată țara ca un singur om.

CAPODISTRIA (vocea țarului) : Ca un singur om. (Rîde ironic.) Jeune présomptueux... E bine c-ai venit la mine. E bine. O să vedem. C'est à considérer...

În timp ce Tudor coboară, urcă Ipsilante. Jos, Metternich stă de vorbă cu Prințul Osman.

METTERNICH : Prințule Osman, mă interesează dacă sperați să rezolvați diferențele dumneavoastră intern cu Pașa din Ianina.

PRINȚUL OSMAN : Sultanul îl va nimici pe acel bei albanez trădător...

METTERNICH : A doua răscoală a sîrbilor, condusă de Miloș Obrenovici, v-a obligat, mi se pare, să restabiliți vechiul statut al Serbiei, răpindu-i autonomia... A fost o imprudență.

PRINȚUL OSMAN : Autonomia dăruită la București a fost prematură. Nici grecii nu se potolesc...

METTERNICH : Prea multă agitație în Balcani... Țarul este îngrijorat... de soarta ortodoxiei sale; inima lui pravoslavnică bate în altarul Patriarhiei din Constantinopol.

PRINȚUL OSMAN : Vom avea grijă să nu suferim de inimă. Iar dacă Anglia obține Malta, flota britanică ne va ajuta să păzim Bosforul. Atunci se vor potoli și grecii.

METTERNICH : Aveți totdeauna idci interesante, mon prince; pe aceasta mi-a oferit-o azi la dejun lordul Castlereagh...

IPSILANTE (urcînd) : Am auzit că plecați în curînd acasă, în Dacia. Cred că drumurile noastre se vor mai întîlni.

TUDOR (coborînd) : Toate drumurile vremii acestea duc spre libertate, zice poetul.

CAPODISTRIA : Te felicit din inimă, dragul meu. Acest c'est à considérer înseamnă foarte mult în limbajul diplomatic al țărilor. Este mai mult decît mă așteptam. Transmiteți asta și prietenilor dumneavoastră.

MACEDONSKI : Cînd pleci, Tudore?

TUDOR : Precum am stabilit, îndată după audiență. Timpul nu așteaptă.

MACEDONSKI (zimbînd) : Dar vorniceasa?

TUDOR (idem) : Ea poate să mai aștepte. Aici se simte ca peștele în apă.

MARIA : Știu tot. Felicitări.

TUDOR : În sfîrșit. Aici erai? Mîine plecăm.

MARIA : De ce mîine? Nu-ți place aici? Amîndoi, singuri, în orașul acesta de vis. Totdeauna am visat să fiu cu cineva drag, cu tine, departe de sălbăticia în care am trăit. În care n-am trăit cu adevărat. Nici tu n-ai trăit cu adevărat. Taberele militare, drumurile nesfîrșite, sînge și moarte...
TUDOR : Pesemne că nu-i dat oricui să trăiască-n tihnă la casa lui, cu familia lui...

MARIA : Nici chiar așa de familist nu te vreau... Experiența mea cu Samurcaș mi-a june. Mă iubești?

TUDOR : Dar tu?

MARIA : Depinde.

TUDOR : De cine?

MARIA : De tine... dacă nu mai plecăm mîine...

TUDOR : Nu mai plecăm mîine. (Ea îi sare de gît.) Plecăm poimîine.

MARIA : Ce te atrage acolo? Viața mizerabilă a sătenilor? Viclenia onctuoasă a boierilor fără ideal? Sau poftele tale nemărturisite, de mărire? Tu ai putea lesne sări treptele arhondologiei, ba chiar ai putea face un Domn frumos. Dar nu unul mare. Acolo nimic nu poate fi mare. Iar față de mărimile adevărate, tot un mic țaran de la Dunăre vei rămîne. Pe cînd aici...

TUDOR : Aici eu nu pot trăi. Nu sînt ca ei.

MARIA : Nici acolo nu vei putea trăi. Fiindcă nu ești ca ei, ca bărbatul-meu de care mă despart, ca fanarioții, ca Brâncoveanu, nici ca robii de pe moșii, nu ești ca nimeni. (Tușește.) Simt ceva ca o presimțire. Parcă te-aș vedea pentru ultima oară. Mi s-a făcut frig...

TUDOR : Nu-i nimic. S-a deschis o fereastră spre Dunăre.

O pală de vînt agită eșarfele doamnelor. Metternich, în capul scării, își flutură batista de dantelă și muzica încetează.

METTERNICH : Doamnelor și domnilor invitați, balul a luat sfîrșit. Bonaparte nu mai este în insula Elba, ci la Paris. Mîine reîncepe războiul.

Pe melodia Marseillaise-ei, în scenă rămîne numai Corespondentul Austriac, care se adresează publicului.

CORESPONDENTUL : A urmat bătălia de la Waterloo, și azi Napoleon trage să moară sub pază britanică pe Sfînta Elena. Franța a fost redusă la granițele din timpul lui Robespierre; Austria obține Galiția, Tirolul, Triestul, Dalmația, Stiria, Lombardia și Veneția, și dispune de Italia. Prusiei i se recunoaște stăpînirea asupra unora dintre teritoriile poloneze și obține cîteva noi ducate. Anglia ia în stăpînire Malta și Insulele Ionice și i se extinde imperiul colonial pînă-n Ceylon. Rusiei i se recunoaște stăpînirea asupra Finlandei și Basarabiei, primind și teritoriul fostului ducat al Varșoviei. Olanda primește Belgia, și așa mai departe. Cronica mondenă a înregistrat, printre altele, că Frau Marie Samurcaș, temîndu-se de aspirimea iernilor valahe, a murit de tuberculoză la Viena. Apoi la Congresul următor al Sfîntei Alianțe, marile puteri semnatare confirmă limitarea suveranității proclamîndu-și dreptul la intervenție în orice țară în care vreo revoluție independentă de voința împăraților ar veni să tulbure echilibrul european... De-aici înainte, lucrurile se complică atît de mult în Țările Române, — unde întotdeauna legendele au adus cele mai bune servicii adevărului, — încît constatările mele la fața locului n-au făcut decît să confirme zvonurile culese din gura lumii.

Correspondentul Austriac a rămas pe scenă, într-o atmosferă de tabără militară-tărănească ce se pregătește de drum în prezența lui Tudor, care își supraveghează ostașii cam jerpeliți. Scena se golește. Pe nivelul de sus apare o siluetă de femeie. La mijloc, o alta. MAMA (sus): Acum cinci ani, parcă-l văd, într-o seară a descălecat, a intrat în casă și mi-a spus: „Maică, eu plec departe, în țara nemtească, căci vor să mă piardă turcii“. Doar l-am sărutat pe frunte, a încălecat iar, și dus a fost cu pistoalele-n briu și cu sabia-mpărătească la oblinc... Mi-a scris de la Viena, ce oameni mari a văzut și cite a aflat și a învățat. Pe urmă, ne-au ars casa turcii, de ciudă că nu l-au aflat. M-a găsit tirziu Ioniță haiducul și m-au îngropat în cimitir lângă popa Bondoc, tatăl meu, Dumnezeu să-l ierte!

MARIA DE LA GORJ (la mijloc): A plecat la Viena ca să vîndă vitele stăpînului de la Craiova. Ca geambaș a plecat, și banii i-a dat boieroaicei cu care s-a dat în dragoste, că de trup de țărăncă se săturase. Cît a fost vîtaf de plai la Cloșani tot așa a făcut. Pe nevasta lui Ghiță Răescu i-au adus-o pandurii la vătăjje minînd-o înaintea cailor, ca turcii pe robii, și Tudor a ținut-o trei săptămîni în loc de muiere, cum e obiceiul lui. Zicea că se răzbuună pe el că l-a pîrît la boier. Ca să-și scoată nevasta, Ghiță a răscumpărat-o cu 30 de galbeni. La judecată n-au mai ajuns; l-a făcut scăpat logofătul Costache Samurçaș, că era omul lui de credință.... Dar eu cu ce i-am greșit? Ioniță din Urdari a lăsat haiducia și a intrat la panduri de dragul meu, că i-am spus că Tudor e om bun... Poate că și este, dar cine-l mai știe? L-o fi înrăit și pe el lumea asta fără lege și fără stăpîn, cum ne-a înrăit pe toți...

Tudor și Mama lui vorbesc de pe două planuri diferite, fără să se vadă, cu fața la public.

TUDOR (singur): Bună seara, mamă.

MAMA: Bună seara. Tudore.

TUDOR: Te văd îngîndurată. Ce te frămîntă?

MAMA: Visul de-azi noapte, muică.

TUDOR: Nu te lua după vise. Cine știe de unde vin și unde se duc.

MAMA: Bătrînii știu, ei au avut timp să viseze.

TUDOR: Am și eu un vis al meu, s-o împlini vreodată? Cineva a zis că sînt visuri de mărire. Dar mă jur că nu-s decît de răz-bunare pentru răutatea vrăjmașilor noștri. Lacrimile și sîngele, cu lacrimi și sînge se spală!

MAMA: Tudore, vezi că am știut? Te-am văzut la drum lung și parcă-ți ruginise sabia dăruită de țarul, iar năframa de la gît și cămașa ți-erai pline de sînge... Nu te am decît pe tine... Ai grijă...

TUDOR (nespus de blînd): Mamă, d-apoi

nn dumnezeu m-ai învățat din copilarie că moartea se teme să-i iasă în cale voinicului, căci o înfruntă cu hangerul gol în mină? Acum e vremea hangerului...

MAMA: Și eu ziceam că te-ai potolit, de cînd ai slujba asta bună la domnie. Că o să-ți iei de nevastă o fată a lui Dumnezeu, să-ți faci și tu casă, s-apuc să-mi văd nepoții... Ai 40 de ani trecuți. O să ni se stîrpească neamul, băiatule. Mai așază-te, că tinerețea nu se mai întoarce...

TUDOR: Nu sînt, maică, făcut nici pentru ședere, nici pentru muiere.

Tudor, coborînd un plan, se află la Vladimiri, cu foștii săi panduri, Gîrbea, care a ajuns țaran sărac, și Ioniță, care a reluat drumul codrului.

GÎRBEA: Apoi dacă slugerul ia în brațe pricina mea cu boier' Glogoveanu, mi-am luat o grijă; că la jalbe, procese și chichite de legi nimenea nu-l bate. I-a-nfundat el și pe alții mai mari...

IONIȚĂ: Degeaba te-au ales glogovenii pîrcălab și geaba ăi fi fost pandur la vremea ta, Gîrbeo, jalba voastră o să fie prilej să afluți că a trecut vremea jalbelor...

GÎRBEA: Dar cu ce să ne batem, Ioniță? Ne ajutăm cu legile, chiar dacă sînt rele; am fost oamenii stăpînirii și dacă-am ajuns la sapă de lemn din pricina celor după vremi trimiși Domni, e drept să ne lase fără capătii Divanul și sînta biserică? (Se închină). Dreptatea și pămîntul nostru. E mult?

IONIȚĂ: O să vă dumiriți voi. Voi, plugarii, numai pămînt să aveți și răbdați. Auzi... jalbe, judecăți, divan domnesc! Armele, oameni buni. E vremea cuțitului și a pistolului. V-a ajuns funia la gît: și turcii și ciocoi fanarioți și cei pămînteni, „ai noștri“, au muls țara, săraca, de i-au uscat țifele și acum îi vînd și pielea. Și dumneavoastră umblați tot cu jalba-n protap și cu rogojina aprinsă-n cap. E vremea hangerului și a pîrjolului...

TUDOR: Nu e vremea hangerului, Ioniță din Urdari. E vremea oștilor tocmite cu socoteală. Haiducia e frumoasă. Vara în codru și-n tîrg la Riurenii. Iarna-n șura Mărioarii de la Gorj...

IONIȚĂ: Cu Maria ne-am luat din dragoste și ne-am cununat legiuit. Eu nu-mi las ouăle-n cuibare străine, cum face cucul... Am fost și eu pandur.

GÎRBEA: Mai taci, mă... Ce spuneai, slugerule?

TUDOR: Spuneam că haiducia-i frumoasă, dar nouă nu ne poate ține de cald. Nouă ne trebuie o altă rînduială, care să ne garanteze dreptățile noastre.

GÎRBEA: Pentru asta da, am fi toți gata să ne unim. Și să murim cu mina pe jungher, cum spune Ioniță din Urdari.

IONIȚĂ (ride amar): Cînd ne-au pîrjolit satul adalîii lui Reșid-pașa, au smuls copilul



Tudor Vladimirescu cu pandurii săi în fața mănăstirii Cotroceni (litografie din secolul XIX).

de la sînul Mariei și ni l-au aruncat în foc, după ce rinduială? Cînd mi-am vîndut calul, pușca și mundirul, în tîrg, la Craiova, ca să plătesc trei biruri la Bănie, după-a cui lege? Cînd a pus stăpînul poprire pe vitele satului și le-a vîndut la nemți ca ale sale, după ce fel de stăpînire a făcut-o? Țară fără lege, fără stăpîn! N-am vreme s-aștept o sută, o mie de ani, pîn-ce-o veni careva să ne aducă ocîrmuirea care-o să ne izbăvească de cel rău...

TUDOR: Acela, Ioniță din Urdari, tot dintre noi se va ridica... și-n mai puțin de o sută de ani. Tactica luptelor noastre este civilă și militară și pas cu pas. Oriunde-i o nedreptate, vom aduna cele de trebuință din alte părți și vom merge degît cu hoțul pînă la Domnie, de zece ori, de-o sută de ori pe an, cu pîri și cu procese, dînd buzna cu larmă și tulburare pe uliți. Odată cu ele, gata oricînd, escadroane iuți și bine înarmate vor lovi de moarte puterile și pe funcționarii domnești, acolo unde-au săvîrșit nedreptățile, dar ca ceasornicul, la porunca știută, nu haiducește, fără jaf și chefuri cu tălănițele. Hărțuiala asta, și păguboasă și singeroasă, o să-i facă tot mai de temut pe răzpunătorii poporului. Atunci, altfel ne vom tocmi cu domnia fanarioților.

IONIȚĂ: Dar cu turcii?...

TUDOR: Cu ei, fără oaste multă și bună nu se poate. Și încă...

GÎRBEA: Ridicăm tot poporul într-o oaste cum n-a mai fost.

TUDOR: Asta n-ar fi oaste, Gîrbeo, ci o netrebnică adunătură. Gloata mai rău încurcă. Cînd i-am spus țarului că s-o ridica țara, la un semn, ca un singur om, a zîmbit a ride și am știut abia atunci, acolo la Viena, pentru ce ride țarul. Și i-am dat dreptate să ridă de mine, țaranul prost de la Dunăre și mi-am mușcat limba că a luat-o înaintea cugetului.

GÎRBEA: Dumneata, slugerule, le știi mai bine, că ești ofițer și om umblat. Dar eu cunosc rumânul nostru, și știu că, dacă e vorba să se bată pentru dreptul lui, nu-ți va ieși din cuvînt, și țaranul o să-ți fie cel mai disciplinat și viteaz ostaș.

TUDOR: Nădăjduiesc din inimă, căci oastea izbăvirii va fi al doilea punct al planului nostru... Odată cu domnia pămînteni... Apoi, Constituția... Îți place, Ioniță? Te legi, cu noi?

IONIȚĂ: Mă leg. Să mai fie un lup mîncat de-o oaie!

Lumina pălește treptat. Se aude zarva orașului. Clopote și toaca. La planul mijlociu intră Gîrbea. Îl întîmpină Vlădica Harion în haine de laic: manta lungă.

neagră și pălărie cu boruri largi, barba și părul „à la mousquetaire“.

GÎRBEA: E ceasul potrivit, părinte.

ILARION: Deci va veni?

GÎRBEA: Are mare încredere în Sfinția-ta. A și venit. (Iese, de strajă la ușă.)

ILARION: Bine-ai venit, iubite prietene.

TUDOR: Bine te-am găsit, părinte Ilarioane. Arăți mai curînd a doftor, decît a vîlădică.

ILARION: Da, mi s-a mai spus. Mi se spune și „voltairian“. Unii m-au și pîrit lui Dionisie Lupu că slujesc un dumnezeu și cred într-altul sau în nici unul. Zavistii, deșertăciune. Oamenii cu sufletul neliniștit, ca mine și ca domnia-ta, cred întotdeauna în ceva, din toate puterile lor.

TUDOR: E bine cînd se unește credința cu fapta.

ILARION: Și cu puterea... Aici putem tăinuși mai în tihnă decît la arhondaric. Gazda ne e prieten. Ce mai spui?

TUDOR: Crezi că-i vreo nădejde ca pandurii mei să cîștige judecata lor cu Glogoveanu la Divan? Aș vrea să facem un proces de pomină. O sută de oameni am s-aduc să ardă rogojinile la poarta Domniei.

ILARION: Cînd am scurtat termenul la procesul acesta, nimeni nu s-a gîndit cine are să-l cîștige, fiindcă asta acumă nu ne mai interesează.

TUDOR: Nu pricep.

ILARION: Aici se pregătește ceva de seamă. Și noi am socotit că e de trebuință să vii la București; nu numai eu, repet. Așa că domnul consul De Pini s-a dus la Divan și a cerut judecarea grabnică a procesului. Vodă Șutu nu-l putea refuza pe consulul țarului. Și iată-te prezent.

TUDOR: Cam suspectă această stratagemă cu voia Fanariotului...

ILARION: Cu voia Eteriei! Și din porunca înaltului ei protector.

TUDOR: Deci este adevărat zvonul că grecii din Rusia vor coborî cu război... Dar boierii? Cu ei ce-i faci?

ILARION: Ai să te poți încredința singur că nu te-am adus aici în interesul boierilor, nici al eteriștilor.

TUDOR: Ce le tot amesteci, părinte? Pune cărțile pe masă. Ce am eu de cîștigat aici?

ILARION: O alianță, Tudore, o alianță puternică. Fără ea orice mișcare revoluționară eșuează în fața coaliției ierarhiilor stăpînitoare. În Spania, în Italia, în Serbia; cîte pilde mai vrei?... Cu cine vrei să răs-torni jocul jucat de cine știi, dacă n-ai și un rigă între cărțile tale?

GÎRBEA: Capul gârzii domnești a pătruns în grădină și vine către noi.

ILARION: E singur?

TUDOR: Ce-nseamnă asta? Trădare?

GÎRBEA: E singur...

ILARION: E căpitanul Iordache Olimpiotul, eterist de frunte. Această întîlnire vă va fi de folos amîndorura... Eu vă las.

TUDOR: Bine, doftore. Și nu-l primesc fiindcă vine din partea Eteriei, ci fiindcă am fost camarazi de arme în războiul cu turcii și am primit amîndoi în aceeași zi „Crucea Sfintului Vladimir“.

(Ilarion iese urmat de un călugăr care-l păzea din umbră și intră Iordache supra-vegheat de Gîrbea, care văzînd că Tudor îl întîmpină pe Olimpiot, iese și el.)

IORDACHE: Bine-ai venit în București, frate Tudore.

TUDOR: Mă bucur de revedere, căpitane Iordache. (Ironie.) Dacă un ostaș ca tine păzește viața lui Vodă, apoi măria-sa nu și-o putea încredința unei apărări mai bune.

IORDACHE: Viața lui Vodă e în mîinile lui dumnezeu, fiindcă multe zile de trăit nu mai are. Iar dacă vrei să-mi reproșezi apărarea domniei lui Șutu, tocmai ca să-ți lămuresc pricina mă aflu acumă la tine.

TUDOR: E bine și așa. Și mai bine-ar fi dac-aș afla că drumurile pe care ni le-am hotărît fiecare, cu cugetul cinstit, ne mai îngăduie să ne mai socotim frați și prieteni ca-n tinerețele noastre.

IORDACHE: Atunci să iau povestea de la început..

Într-un plan superior, lateral, al scenei, asistăm la întîlnirea simultană a lui Alexandru Ipsilante cu Capodistria, în cabinetul său din Petersburg.

CAPODISTRIA: Domnule general, majestatea-sa imperială a luat cunoștință de cererea dumneavoastră de a fi eliberat din serviciul majestății-sale, pentru a conduce războiul sfînt în Ellada.

IPSILANTE (citîndu-se): În fruntea nobilimii noului Bizanț, în jurul tronului preasfinților majestății sale înaintași, rămîinînd prea supus-servitor...

CAPODISTRIA: Exact. Despre asta este vorba. Planul nostru (Se corijează, zîmbind complice.) adică al dumneavoastră, al Societății prietenilor greci din emigrație, care prevede uniunea armată a tuturor creștinilor din Peninsula balcanică pentru a face să triumfe crucea asupra semilunei, a găsit la Curte un ecou favorabil, fiindcă el reia „proiectul grec“ al împărătesei Ecaterina a II-a, care a suscitât mari controverse la vremea lui. Cunoașteți butada împărătesei?

IPSILANTE: Dacă voi avea cîntea să mi-o relateți...

CAPODISTRIA: Ei bine, cînd lordul Withword i-a făcut cunoscut că dacă nu renunță la acest proiect eliberator, flota majestății sale britanice va bloca portul St. Petersburg. Ecaterina cea Mare a răspuns textual: „De vreme ce d. Pitt vrea să mă alunge din

Perburg, sper că-mi va permite să mă stabilesc la Constantinopol"... (Ride discret.)
IPSILANTE: Aceasta este însăși măreția!
CAPODISTRIA: Să revenim deci, la Eterie. la Societatea prietenilor noștri, ale cărei efortii, precum ziceți, lucrează în clandestinitate în Turcia și, bineînțeles, în deplină libertate aici, la noi.

IPSILANTE (măgulitor): Datorită și sprijinului personal al dumneavoastră, care sînteți născut în Corfu, dacă nu mă-nșel.

CAPODISTRIA: În interesul nostru comun, e preferabil să uiți acest detaliu biografic. Noi, rușii, deci, noi sîntem romanii de astăzi. Toate popoarele subjugate din Orient își vor redobîndi libertatea și vor înflori sub umbra măririi noastre.

IPSILANTE (condescendent): Fără Rusia nici nu concepem o...

CAPODISTRIA (sec): Fără Rusia, Eteria ar fi rămas ceea ce este, adică zero.

IPSILANTE (sufocat): Această afirmație este aproape jignitoare și nu corespunde adevărului. La un singur semn al conducerii noastre, palicarii se vor ridica precum Herakles, și nimeni nu...

CAPODISTRIA: Nimeni nu se va ridica, decît spre a nu se mai ridica niciodată, dacă (Schimbă tonul)... dacă planurile insurecției grecești nu se vor include în strategia insurecției generale a națiunilor din imperiul otoman, care ar putea justifica intervenția noastră pentru restabilirea păcii și a echilibrului zdruncinat. Renașterea imperiului bizantin este un vis minunat, ce pîlpîie încă în ochii de smarald ai păunului de aur din tezaurul țărilor. Dar nu trebuie să uiți, arhonda, că distribuirea moștenirii Imperiului otoman, sau cum se spune în termenii noștri diplomatici „chestiunea Orientului”, nu ne preocupă numai pe noi. De aceea vă recomand o extremă prudență. Căci Metternich veghează.

IPSILANTE: Voi ține seamă de această prețioasă indicație.

CAPODISTRIA: N-am terminat. Mai am câteva. Care sînt efortii Eteriei pe care conțați, în afara Rusiei?

IPSILANTE: La Iași, Galați și București, în patrie, bineînțeles, în Insule și la Constantinopol. Apoi, în Austria...

CAPODISTRIA: Am numărat cinci. Ambasadorul Stroganov ne comunică din Constantinopol că organizația de acolo e plină de zel, dar foarte slabă și că celelalte din patrie se consumă în disensiuni teoretice, care le fac practic inutilizabile. Grecii din Austria se mefiază de Eterie. Am acceptat să prezidez discret „Eteria filomusilor” de la Viena, așa că știu ce spun. Vezi bine, deci că Herakles al nostru, adică al dumneavoastră...

IPSILANTE: Uitați că în principatele române domnesc hospodarii noștri.

CAPODISTRIA: Dimpotrivă, este tocmai ceea ce voiam să subliniez, și constituie a doua noastră recomandare.

IPSILANTE: Ascult, Excelență.

CAPODISTRIA: Românii din cele trei principate nutresc încă visul de veacuri al Daciei lor „redivivă”. Latinistii lor din Transilvania și intelectualii moldoveni și munteni o repetă cu prea multă insistență, de la o vreme. Mama dumitale este născută Văcărescu, dacă nu mă-nșel.

IPSILANTE: Noi am domnit în principate, dar sîntem greci...

CAPODISTRIA: Poate că nu m-ați înțeles, deși raționamentul îmi pare destul de limpede...

IPSILANTE: Voiam de fapt să spun că deși sîntem greci, visul de aur al românilor nu ne este străin. Mărturisesc că eu însumi m-am gîndit că un regat al Daciei creștine ar putea constitui un bastion inexpugnabil în coasta expansiunii otomane...

CAPODISTRIA: Bineînțeles, bineînțeles.

IPSILANTE: Și bănuiesc că acest regat pus sub oblăduirea majestății sale ar putea oferi o puternică garanție realizării „planului grec” al Marei sale înaintașe și țărilor noastre.

CAPODISTRIA: Acum înțeleg, iubite principe, pentru ce ai fost ales arhistrateg al Eteriei și mă felicit pentru această alegere. În sfîrșit, o ultimă recomandare. Ești informat probabil că în Oltenia, parucicul Tudor Vladimirescu fomentează o revoltă.

IPSILANTE: L-am cunoscut la Viena. E un om cam insignifiant. Un fel de țaran-tîr-goveț, simpatîc în felul său.

CAPODISTRIA: Nu-i nici simpatîc și nici insignifiant. Consulul nostru la București e de părere că el poate juca un rol considerabil în realizarea planurilor Eteriei, în această etapă...

IPSILANTE: Eteria este o acțiune a claselor privilegiate, iar mușicul acesta este...

CAPODISTRIA: Este un dac, unul autentic, nu știu dacă înțelegeți.

IPSILANTE: Înțeleg, înțeleg. Prea bine. Voi da dispoziție eforiei din București, lui Iordache Olimpiotul, să ia legătura cu dînsul...

CAPODISTRIA: Vă informez că dispoziția dumneavoastră a și fost executată. La ceasul acesta, Iordache discută cu Tudor Vladimirescu termenii alianței.

IPSILANTE: Excelență, sînteți un geniu politic. O glorie a Elladei...

CAPODISTRIA: Nu sînt decît ministrul de externe al unui mare imperiu. A propos, dacă d. Vladimirescu dorește un ostatec, sau un consilier, trimite-i-l pe Macedonski; am auzit că e sensibil la vechii săi camarazi de arme...

Revenim la planul scenei unde Tudor continuă conversația cu Iordache.

IORDACHE: Îmi place că-mi vorbești astfel. Tudore, cu inima deschisă. Eu nu am de ce să stau în cumpănă. Sînt sigur că o



Temuțe. Litografie de Piranesi

să cădem la învoială. Ne-am născut noi pe alte meleaguri, eu în Olimp, și tu la poalele Carpaților, dar văd că vorba și gândul ne sînt aidoma fiindcă și unul și altul avem același țel: elefteria — libertatea.

TUDOR: Țelul meu, căpitane Iordache, e să scap nația română de împilările și jaful lepădăturilor Țarigradului, de „hospodarii” împuși de turci și de fărâdelegile boierilor, ori de ce neam ar fi, care călcînd în picioare făgăduielile lui Osman, își fac de cap în țară fără stăpîn.

IORDACHE: Nu te-ncrede în făgăduielile lui Osman. Noi grecii din exil ca și cei de acasă, și sîrbii și bulgarii și albanezii, știm cîte parale fac ele. Eteria a ridicat steagul revoluției antiotomane pentru libertate, la care te poftim să ni te-alături, cu-ai tăi. Sîntem bogați. Îți dăm bani și arme să-ți tocmești oastea.

TUDOR: Și ce-mi cereți în schimb?

IORDACHE: Eu nu cer altceva decît să lupt alături de tine pentru dreptățile po-

porului tău, pînă ce mi se va deschide calea să pot trece Dunărea și să alerg în Ellada, în ajutorul poporului meu. Sîntem pe deplin înțeleși?

TUDOR: Dacă ăsta îți este cu adevărat gîndul, de bună seamă că sîntem și mă învoiesc din tot sufletul. Dar nici prietenia și nici o încumetare oricît de grea nu mă va elinti din calea și din dreapta mea judecată. Să-mi fie martori troița cea fără de prihană de pe steagul izbăvirii și sabia aceasta.

IORDACHE: Așa să fie. Amin! (Își împreunează minile pe minerul spadei lui Tudor, apoi se îmbrățișează.) Semnalul va fi moartea hospodarului Alecu Șuțu (Zîmbind batjocoritor.) pe care-l păzesc, pînă atunci, cu credință. (Se privește în ochi o clipă, apoi izbucnesc amîndoi într-un rîs cu hohote.)

CORRESPONDENTUL AUSTRIAC (intră, recitîndu-și corespondența): După informațiile pe care le dețin din sursă foarte serioasă, — fiindcă vornicul Samurcaș are depozite foarte serioase în băncile vieneze, deși este un eterist de seamă, — sarcina de a da semnalul insurecției generale împotriva dominației otomane a fost încredințată lui Tudor Vladimirescu, „la cererea sa”. El trebuia să ridice populația Olteniei, cu arme, și să înlesnească lui Alexandru Ipsilante trecerea Dunării pentru a ajunge pe pămîntul Greciei. Dar, pentru a nu compromite Rusia prin calitatea sa de fost ofițer rus, Tudor Vladimirescu avea să pretindă că răscoala a izbucnit spontan, din suferințele care atinseseră limitele răbdării. „Norodul cel amărît și osîndit al acestei ticăloase țări — scria el Divanului, la 4 februarie 1821 — știindu-mă pe mine, dintr-alte vremi, că sînt un adevărat fiu al patriei mele, cu de-a sila m-au luat a le fi și la această vreme diriguitor pentru binele și folosul tuturor”. Afirmația aceasta, care a fost luată drept definitivă a rolului lui Tudor, a fost o stratagemă. Tudor n-a fost luat „cu de-a sila de masele populare”, ci el le-a ridicat cu arme după planurile Eteriei. Autoritățile bucureștene sînt greu de convins să spună adevărul. Le e frică de turci, le e frică de ruși, de noi, de toți și de umbra lor. De pildă, moartea Prințelui: am priceput, meine Damen und Herrn, că Domnitorul a murit, din ziua în care s-a statornicit Căimăcămia. Oricît de suferind ar fi fost, Șuțu nu ar fi numit o locotenentă domnească, din Samurcaș, Brâncoveanu și ceilalți, cît mai putea jefui țara de unul singur. Acum putem conveni oficial, cu formula propagandistică a rebeliunii țăranilor olteni, că „țara este fără stăpîn, fără lege”... Ce timpuri trăim! (Își pune iarăși cojocul pe umeri.) Și e un ger cumplit! Alerg la consulat, să predau curierul. Auf Wiedersehen!... Va urma.

În sala de consiliu a Băniei Craiovei, boierii s-au adunat să ia primele hotărâri după moartea lui Alecu Șuțu, pînă la venirea altui fanariot cu Firman de la Poartă.

Distribuirea locurilor în acest „mic Divan” este imaginară; pot fi deci plasate păpuși în scaunele celor ce participă la sedință fără să ia cuvîntul. Singurii vorbitori sînt Ilarion, episcop al Argeșului, în exil la Craiova, vornicul Samurcaș, șeful miliției oltene, și Banul Brâncoveanu.

BRÂNCOVEANU : Vlădică Ilarion, te-am poftit la Bănie, fiindcă noi considerăm că odată cu moartea lui Șuțu, surghiunul dumitale aici ia sfîrșit.

ILARION : Treburile bisericești, mărite Ban, nu intră în competența autorității laice, fără consimțămîntul Mitropolitului Ungrovlahiei I.P.S.S. Dionisie Lupu...

BRÂNCOVEANU : La dracu' cu consimțămîntul Mitropolitului, care se-ncurcă-n fustele văduvei lui Șuțu și susține cu mari făgăduieli candidatura becisnicului de fiu-său, la consulul De Pini.

SAMURCAȘ : Dacă se numește domn Beizadê Șuțu, nu va mai domni un voievod în Țara Românească, ci un consul rus într-o provincie rusească... cel puțin așa zice consulul austriac. Eu nu mă pronunț, pînă nu-l văd pe Ipsilante...

ILARION : Tot nu pricep cu ce vă pot fi eu de folos...

BRÂNCOVEANU : Eu, părinte, pe prietenul domniei-tale, slugerul Tudor, care-a fost și prietenul meu...

SAMURCAȘ : Și-al nostru, al meu și al nevesti-mii.

BRÂNCOVEANU (tușește și continuă) : Aș ține mult să-l convingi să ne spună în Divan cu ce l-am supărat noi, boierii pămînteni, de vreme ce ridicarea sa se declară contra fanarioților. Plecarea lui la Viena s-a făcut cu știrea și pe cheltuiala noastră. (Samurcaș încuviințează.) M-am bucurat de răspunsul adus atunci.

ILARION : Și la ce i-a folosit de-atunci, lui și pandurilor săi dezmoșteniți, bucuria domniilor-voastre ?...

SAMURCAȘ : Domnia lui Șuțu i-a fost potrivnică. Nu noi.

ILARION : Dar acuma, de ce s-a pus pe capul său 500 de piaștri ?

BRÂNCOVEANU : Ca să adorm vigilența turcilor. I-am scris despre asta slugerului... Te-am rugat să-l chemi azi, aici.

ILARION : L-am chemat... E-aicea (Rumoa-re.) la Hanul Hurezului, cu statul său major, fiindcă pleacă la Tismana, să pornească oștirea... Nu vă temeți, aici a venit singur. (Iese și-l introduce pe Tudor.) Ia loc, Tudore. Boierii vor să se sfătuiască cu domnia-ta. Șezi.

TUDOR : Nu șed. Poate că mai intră pe ușă vreunul și nu voi să mă scol. Vă ascult, veliți boieri.

SAMURCAȘ : Banul Brâncoveanu va grăi în numele tuturor.

BRÂNCOVEANU : Arhon slugere, am aflat că te-ai hotărît să te întorni la dumneata, la Gorj. Și știm, poporul că-i dornic de liniște...

TUDOR : Să avem iertare, arhon bane, dar poporul e mai întîii dornic de dreptate și mai apoi de liniște. De altfel, fără dreptate, liniște nu mai poate fi pe pămîntul țării acesteia...

SAMURCAȘ (micros) : Nu fi nerăbdător, prietene. Așteaptă să ne afli mai întîii tot gîndul. (Rece.) Noi știm foarte bine că poporul e setos și de dreptate. De aceea, cu milostivire sîntem hotărîți să i-o dăm. Și chiar înainte de numirea unui nou domnitor...

BRÂNCOVEANU : Ca noul domnitor să se afle, cum s-ar spune, în fața unui praxis împlinit.

TUDOR : Și credeți dumneavoastră că vodă cel nou se va socoti legat de orînduirile domniilor voastre, care, fără supărare, sînteți doar niște locțiitori ce-l parastisesc ?
SAMURCAȘ : Dar noul vodă tot dintre noi va fi ales. Sau dintre rudele noastre, hm, dumnealor, de la Țarigrad.

TUDOR : Să zicem. Și atunci ce ar trebui să fac eu ? Fiindcă, de bună seamă, de vreme ce aujunserăți la mine, înseamnă că așteptați ceva ?

SAMURCAȘ : Firește, frate.
TUDOR : Ce anume ? (O șovăială, boierii se uită unii la alții.)

BRÂNCOVEANU : Păi, să mai aștepti.
SAMURCAȘ : Da, asta, tocmai asta, așteptăm să mai aștepti.

TUDOR : Ce să mai aștept ?

BRÂNCOVEANU : Împlinirea noilor orînduiri care să facă dreptate norodului.

TUDOR : Aha !
SAMURCAȘ : Să vorbim negustorește, frate dragă. Noi cunoaștem gîndurile cu care pleci la Gorj. Dar dreptatea se poate face și fără zurbă și vărsare de sînge, că rezelul ar veni neapărat, asta s-o știi.

TUDOR : Vine numai dacă domniile-voastre chemați oști străine să vă apere averile, arhon vornice.

SAMURCAȘ : Să zicem că ar fi așa. Dar de venit va veni negreșit. De ce atîta tulburare cînd toate se pot plini prin bună învoială. Lasă-ne răgaz, să facem cele de trebuință. Intocmește, la domnia-ta, la Vladimiri, un răboj de plîngeri și noi om căuta să ne călăuzim după ele.

TUDOR : Dar de două luni de zile vă tot cînt după acest răboj și de-a surda.

BRÂNCOVEANU : Nu era vremea prielnică. Vodă Șutu nici să audă de așa ceva : scutiri de clacă, desființarea privilegiilor, oaste națională, prea multe deodată. Uite, ca de-nceput, noi am judecat pricina de pe moșia lui gineri-meu, Glogoveanu, și i-am trimis vorbă să lase pămîntul obștii, că-i dau eu în altă parte...

SAMURCAȘ : Ei, vezi, ce mai spui ? Acum noi sîntem stăpîni. Mergi deci liniștit, frățioare, și...

TUDOR : Arhon vornice, de ceilalți boieri nu mă mir, dar domnia-ta, care mă cunoști, cum poți catadicsi că am să cred în astfel de basme ? Mă socotești oare un copil ? Zi-ceam că ați fi venit cu niscăi gînduri cinstite și cu adevărat noi. Dar văd că dumneavoastră ați vrea să cîștigați vreme, știindu-mă pustiit la mănăstiri, pînă ce vin în București sau arapii lui Pazvantoglu, sau zavergiu lui Ipsilante. Sau poate chiar nemții, căci nici pe ei n-ați pregeta să-i chemați (Către Brâncoveanu.) ori corăbiile Engliterei...

BRÂNCOVEANU : Nu cîrti, slugerule ! În fața dumitale se află patrioți de seamă, părinții norodului !...

TUDOR : Nu sînteți patrioți și părinți ai norodului precum ziceți... ci vrăjmași ai pa-

triei, precum ați fost !... Căci patria este norodul îndelung asuprit, boieri dumneavoastră, nu tagma jefuitoare !

(Boierii se arată supărați, unii dau cu ciubucele de pămînt. Ilarion iese.)

BRÂNCOVEANU : Această vorbă te-a osîndit... Ești un nesocolit, un pizmăreț de cinstita noastră agoniseală. Te orbesc poftele de mărire !...

TUDOR : Domnia-ta cutezi să vorbești astfel, bane Brâncoveanu, domnia-ta, care din nesățioasă poftă de putere ai necinstit marile nume ce-l porți și uitînd că străbunul dumitale s-a jertfit pentru credință și pentru cuvîntul dat, ți-ai călcat de două ori jurămîntul ?

BRÂNCOVEANU (se ridică și înaintează amenințător spre el) : Ia seama, slugere ! Ce vorbe cutezi să rostești ? Despre ce jurăminte călcați spui ?

TUDOR (cumplit) : Tăcere ! Dacă este așa, apoi trebuie ca toți să aflați adevărul : Arhon vornice Samurcaș, care ești eterist și grec ! Boierii Grigore Brâncoveanu, Grigore Ghica și Barbu Văcărescu au jurat mai întii credință Eteriei. Așa este ?

SAMURCAȘ : Așa este. Dar unde-i păcatul ? Eteria nu luptă tocmai pentru credință ?

TUDOR : Firește. Dar călcînd acest jurămînt, acești trei boieri mi-au jurat și mie credință, ca să mă ridic împotriva grecilor, să-i alung din țară, ca în locul domnilor fanarioți să se înscăuneze domni domniilor lor. Și iată dovada ! (Scoate de la piept un sul de hirtie și o altă scrisoare.)

BRÂNCOVEANU (printre dinți) : Ticăloșie !
SAMURCAȘ (scuipă spre el) : Carnaxi !

TUDOR : Și acum priviți și asta. Vedeți aceleași iscălituri ale cinstiților Grigore Brâncoveanu, Grigore Ghica și Barbu Văcărescu ? Este copia scrisorii pe care acești trei mari boieri pămînteni au trimis-o ieri sultanului printr-o ștafetă. O am prin arhifilia unui calemgîu boieresc. Aici, eu sînt pîrit sultanului că m-am alăturat Eteriei ca să răsturnăm puterea turcească și Poarta este rugată să-și trimită de îndată oștile peste Dunăre. Acești trei boieri mai cer să se așeze de îndată în Țara Românească și în Moldova domni pămînteni dintre rudele lor și spre credință trimît zălog pe feciorul lui Ghica. Iată cum un Brîncoveanu își ține jurămintele, în necugetata-i sete de domnie !... De asta ați căzut la învoială și ați venit să-mi cereți să mai zăbovesc cu ridicarea norodului. Dumnealor așteaptă pe turci, și dumneata pe Ipsilante, ca să vă mîncăți unii pe alții. Aud ?

(Se iscă zarvă mare. Boierii se amenință cu ciubucele. Tudor iese, după Ilarion. Plan paralel.)

ILARION : Fiule, dumnezeu să te țină.

TUDOR : Ai auzit ?

ILARION : Totul și fără vrere. Pereții sînt ca o poșghită și glasurile înfierbîntate se puteau auzi pînă în curte. Acum poți fi liniștit. O vreme, cel puțin. Trebuie însă să te și dojenesc. De ce mi-ai ascuns toate aceste lucruri pe care le aflaseși de mai-nainte ? De cînd m-au uns vlădică de Argeș, parcă și mai puțin te-ncrezi în mine !

TUDOR : Prea stai toată ziua în cîrd cu boierii, cuvioase : eu știu că ești curat și drept la suflet, dar merele putrede strică și pe cele bune. Nu mai știu ce să cred.

ILARION : Atunci de ce mă mai îngădui alături de tine, fiule ?

TUDOR : Pentru că eu pot să mă păzesc, și, pe cît pot, încerc să te păzesc și pe dumneata de propriile-ți ispite. Mă tem însă de ce se va petrece după plecarea mea... De altminteri, nu voi lipsi mult, că precum se vede lucrul, fără de arme nu o să putem izbăvi țara din mîinile celor ce-au mîncat-o atîția ani, pînă cînd au adus-o într-această stare ticăloasă și-n deznădejdea cea de pe urmă.

ILARION : Turcii sînt tari. Nația slabă. Va fi timpul oare ?

TUDOR : Trebuie să fie și va fi. Timpul ni-i mai prielnic decît cutezam să nădăjduiesc. Veștile aduse de lipcani de la căpitani mei mă fac să cred că, în cîteva săptămîni numai, voi putea pune în mișcare o oaste de cinci-gase mii. Fără a mai socoti cele ce am izbutit să încheg în București și care mă fac să pornesc cu și mai multă încredere. Dumneata credeași poate că venisem cu gîndul numai la boierii... cei buni ?

ILARION : Da, da, cei buni... Și asta mi-ai ascuns...

TUDOR : Nu. Nu ți-am vorbit fiindcă... (Muștrător.) ...pe dumneata pare că te interesează numai să nu pată mișei cine știe ce, cînd s-o scula argățimea... Ori, altminteri cum ?

ILARION (visător) : Altminteri, da... Să putem înscăuna domnii pămînteni, sub oblăduirea înțelepciunii unui prinț al bisericii...
TUDOR (bănuitor) : Ce-ți mai năzări, părinte ?

ILARION : Năluciri cărturărești, fiule... (Ocolind.) Și... pe cînd plecarea ?

TUDOR : Mîine, în zori.

ILARION : Dar viscolul e în toi, drumurile nesigure, bîntuite de haite de lupi. Și de dezertori, mai sălbateci ca fiarele.

TUDOR : Am cu mine pe ai doisprezece panduri ai mei, și, ca o cheazăie de încredere și prietenie, căpitanul Iordache mi-a dat și treizeci de călăreți din garda lui. Nu de lupi și nici de tîlhari se teme căpitanul Iordache. Ci de vreo nelegiuire pusă la cale de acei cu care ai fi vrut să cad la învoială și care ar da mult să mă trimită pe lumea cealaltă, ca pe vodă Șuțu !

ILARION : Fii cu multă băgare de seamă : pe calea pe care ai ales-o, moartea te poate pîndi la fiecare pas.

TUDOR : Știu, da-ți spusei și adineauri, că nu de moarte mă tem. Cămașa morții, eu am îmbrăcat-o din ceasul cînd am puresc din Vladimiri. Biata mama, cu visul ei... Și eu, cu-al meu ! (Cu o rece convingere.) Cu visul de veacuri al norodului... (Ilarion se retrage. Tudor se apropie de fereastră și o deschide. O răbufneală de viscol și zăpadă pătrunde în odaie, venită parcă să o purifice de răsuflarea boierilor. Viscolul se potolește, ninge încet în palida lumină a peisajului. De undeva, un zvon de clopot, pe care crește un cîntec haiducesc de peste Olt. Tudor respiră adînc aerul tare, cu ochii pierduți în zare.)

TUDOR : Miroase a codru verde și-a primăvară, ca-n lunca Jiului... Vîno, tinerețe a pămîntului, vîno !

(O ultimă răbufnire albă a viscolului agită perdelele purpurii. Ilarion își acoperă fața, ca dinaintea unui miracol, iar Tudor, cu obrazii aprinși de vraja anotimpului presimțit, cheamă încă o dată spre depărtări, în timp ce orchestra atacă marșul pandurilor.)

TUDOR : Vîno !...

VOCEA LUI TUDOR : Locuitori ai Țării Românești, veri-din-ce neam ați fi, — cu sănătate ! Cunoașteți oare pravili boierești să-i deie oropsitului dreptate, pe bietul om sărman să nu-l răpuie ? Vreo pravilă cînstită, este ?

MURMURUL MULȚIMII (prelung, amenințător, reluat de ecoul munților) : Nu e... NU EEE !...

(Cînd lumina crește, crește și freamătul mulțimii ; pe platou se află căpitanul Gîrbea și-un pandur buciumaș, să citească proclamația de la Padeș. Se aude bătînd clopotul satului. Trece un om încercînd o sabie c-un dușman nevăzut, în zgomotul ciocanelor pe o nicovală.)

MULȚIMEA : Tăcere ! S-auzim ! S-auzim cuvîntul slugerului ! Grăiește căpitan Gîrbea ! Care sînt poruncile Patriei ?

GÎRBEA : Fraților, slugerul Tudor din Vladimiri vă întreabă frățește : dacă pe șarpele care-ți iese vara în cale, dai de-l omori, să nu te primejduiască pe tine, ori pe alții, dar pe balaurii care ne înghit de vii, căpeteniile noastre, atît cele politicești cît și cele bisericești, pînă cînd să le suferim a ne suge sîngele din noi ? Ce să le facem, fraților ?

MULȚIMEA : Moarte și pîrjol !

GÎRBEA : Veniți, dar fraților, cu toții, cu răul să pierdem pe cei răi, ca să ne fie nouă bine... Nu vă leneviți, ci siliți-vă în grabă, cu toții, care aveți arme, cu arme, care nu, faceți furci din fier și lănci, și veniți unde veți auzi că se află adunarea cea orînduită pentru binele și folosul a

toată țara. Că ne ajunge, fraților, atita vreme de cînd lacrimile noastre nu s-au mai uscat! (Darabana și buciumul sună. Gîrbea trece mai departe, cu oamenii după el, care încotro.)

UN ȚARAN (cu o făclie aprinsă): Urraa! A venit vremea judecății! Moarte și pirjol!
UN PANDUR (cu sabia în mînă): Cu oastea, fraților, acolo-i izbăvirea!

(Darabana începe iar să bată: țăranul stinge făclia și grupul pornește mai departe, mai organizat. Tudor intră prin stînga, înconjurat de căpitani și de panduri.)

IONIȚĂ (aluzie la teoriile lui Tudor): Gloata cea blestemată de soartă poate mai mult decît o armată boierească leită-n fier: au răspuns 600 de panduri și peste 6.000 de țărani. Se scoală talpa țării.

TUDOR (care s-a dus spre fund): Țara poate, căci s-a unit. Rostul oștirii și-al nostru-i să-i ducem la izbîndă.

GÎRBEA: Încrederea i-a adus și i-a unit. Încrederea se cîștigă cel mai greu și se pierde cel mai repede. (Către Ioniță.) Tu ce zici, Ioniță?

IONIȚĂ: Dacă a făgăduit pandurilor înapoierea drepturilor răpite, iar clăcașilor împărțirea averilor tiranilor boieri, slugerul Tudor a renăscut în toate inimile nădejdea izbăvirii!

TUDOR (se așază cu căpitanii): Să vă împărțesc mai întii veștile aduse de lipcani. Cîrmuirea a și ridicat o ceată de mercenari arnăuți, sub căpetenia, unuia Costi. Dar ceata în loc să apuce către noi la Tismana, s-a pus pe prădăciune prin sate, apoi s-a împrăștiat, de nu i s-a mai dat de urmă. Caimacamul Craiovei a trimis împotriva noastră pe ispravnicul Vișoreanu, cu trei sute de poterași. Ioniță, tu te-ai mai bătut cu puterile. Iei patru sute de oameni și le ieși înainte, și nu uita că nu mai ești căpitan de haiduci, ci locotenent în Oastea Izbăvirii.

IONIȚĂ: O sută mi-ajunge, ca să le-adun măselele-n bazma la toți „tiranii“. Îmi place vorba asta.

TUDOR: Pe ispravnic să mi-l aduci viu-nvătămat.

IONIȚĂ: Îl și bărbieresc, frumușelul de el. Cu perdaf. Numai să nu se sperie, că eu... (Scoate hangerul său urias)... cu așa mă rad.

TUDOR: Au mai fost trimiși de către Di-van, de la București, cinci sute de arnăuți, cu căpitanul Hagi-Prodan. Căpitanul Iordache mi-a scris însă că Bimbașa Sava i-a dat poruncă lui Hagi-Prodan să ni se alăture nouă. Din Ardeal a coborît o centurie de luptători, țărani de-un sînge și de-o lege cu noi, nepoții craișorului Horia. (Exclamații și murmure aprobative.) Alături de veștile acestea bune, am însă și altele su-

părătoare pentru mine. În multe locuri s-a pus foc, ori voină să slobozească pe cei ce putrezesc pe nedrept în beciuri, poporul a deschis de-a valma și fără socoteală porțile temnițelor. Pe de altă parte, unii din oamenii noștri, luînd pilda mercenarilor fanariotului, s-au dat prădăciunii și altor nesocotințe. S-au strecurat printre ei iscoade boierești, care-i îndeamnă la rele. Fraților, vă spun aici, răspicat, numai averile cele rău agonisite ale tiranilor boieri să se jertfească! Și mergeți în grabă de spuneți asta și oamenilor voștri: noi nu pentru jaf și hoție ne-am sculat, ci pentru dreptate. Cei ce nu vor da ascultare, vor plăti cu capul faptele lor. Și chiar eu, cu mîna mea, voi doborî pe accia care îi voi dovedi vinovați, de la căpitan pînă la sulițaș. Noi să dăm pildă de ceea ce trebuie să fie o adevărată oaste a poporului. Astăzi vom porni spre Țințăreni, de acolo la Craiova, apoi vom trece Oltul, spre tîrgul lui Vodă, la Bucu-rești.

Marcînd momentul printr-un cor de femei: „Au pornit olteni la coasă...“, trecem la o scenă de pasaj care, spre a cuprinde mișcarea taberei, se desfășoară pe toată deschiderea scenei, ocupînd ca un „ecran lat“ tot nivelul inferior.

În mijlocul scenei. Maria de la Gorj spală rufe, lîngă o căruță de vivandieră. Are mînele sufletele și fusta prinsă de un colț în briu, dezgolindu-i un genunchi. Trece Ioniță cu un haiduc, urmat de alții. Mai tîziu trece și Tudor.

IONIȚĂ: Toate bune, dar eu nu pricep cum să se jertfească numai averile rău agonisite ale tiranilor. Da' se află la curțile lor și altfel de averi? Eu zic că toate averile tiranilor sînt rău agonisite și trebuie să și le ia poporul îndărăt...

HAIDUCUL: Uite-o și pe Măria, hangița noastră. Mărioară de la Gorj, mai lasă-ți poalele-n jos, că ne-ai omorît pe toți.

MARIA: Ia mai du-te, mă, dracului, că nu pentru tine le-am ridicat. (Lasă în jos poala fustei și-si strînge iia la piept.) Ioniță, vezi că-ți trimise adineauri ciorba și mămăliga, jos la căruțe. Luați, să nu se răcească.

IONIȚĂ: N-ai vreun ac la îndemină, să-mi prinzi mîneca colea, că s-a descusut...

MARIA: Diseară, că acu' nu-mi vād capul de treabă. (El vrea s-o sărute pe obraz și-i cuprinde talia, dar ea-l respinge ușor.) Fuși, bărbate, că se uită lumea la noi, da' ce-ți veni, doamne iartă-mă...

(După plecarea flăcăilor, Maria își prinde iarăși poala-n briu și continuă să spele rufe, fluierînd încet, pentru ea, refrenul propriului ei cîntec: „Mărioară de la Gorj“, apoi chiar cîntă un vers sau două, atunci cînd o surprinde Tudor.)



Casa lui Tudor Uladimirescu din satul Uladimiri, județul Gorj.

MARIA : „Nu-mi trebuie rubla ta.
Mie-mi place dragostea“...

TUDOR : Ai glas mîndru, Mărie, totdeauna
ai avut glas mîndru...

MARIA (încurcată, își lasă iarăși poala-n
jos și-și strînge părul sub bazma) : Cînt și
eu ca o proastă cum mă pricep... Și matale
cîntai mîndru pe vremuri, domnule coman-
dir, cînd treceai seara pe la han.

TUDOR : Pe vremuri îmi ziceai nea'
Tudore...

MARIA : Au murit vremurile-alea, acum
ești domn mare și fălos.

TUDOR : Ba nu-s. Mi-a mai spus cineva
odată, că domn mare eu nu pot fi...

MARIA : Boieroaica...

TUDOR : Prostii. (Dă să plece, dar ea îl
oprește.)

MARIA : Stai, să-ți prind mîneca mîndri-
lului, că ți s-a descusut și nu face frumos ;
dai pildă rea la jerpeliții noștri de ostași.

(El se oprește, ea scoate acul cu ață și-i
prinde descusătura.)

TUDOR : Jerpeliții noștri de ostași sînt mai
mîndri ca dragonii împărătești și-o să fie
și mai tari ca ei.

MARIA (înnoadă și taie ața cu dinții) :
O fi, dacă zici domnia-ta.

TUDOR : Cu bine, Mărie.

MARIA : Cu bine, Tudore... măria-ta.

(Maria își pune albia în cotigă și se re-
trage. Atmosfera de tabără militară con-
tinuă. Intră Ilarion și Macedonski, apoi Co-
respondentul austriac.)

ILARION : Prin urmare, domnule Mace-
donski, cînd Ipsilante a trecut Prutul n-avea
nici soldați, nici arme și nici bani. Țările
române trebuiau să i le procure pe toate.
MACEDONSKI : Întocmai. Însă centrele ete-
riste din Moldova se bucură de sprijinul
total al claselor privilegiate, și însuși dom-
nitorul și-a pus la dispoziția Arhistrategului
Ipsilante, persoana și avutul său.

ILARION : Și al statului.

MACEDONSKI : Bineînțeles. Exemplul său
a fost urmat de mulți boieri moldoveni,
greci și români. Pesemne că sprijinul ce i
s-a promis de la măria-sa nu întîrzie decît
din considerente diplomatice. Am adus o
scrisoare a consulului De Pini, care mi se
pare că-l pofteste pe Tudor la București
să pregătească primirea și ce va urma. Este
un mare entuziasm general. (Tudor s-a des-
părțit de un grup de panduri și s-a apro-
piat.) Ce spui, Tudore ?

TUDOR (reținut) : Eu mă bucur din suflet
că ai venit la noi, în Oastea Izbăvirii, să
împarți pîinea și sarea cu mine. Duc lipsă
de ofițeri și dacă n-voiești, aș vrea să îei
comanda organizării taberei de război de
la Tînfăreni și ca să alcătuim coloanele de
marș după ȧrtul și regulile militare. Aș
vrea să nu ne deplasăm către București mai
încet decît gărzile lui Napoleon în campa-
niile lui.

MACEDONSKI : Glumești ?

TUDOR : Nu-mi arde de glumă. Dacă pot
frantujii și nemții, de ce să nu poată și-ai
noștri ? De-asta te întreb, dacă te învoiești ?
Ce plată ceri ?

MACEDONSKI: Eu am venit să dau Revo-
luției totul. Și pentru asta nu mai am pe
nimeni și nimic, decît viața și onoarea. Tu
cîte parale-mi dai pe ele? Cu ce plată mă
plătești?

TUDOR (mișcat, îl îmbrățișează): Iartă-mă,
frate... Nu te supăra pe mine. Am o fire-a
dracului de abrașă. (Sincer, grav, încrezător.)
Răplata noastră va fi salvarea patriei.

MACEDONSKI: Niciodată nu mi-am dorit
mai mult decît asta.

TUDOR: Căpitane Macedonski, vreau să fie
limpede de la început că asta-i o oștire, a
Românilor, fie ei munteni, ardeleni sau mol-
doveni, și că ce face Ipsilante e altceva și
e treaba lui, cită vreme o face în termenii
alianței noastre. Două săbii într-o teacă nu
pot să ncapă. Țelul o fi același, nu zic ba.
Dar fiecare cu mămăliga lui, bună, rea, și
cum și-o așterne fiecare, așa va dormi.

ILARION: Așa „va domni”, așa zice eu.

TUDOR: Domnia s-o tocmească cine s-o pri-
cepe; noi tocmm oastea... Nu mi-ai răspuns
încă dacă te-nvoiești.

MACEDONSKI: Domnule comandir, la or-
dinele domniei-voastre... Pot rămîne în uni-
forma asta de ofițer al țarului, în noul răz-
boi antiotoman?

TUDOR (după o clipă): Nu ți-am dat-o eu
și nici să-ți poruncesc s-o scoți n-am în-
dreptățire.

ILARION: Dacă vor veni ajutoarele făgă-
duite, vor fi mai multe.

TUDOR (rece): Dacă vor veni... (Către
Macedonski.) Atunci, încălecarea, și să ne
vedem cu bine în tabără la Țințăreni! Ai
600 de panduri instruiți. Începe cu ei! (Ma-
cedonski salută militărește și iese.)

ILARION: Tudore, ai zis „dacă vor veni”;
te-ndoiești? Înaltul sprijin nu-i o minciună.

TUDOR: Viața mea de negustor de vite
m-a învățat că numai ce-i în mină, nu-i
minciună... (Gînditor.) Și am o presimțire,
că noi cu cît vom fi mai mulți, cu atît mai
singuri vom fi.

ILARION: Ce-i răspunzi atunci domnului
Consul? El îți vrea binele și poate că știe
mai multe.

TUDOR: De-asta nu mă îndoiesc... Scrie!
(Ilarion scrie.) „Am primit cu stimă porunca
dumneavoastră din 17 martie. Îmi pare rău
că de data asta nu pot să mă supun exce-
lenței-voastre. Ceea ce întreprind eu e numai
de cînte, și nici o rușine n-o să aducă na-
ției mele și domniei-voastre”.

ILARION: Asta e tot?...

TUDOR: Nu, doftore; mă tem că de-abia
de-acum înainte cancelaria dumatle de gră-
măției o să aibă de lucru la scriptologie. Mă
gîndesc că e de trebuință să adresăm de
grabă o scrisoare lămuritoare către Înalta
Poartă. (Amical și iscoditor.) Tu ce părere
ai, prea sfinte? O facem amîndoi?

ILARION: Paza bună trece primejdia rea...
În tabără a sosit un supus austriac, care
trimite știri la gazetele și curțile apusene.
Ar fi un bun prilej să bată nițel toba prin
Europa, dacă crezi de trebuință. Îl primim?
TUDOR: Mi se pare că pică tocmai bine.
(La un semn al lui Ilarion, pandurul de
gardă îl introduce pe Corespondentul
austriac.)

CORESPONDENTUL: Mă prezint Odrîtchi,
de la Consulatul austriac. Am un Ausweiss
în regulă, și doresc să am o întrevedere cu
șeful rebeliunii țaranilor români.

TUDOR: Îmi pare bine de cunoștință. Ce
vor să știe cititorii dumatle europeni?

CORESPONDENTUL: Domnul Tudor a iz-
butit să mobilizeze într-un timp record o
oaste de țărani căreia nici o forță armată
locală nu i-a putut rezista. Care este se-
cretul?

TUDOR: Dreptatea și libertatea.

CORESPONDENTUL: Hm... scurt și cuprin-
zător. Țara Românească se află încă sub
suzeranitatea Înaltei Porți otomane. Care e
poziția dumneavoastră față de sultan?

TUDOR: Noi îi vom cere trimiterea unui
om împărațesc care să ancheteze stările din
țară și să constate necontenitele necazuri și
cumpiitele patimi suferite de popor din pri-
cina unirii pămîntenilor boieri cu cei după
vremi trimiși domni și cîrmuitori ai acestui
neam și vrem să se știe că ridicarea noastră
nu este pentru altceva în niciun chip decît
pentru dreptățile noastre, fiindcă plîngerile
țării n-au ajuns pînă la sultan, care altfel
de mult ne-ar fi izbăvit de acești nemilostivi
tîlhari...

ILARION (diplomat, îl completează): ...ca
pe niște credincioși ce-am fost și în veci,
vom fi. E clar, domnule Odrîtchi?

CORESPONDENTUL: Da, da. Pe cît de re-
voluționară și autentic carbonară e proclama-
ția dumneavoastră de la Tismana, pe atît
de... de politicoasă, mi se pare, adresa către
Poartă. Mă rog, dar asta pe mine nu mă
privește. Eu pot în schimb să vă informez
că d. Von Raab, consulul nostru de la Iași,
a îndemnat pe boierii divăniți să aducă la
cunoștința Porții dezordinile pricinuite de
Eteriei în Moldova, și trecerea domnitorului
în tabăra rebelilor greci.

(Schimb de priviri între Tudor și Ilarion
în sensul că stratagema lor vine tocmai la
timp.)

TUDOR: Adresa noastră către Poartă va fi
trimisă în copie la cancelaria Sfintei Alianțe.

ILARION (abil): Desigur.

CORESPONDENTUL: Mai pot pune o în-
trebare?

ILARION: Voia dumatle.

CORESPONDENTUL: Domnul general
Schustak, comandantul suprem al armatei
imperiale din Transilvania și contele Banfy,
guvernatorul Țării Zarandului, au raportat
la Viena că ardelenii români sînt siguri că

Useful Todoruț, sau craiul Todorăș, cum vă numesc ei, veți veni acolo, să aplicați programul lui Horia „rex Dacorum” și că recrutați dezertori ardeleni în armata dumneavoastră. Ce trebuie să cred despre aceasta ?

TUDOR : Horia a avut dreptate la vremea lui, și noi avem dreptate la vremea noastră. Românii din cele trei principate sînt un neam, iar adevărul acesta nu va cunoaște moarte. Dar noi cu Imperiul austriac n-avem treabă. Fiecare cu-ale sale. Și fiecare la timpul său. Cu toate că o leacă de omenie n-ar strica, să-ndulcească viața fraților iobagi, oridece neam ar fi, dacă nu se supără contele Banfy.

CORESPONDENTUL : Dați-mi voie să scriu asta : „fraților-iobagi, oridece neam ar fi, dacă nu se supără contele”. Foarte bine și frumos. Dankeschön. Vă rog să contați pe serviciile mele respectuoase.

(Pleacă, lipind călcîiele nemțește și întorcîndu-se politicos mai salută o dată.)

ILARION : Vrei, într-adevăr, să trimiți Congresului de la Laybach „arz”-ul către saltea ?
TUDOR : Ai crezut că glumesc, prea-sfinte ?
ILARION : Atunci, alianța cu Eterea ?...

Pe alt plan al scenei, apare conducerea Eteriei : Ipsilante, Iordache Olimpiotul, Bimbașa Sava ș.a., plus vornicul Samurcaș.

IPSIILANTE : Am intrat în cetatea de scaun a Moldovei la o lună după ce Tudor Vladimirescu se ridicase în Oltenia și încă nu mi-a pregătit intrarea în București. Care e pricina, domnule vornic ?

SAMURCAȘ : El știe de la noi că pornirea aceasta e din porunca țarului Alexandru și privește nu numai mîntuirea noastră, ci și a întregului neam grecesc, totuși...

IPSIILANTE : Totuși, ce ?

SAMURCAȘ : În același timp aud că Tudor face înrolări, spunînd că armata lui e constituită pe bază de Firman.

BIMBAȘA SAVA : Eu de treaba asta n-am auzit, cu toate că am trimis în tabăra lui pe Hagi-Prodan, omul nostru care, la nevoie (Face semn la beregată) poate interveni.

IORDACHE : Tudor nu-și calcă jurămîntul.

SAMURCAȘ : N-am zis asta... Am auzit...

IORDACHE : Nu umbla cu vorbe. El așa mi-a spus : „noi vom înlesni trecerea prințului Ipsilante peste Dunăre, cu să meargă spre mîntuirea patriei sale. Rușii ne vor ajuta ca să cuprindem cetățile turcești de pe Dunăre ce cad în partea noastră, și apoi ne vor lăsa liberi și neafîrnați”. Așa a spus, asta a făgăduit Eteriei.

IPSIILANTE : Nu-i puțin, dar nu-i destul. La București, acționînd din autoritate superioară, îi vom dicta termenii mei.

BIMBAȘA SAVA : Asta se înțelege. Mai sînt și eu pe- acolo. E mai de seamă să aflați

că Tudor a coborît de la Tismana cu peste o mie de iobagi dezertori din Transilvania.
IPSIILANTE : Ca să i-o luăm înainte va trebui să lansăm proclamația către toate națiunile regatului Daciei, după principiile revoluției franceze. Vom desființa, mai întîi, toate privilegiile tuturor claselor.

SAMURCAȘ : Mă iartă, măriia-ta, dar ca efor general, trebuie să știi că de la prima clasă, a noastră a boierilor, pînă la tirgoveții orașelor, de la mitropolit pînă la ultimul călugăr, toți au privilegii. A le desființa înseamnă a ataca stările cele mai influente, ceea ce ar stîrni împotriva dumneavoastră un popor ignorant și incapabil să aprecieze intențiile voastre. Boierii moldoveni, frații Sturza, Rosetștii, Iordache Balș, chiar Cantacuzenul, căpetenia batalionului sacru, nu vor îngădui.

IPSIILANTE : Atunci nu le voi desființa. Dar în armata noastră s-au înrolat mulți oropsiți, care așteaptă de la noi libertățile făgăduite de Tudor...

SAMURCAȘ : După război. Să mai aștepte. Tudor a greșit că s-a adresat țăranilor și a respins sprijinul boierilor făgăduiți. Are să vadă el unde-or să-l ducă mojiicii.

IORDACHE : Vladimirescu e un patriot român și poate că a avut motivele lui să procedeze astfel.

SAMURCAȘ : Un răzeș iubitor de șicane, asta e.

IPSIILANTE : Căpitane Iordache, observ la dumneata un parti-pris qui ne saurait me plaire... Te rog să nu-i mai iei parte de față cu mine. Te-asigur că mi-e foarte simpatie și fără avocat. Avem și noi eroii noștri. Vasile Caravia a măcelărit alaltăieri garnizoana turcească din Galați. El n-a pregetat să înfrunte așa-zisa autoritate legitimă a sultanului. Ieri am trimis scrisori eforilor noștri din Constantinopol să dea foc orașului și să tragă semnalul insurecției generale.

SAMURCAȘ : Aferim !... Am auzit o minciună. S-a răspîndit prin București zvonul că grecii din Galați au trimis la Petersburg un delegat ca să se încredințeze că Rusia va intra în război alături de voi, adică de noi. vreau să zic. Și că, ar fi fost omorît...

IPSIILANTE : Mavroforii mei l-au executat pe Camarinos, fiindcă n-avem nevoie de șovăielnici. Soldații n-au dreptul să pună la îndoială ordinele comandantului suprem.

BIMBAȘA SAVA (jumătate serios) : Chiar dacă el îi înșeală conștient și spre folosul lor...

IPSIILANTE : Nu-i nici o înșelăciune... Exercitarea drepturilor de protecție ale curții imperiale asupra Principatelor se va produce la momentul oportun. Și-acuma, înainte, la porțile Bizanțului ! Zito i Elefteria !

Pe un alt plan al scenei asistăm simultan la întrevvedere a dintre Brâncoveanu și prințul Osman.

BRÂNCOVEANU : M'ai chemat, Reiss Ef-fendi, și iată mă înfățișez smerit ochilor lu-minăției-tale.

PRINȚUL OSMAN : Șezi, bane Brânco-veanu. Am știri de tulburări pe la voi. Știu, știu, nu protesta, știu mai multe și decît tine. Noi te-am pus acolo, cu toate că ai trimis pe cineva la Viena, cîndva. Da, da, vă folosiți de orice prilej să-i asmuțiți pe muscali împotriva luminatei noastre împă-rății. Ești unul dintre locțiitorii domnului care va veni cu Firman.

BRÂNCOVEANU : Alt domnitor străin...

OSMAN : Nu te pripi. Tocmai acum cînd eu voiam să-ți aduc cea mai bună veste pe care poate s-o primească un boier pămîntean... dacă Divanul vostru va voi și dacă Înalta Poartă va găsi de cuviință. Îl cunoști bine pe Vladimirescu...

BRÂNCOVEANU : Îl cunosc...

OSMAN : Ai vrut să te apropii de domnie cu primejdia vieții și cu vărsare de sînge... Apoi l-ai trădat pe Vladimirescu și poate că bine-ai făcut că mi l-ai pîrît... Acum domnia se apropie de tine... cu pace și bel-șug. Dacă te-mpaci cu el.

BRÂNCOVEANU : Cum să?...

OSMAN : Ipsilante coboară cu 2.000 de oa-meni din Moldova, spre a se înscăuna la București, și cu ajutorul lui Tudor să treacă Dunărea... Așteaptă, nu te pripi. Eu am in-terceptat la Adakaleh scrisorile sale către unii dintre supușii noștri. Iată-le ! (Îl le ex-pune.) Sînt ridicole. Omul ăsta e un mito-man, un general de operetă. Ia, poftim, îi trimite lui Miloș Obrenovici un proiect de tratat de alianță, la care alătură toate pla-nurile răscolei sale din Balcani și Moreea. Cam imprudent, nu ? Dar de asta ce mai spui ? Cere „eforilor“ din Constantinopol (Rîde). — o mină de oameni, morți de frică, — auzi : „să dea foc orașului, să ocupe ar-senalul, să scufunde flota otomană și să-l captureze de viu pe sultan cînd va ieși atras de incendiu“. Nu-i ridicol ? (Rîde cu hohote, antrenîndu-l și pe Brâncoveanu.) E comic, nu ?

BRÂNCOVEANU : E comic.

OSMAN (sec) : Ar fi așa, dacă în scrisoa-rea lui n-ar adăuga că „acțiunea a fost

gătită în Rusia și încurajată de guvern“. Asta complică lucrurile. Dar asta o să-l pri-vească pe Metternich.

BRÂNCOVEANU : Balanța puterilor... Echi-librul european.

OSMAN : Exact. Se mai spune aici că sem-nalul insurecției a fost dat de răscoala lui Tudor Vladimirescu. Pe de-altă parte, Tudor ne asigură că răscoala lui nu este antioto-mană, ci împotriva ilegalităților dumnea-voastră.

BRÂNCOVEANU : Să nu-l crezi.

OSMAN : Sigur că nu-l cred ; dar sînt obli-gat să iau act de declarațiile sale, trimise-n copie marilor puteri garante la Viena. Can-celaria lui Francisc I ne-a și confirmat pri-mirea documentelor „que les facétieux de Valachie ont osé lui adresser au nom du peuple valaque et à laquelle ils ont joint une copie de la lettre qu'ils venaient d'écrire au Grand Seigneur“...

BRÂNCOVEANU : Tudor e mai tare decît mi-am închipuit.

OSMAN : Altfel, nu te-aș fi chemat să-ți cer să te împaci cu el, pentru binele nostru comun.

BRÂNCOVEANU : Dacă încep să înțeleg bine, vrei să-l obligai pe Tudor să-și ia declarația în serios. Și sînteți de acord cu războiul lui, războiul bordeielor contra pa-latelor ?

OSMAN : Pricepi greu, bane Brâncoveanu, pentru un viitor domn al Țării Românești... Noi am vrea să înțelegi că Tudor, ca supus al Porții otomane, va fi dispus să-l combată pe Ipsilante, aflînd adevărul despre dînsul și despre adevăratele lui intenții în ceea ce-l privește... Sîntem dispuși să dăm firman de domnie în Țara Românească unui boier pămîntean. E clar ? Doar dacă nu cumva Tu-dor nu vrea domnia pentru el însuși.

BRÂNCOVEANU : Asta nu...

OSMAN : Sfătuiește-l deci, împăcați-vă ; re-cunosc, nu-i ușor. Dar împacă și tu obrazul cu înțelepciunea..., da, era să uit. Spre a mă asigura că nu vei urzi nimic cu răsculatul, împotriva noastră, este cineva în tabăra Ete-riei care te va supraveghea. Drama lui sea-mănă puțin cu a lui Tudor. Și el crede că

www.cime.ro credem că el crede...

În tabăra de la Țințăreni, Tudor cu căpitanii săi, Macedonski și Girbea și vlădica Ilarion, stau de vorbă asupra planului coloanelor de marș.

MACEDONSKI: Am cucerit bănia Craiovei fără să tragem vreun foc de armă, deși orașul era ticsit de arnăuți. Comandantul lor, polcovnicul Solomon, mi-a predat sabia, de parcă totul s-ar fi pus la cale dinainte. Negustorii ne-au primit cu temenele, breslașii au făgăduit să dea la oaste câte calfe ne trebuie, numai zarafii au tras obloanele...

ILARION: Unde era banul Brâncoveanu?

MACEDONSKI: Lipsea, plecase nu se știe unde, la Vidin, sau la București.

ILARION: Nu-i lucru curat, Tudore. Ai știri de la cercetașii avangărzii?

TUDOR: Căpitane Girbea, ce ți-au raportat avangărzile?

GİRBEA: Le comandă Ioniță...

TUDOR (corectează): Căpitanul Ioniță Urdăreanu.

GİRBEA: Căpitanul Ioniță, da; îl așteptăm să pice, să raporteze.

TUDOR: Ați întârit străjile taberei?

MACEDONSKI: Ziua câte unul, noaptea câte doi la fiecare post de pază. Așteptăm ordinul de plecare în ultima etapă. Pe când? Sîntem aici de-o lună l...

TUDOR (se gîndește): Încă puțin. Se-apropie și ultima etapă. În așteptare, continuăți instrucția.

(Un pandur intră și-i șoptește ceva lui Girbea. Acesta rămîne o clipă uimit, apoi se uită ca hipnotizat la Tudor.)

GİRBEA: Ioniță din Urdari l-a capturat pe banu' Brâncoveanu!

TUDOR: Căpitane Girbea, trimite poruncă oamenilor să se orînduiască la poartă, pentru primire.

GİRBEA: Care primire, slugerule? Am pus ghiara pe el! Poruncește să-l spînzurăm!

TUDOR: Prostule, crezi că Macedonski a luat bănia Craiovei fără să tragă un foc, cînd s-aștepta la cel puțin o mie de morți, fiindcă este Ioniță mai firoscos decît el?

N-avea cine să-l apere pe Brâncoveanu la Craiova? Așa crezi tu?

ILARION: Execută porunca, fiule.

IONIȚĂ (intră victorios): Am prins crăpceanu'-ăl mare, slugerule! Îl tragem în țepă? (Poruncește spre-ai lui.) La moarte cu el!

TUDOR (sec): Căpitane Ioniță, tu dă-ne raportul. Aici, altcineva poruncește.

IONIȚĂ: Poruncește să-l spînzurăm!

GİRBEA (către el): Mai taci, mă prostule. Aici e politicie mare, nu-i pentru mintea bieților plugari.

TUDOR (rabdă ironia): Căpitane Macedonski, mergi și execută ordinul. Banul Brâncoveanu, caimacamul Țării Românești, dorește să discute cu noi. Să fie primit ca un sol parlamentar, precum se cuvine. (Iese Macedonski urmat de Girbea și Ioniță care sînt vexați și dezamăgiți. A rămas Ilarion. Este introdus Brâncoveanu.)

BRÂNCOVEANU: Grea e vina mea față de tine.

TUDOR: Dacă-ai venit aici pentru spovedanie (arată spre Ilarion), e mai potrivit Sfinția-sa.

BRÂNCOVEANU: Sînt în mîna ta. Omoară-mă, dacă așa îți poruncește cugetul.

TUDOR: Dacă așteptai să te omor nu veneai aici. Ce dorești? Pentru ce mi-ai predat Craiova fără luptă?

BRÂNCOVEANU: Ai înțeles sacrificiul meu... Bine, Tudore, să vorbim deschis. (Se uită spre Ilarion și tace o clipă.)

TUDOR (simțind): Ilarion este cugetul și mîna mea dreaptă. N-am taine față de dînsul.

BRÂNCOVEANU: Mă bucur pentru amîndoi și pentru mine... Tudore, ai făurit o adevărată armată, o armată românească. De la Mihai Bravul țara n-a mai avut putere armată...

TUDOR: Multe n-a mai avut. Dacă boierii cei mari s-ar fi învoit la slobozirea norodului din robie, cu-așa țară multe s-ar fi chivernisit.

BRÂNCOVEANU : Multe s-au greșit, multe greșit-am și eu. Dar de greșeala cea mai mare tu trebuie acum să te ferești. Ridicînd poporul în arme să te urmeze precum este povăuit, ferește-te să desparți talpa de fruntea țării acesteia. Asta ar fi doar spre folosul vrăjmașilor neamului nostru românesc... Și' jur, că dacă mă urc în scaunul țării, facem Constituția, fac să se stingă toate nedreptățile. Îți cer,... te rog...

TUDOR : Să te ajut s-ajungi domn ?

BRÂNCOVEANU : Oare țării nu-i trebuie un domn român ? Îl preferi pe Ipsilante ? Înțelege ! Noi sîntem legați unul de altul, ca suflatul de trup. Eu te ajut să nu afli împotrivire din partea conducerii statului și a marilor puteri garante. Tu ajută-ne să scăpăm de Eterie, ale cărei pretenții ne pun rău și cu turcii și cu nemții, ca să nu mai zic că niciodată această vinovată revoltarisi-re nu va putea să cheme numele Rusiei în ajutor...

TUDOR : Deci, aceasta-i alternativa pe care ai venit să mi-o propui ? (Brâncoveanu încuviințează.) Ce spui, doctore ?

ILARION (enigmatic) : C'est à considérer... Eu aș zice să dai caimacamului răspunsul de sfintele Paști, la București.

TUDOR : C'est à considérer mi-a spus și mie țarul la Viena. Acesta e răspunsul.

BRÂNCOVEANU : Bine, Tudore. Am încredere în tine, Jur, că...

TUDOR : Mai bine fără jurăminte...

ILARION (către Brâncoveanu) : Haidem, mărite bane, să te petrec pînă la poartă... (les amîndoi.).

TUDOR (către căpitani) : Mîine în zori, plecarea spre București.

Într-un scurt intermezzo audio-vizual se va sugera trecerea Oltului de către oastea izbăvirii : marșul „Cine trece Oltul mare ?” secvența respectivă din filmul „Tudor” etc. Personajele ale căror voci se aud în play-back privesc nemiscate sala ținînd în mîini luminările de Paști aprinse. Apoi, joacă și vorbesc cu glasurile lor.

CORESPONDENTUL AUSTRIAC : Ajuns deci cu tabăra la București, după o călătorie pitorească dar infernală, în alura marșurilor napoleoniene, nu puteam intra în fondul relațiilor mele duminicale pentru jurnalul pe care-l deschideți cu atît de justificat interes la cafeana cu lapte, mai înainte de a vă fi călăuzit puțin prin labirintul evenimentelor politice și diplomatice care ne-au adus pînă aici.

Aici, la București, după o iarnă grea a venit o primăvară timpurie. Și Paștele a căzut mai devreme : Cristos, a înviat ! Am intrat în zodia Taurului. A început frumos și cu pace fiindcă, în așteptarea întîlnirii sale cu Ipsilante, comandantul revoluției române a căzut de acord cu boierii „patrioți” asupra politicii sale interne și externe. După ce a agitat chestia țărănească și entuziasmul cla-

sei dezmoșteniților, Tudor le garantează acum boierilor că, de-aci înainte...

VOCEA LUI TUDOR :oricare va fi la un glas și într-o unire cu creștinescul norod, acela se va numi patriot“...

CORESPONDENTUL AUSTRIAC : În schimb...

VOCEA LUI BRÂNCOVEANU : „În numele preasfintei și nedespărțitei troițe, cei mai de jos iscăliți boieri și mari negustori, încredințăm cu acest înscris al nostru cum că am cunoscut că pornirea dumealui sluger Tudor Vladimirescu nu este rea și vătămătoare, nici nouă fiecăruia, nici patriei, ci folositoare și izbăvitoare. Drept care ne jurăm că niciodată nimica nu vom făptui împotriva sa, ci-l primi-vom cu brațele deschise în această poliție a Bucureștilor“...

VOCEA LUI IONIȚĂ : „Eu zic că toate averile tiranilor boieri sînt rău agonisite și trebuie să și le ia poporul îndărăt... patria e norodul, nu tagma jefuitorilor“...

VOCEA LUI GÎRBEA : „Încrederea ne-a adus și ne-a unit... încrederea se cîștigă cel mai greu și se pierde cel mai repede“...

TUDOR (întră furios) : Spre a se dovedi că reprimăm actele de violență și de pradă săvîrșite asupra boierilor patrioți, îl condamn pe fostul nostru prieten și tovarăș de arme, la ocnă pe viață, sau moarte în fața poporului... Cu mîna mea am să-i....

IONIȚĂ : Cu mîna ta ai omorît pînă acum, de dragul ăstora, pe căpitanul Enescu și pe alți cinci haiduci, răzbnunătorii ai poporului... Pe cîți ai să ne mai omori ?

MACEDONSKI : Raportez că de la intrarea în București 400 de ostași au dezertat și alții urmează.

GÎRBEA : Țăranii, care la început alergau orbește la Adunarea izbăvirii, nu-și mai ascund nemulțumirea, că nimic din cîte li s-a făgăduit la Tismana nu s-a-ndeplinit.

MACEDONSKI : Nici o bălăie nu s-a dat, nici cu turcii, nici cu slugile lor de la cîrma țării... De aceea, poate, entuziasmul răzbnunării le-a scăzut prea repede...

GÎRBEA : Încrederea se pierde repede...

TUDOR : Țăranii trebuie să înțeleagă că revendicările lor se vor legera de noua orînduire și că e oprit să-și mai facă fiecare dreptate în legea lui... Vinovații vor fi lăsați pe seama polcovnicilor, căpitanilor și zapiilor, după pravilă...

IONIȚĂ : Care pravilă ? Pravila boierească ? Auzi : „țăranii trebuie să înțeleagă...“ apoi țăranii înțeleg, domnule comandir, că soarta lor rămîne legată de a boierilor „ori-dece neam ar fi“ : români sau greci, căci toți sînt patri-hoți deopotrivă, după orînduirea matală cea nouă !

TUDOR (vrea să-l lovească, dar Macedonski îi oprește mîna) : Am adus opinca să calce pe covorul domnesc și-acum mă obrăznicește și pe mine. Tilharilor !

Pe planul superior apar, unul cîte unul, miniștrii de externe ai Sfintei Alianțe. Ca-

podistria, Metternich, Castlereagh (figurant) și Prințul Osman.

CAPODISTRIA (aparte) : Ma pauvre patrie... On a prétendu régénérer la Grèce et la faire revivre, par la Rébellion, comme s'il était donné aux hommes de créer l'indépendance des nations par enchantement, ou comme si des actes perfides pouvaient jamais avoir d'autres résultats que les désastres engendrés par la perfidie. On s'est cruellement trompé...

METTERNICH : Domnule ministru, mă tem că sesiunea din Leybach a Sfintei noastre Alianțe începe să fie încărcată. În virtutea dreptului de intervenție al marilor puteri garante, și în calitate de cancelar, am și dat ordin trupelor noastre să intervină în regatele Neapolului și Sardiniei, contra răsculaților italieni, de fapt contre une fausse direction donnée au patriotisme italien... Este o epidemie. În Spania a început une émeute, condusă de colonelul Riego. Vor trebui probabil să intervină trupele regelui Franței... Mais, passons... La ordinea zilei avem azi reclamația Prințului Osman, din partea curții suzerane du Grand Seigneur, susținută de lordul Castlereagh. Curtea protectoare a majestății-sale imperiale are obiecțiuni ?

CAPODISTRIA : Nu, deocamdată.

PRINȚUL OSMAN : Din documentele originale, depuse de noi la cancelaria Congresului din Leybach, reiese că pe teritoriul Principatelor Române și în restul Peninsulei balcanice au apărut simptomele unei răcoale criminale împotriva ordinii stabilite prin tratate, care a culminat cu măcelărirea de către rebeli a garnizoanelor noastre din Iași și Galați. Din declarațiile și scrisorile cneazului Ipsilante, șeful răcoalei grecești, reiese că evenimentele iau aspectul unei conspirații internaționale. Guvernul otoman se descoperă subminat printr-o acțiune îndelung pregătită de o putere străină.

METTERNICH : Vezi, domnule Capodistria, (îi-am spus cîndva că prințul Ipsilante nu trebuie luat în serios... deși lordul Castlereagh prezintă insurecția eteristă ca un efect al instigațiilor dumneavoastră...

CAPODISTRIA : Nici o unitate militară rusă n-a trecut pe vreunul din teritoriile supuse suzeranității Porții. Iar ambasadorul nostru la Constantinopol, contele Stroganov, i-a declarat oficial Prințului Osman că nu-și poate asuma responsabilitatea nebuniilor lui Ipsilante. Dacă imperiul otoman e confruntat cu greutăți insurmontabile, ca : războiul civil cu pașa din Iania, revolta Muntenegrului, tulburările din Creta și din Bosnia, mișcarea de independență a sîrbilor și bulgarilor, ca să ajungem, în sfîrșit, la insurecția din Țările Române, asta se cheamă, juridic vorbind, că incapacitatea sa de a asigura ordinea internă a imperiului, primejdioasă echilibrul puterilor europene și justifică dreptul de intervenție al altei mari puteri.



Tudor Vladimirescu părăsind Cotroceni la 15/27 mai 1821. În stînga episcopul Ilarion al Argeșului, în dreapta Hagi Prodan (Lito-grafie după un desen de Ary Murnu).

PRINȚUL OSMAN : Oficiile diplomatice rusești au făcut diferite demersuri contradictorii pe lîngă agenții guvernului, în scopul de a nu permite intrarea trupelor Înaltei Porți în Principate, pentru a-i alunga pe rebeli...

CAPODISTRIA : Hatiseriful din 1802 asigură Principatele împotriva oricărei călcări de hotare din partea trupelor străine, excepție făcînd cazul de forță majoră, în care stăpînirea locală e incapabilă să asigure ordinea internă. Admiteți aceasta în cazul dumneavoastră ? Atunci evenimentele nu mai iau aspectul unei conspirații internaționale și vă contraziceți.

PRINȚUL OSMAN : Nu mă contrazic, decît în cazul în care scrisorile și proclamațiile cneazului general Ipsilante, care circulă cu un pașaport rusesc purtînd semnătura dumneavoastră, domnule Capodistria, sînt repudiate public, odată cu Eteria.

METTERNICH : Și lui Tudor Vladimirescu, aliatul Eteriei, e însuși cavaler al unui ordin rus, ce tratament îi rezervați?

PRINȚUL OSMAN : Acceptându-l cu bunăvoință la intrarea în București, boierii români l-au pus într-o situație privilegiată... Vom vedea.

METTERNICH : Nu contest dreptul aristocrației române de a cocheta cu revoluția, dacă aceasta n-ar influența negativ ordinea în teritoriile noastre din imediata vecinătate. Am primit rapoarte îngrijorătoare din partea consilierului aulic din Transilvania și a contelui Teleki... Amintirea răscoalei lui Horia, „rex Dacorum”, oferă un teren extrem de favorabil dezordinei; decidément regatul Daciei e o marotă a tuturor rebelilor români...

CAPODISTRIA : Voi scrie consulului nostru la București că din ordinul majestății sale imperiale îl autorizăm à declarer que le lieutenant Vladimiresco est dégradé de la qualité de chevalier d'un des ordres de Russie...

METTERNICH : Vous ajoutez qu'il ne possède plus aucun titre à la protection de Sa Majesté Impériale. (Către Osman) Mon Prince, dacă înțeleg bine gestul de bunăvoință al domnului Capodistria, ambasadorul Rusiei la Înalta Poartă va declara oficial că cei doi răufăcători, Alexandru Ipsilante și Tudor Vladimirescu, au fost degradați și lipsiți de orice drepturi la protecția majestății-sale imperiale. De acord?

CAPODISTRIA : De acord și ceva mai mult: sîntem gata să intervenim cu trupe spre a sprijini restabilirea ordinii pînă la Dunăre și mai departe. Țarul a trimis 100.000 de ruși să ajute la pacificarea Siciliei. Putem oferi și sultanului acest ajutor dezinteresat. Este important să se arate în toată strălucirea, puritatea solicitudinii și fermitatea principiilor conservatoare ale ordinii, care caracterizează drepturile de protecție ale curții noastre imperiale asupra Principatelor.

PRINȚUL OSMAN : Înregistrez cu recunoștință propunerea dumneavoastră dezinteresată, dar va fi suficient dacă, începînd din acest moment, țarul Alexandru reprobă evenimentele din Țara Românească și autoriză Divanul să recurgă la trupele turce pentru a reprimă orice mișcare revoluționară...

METTERNICH : De-asta să nu vă îngrijiiți: încă azi, la dejun, lordul Castlereagh și cu mine l-am anunțat pe țar că evenimentele din Imperiul Otoman au fost provocate de același spirit revoluționar, pe care aliații l-au combătut în Italia și că trebuie lăsată autorității legitime, adică Porții, sarcina de a restabili ordinea și echilibrul, în conformitate cu menținerea sistemului politic instituit prin tratatele dintre Marile noastre Puteri.

Prințul Osman face salutul oriental și se retrage, acompaniat de lordul Castlereagh.

CAPODISTRIA (meditează) : Pauvre prince, pauvre fou !...

METTERNICH (ride, consolidînd-l amical) : O revoluție cu pașaportul dumitale. Allez, voi da dispoziție lui Von Hackenau, la București, să-i elibereze prințului Ipsilante un pașaport austriac.

Întîlnirea istorică dintre Tudor și Ipsilante din palatul domnesc de la București se desfășoară astfel încît să se știe care dintre ei e gazda și cine e musafirul. Amîndoi vin însoțiți de garda personală : apar prima oară în scenă „mavroforii” lui Ipsilante. Iordache, Bimbașa Sava și Samurcaș de-o parte, iar pe de alta Ilarion, Gîrbea și Brâncoveanu. Între grupuri, Macedonski.

Ipsilante intră, face doi pași spre Tudor și se oprește, protocolar, așteptînd să fie salutat. Tudor observă dar nu se formalizează ; înaintează cu brațele deschise. Atunci Ipsilante salută militărește. Își strîng, puternic, mîna.

METTERNICH : La Viena parcă-ți spuseseam că drumurile noastre se vor mai întîlni... deoarece, precum bine-ai zis, toate drumurile duc spre libertate... Ești un profet... aproape ca Mahomed... iar eu sînt ca muntele... care vine la Mahomed.

TUDOR (o ia ca o glumă) : Mi se pare că n-am zis că drumurile libertății trec prin legea turcească...

IPSILANTE (cu adresă precisă) : Dar se vede că trec prin București.

TUDOR : Bucureștiul nostru e bucuros de oaspeți luminați.

IPSILANTE : Sînteți o gazdă perfectă... Armatele mele au mare nevoie de o asemenea gazdă... Și de un asemenea aliat și prieten... De ce trupe și zaherele dispuneți ?

TUDOR (atent) : Destule, ca să ne ținem făgăduielile... Dar domnia-ta ?

IPSILANTE : Așteptm ca turcii să aibă pricină să treacă Dunărea. Și atunci putem interveni împreună.

TUDOR : Unde ?

IPSILANTE : Aici, auzi vorbă !?... (Arătînd spre Samurcaș.) Toți boierii patrioți așteaptă. (Spre Macedonski.) Și toți pandurii. (Amical, dojenitor.) E drept că unii mi se plîng de domnia-ta că nu ești prea filotim cu dinșii. (Îl bate pe umăr, protector.) Nu e bine. Patria este...

TUDOR (scurt) : Unde mi-este ?...

IPSILANTE (vexat, dar concesiv) : Mă rog... a dumitale, aici. A mea (Se întrerupe)... nu înțeleg ce vrei să spui, arhon slugere. Sau ai uitat cele făgăduite ? Ți-ai uitat legămîntul față de Eterie ?

TUDOR : N-am uitat nimic. Dar eu te întreb pe domnia-ta : unde sînt cei 60.000 de ruși făgăduiți cînd am fost îndemnat să mă ridic spre a mă uni cu generalul Ipsilante ?

IPSILANTE : Se va vedea.

TUDOR : S-a și văzut, încă de cînd ai trecut Prutul, fără oaste și fără bani, numai cu decorațiile de pe piept. M-am legat către Iordache să ajut grecilor și celorlalți ete-



Tudor Vladimirescu citind proclamația de la Padeș — Tismana

riști să se gătească a trece Dunărea, într-o slobozire a patriei lor. Cu toate puterile și din sărăcia acestui norod, nu vom lipsi să ne ținem făgăduiala, căci amară e pîinea robiei în orice țară. Dar la Iași v-ați umplut căruțele cu visteria fraților moldoveni, și domnia-ta, uitînd de Ellada, dai proclamații făcînd acum pe regele dacilor. Cum sună proclamația aia, de la Focșani, Ilarioane?

ILARION: „Dacilor, în trecerea mea prin scumpa noastră patrie, vă chem să alegeți strălucita cale a neafrînării, drepturile voastre de veacuri etc.... etc.“...

TUDOR: Păi, ce să caute dacii la porțile Bizanțului, psihi-mu?...

IPSILANTE: Uiti că buna mea mamă e româncă născută Văcărescu?

TUDOR: Muierile noastre-s iubărețe și nu se uită la neam, așa cum au făcut și cu romanii. (Rîsete.) Dar cum socoți arhi-ule, că voi îngădui să duci războiul dumatăle, pe pămîntul meu?

IPSILANTE: E un război sfînt, e un război nobil!

TUDOR: Eu nu sînt nobil: eu am fost slugă la boier și slujbaş la stat; am fost circumar și morar; am fost negustor de seu și de pește; am fost geambaș de cai și ofițer la ruși. Numai hoț n-am fost și nici n-oi fi, iar mincinos numai cîteodată. Eu nu sînt nobil, dar la războaie mă pricep

mai bine ca alții. Iar domniei-tale trebuie să-ți spun că prea multă gălăgie faci cu acest război, sfînt sau nobil, oricum ai vrea să-i spui.

IORDACHE: Și cearta asta, mai mult rău o să vă facă la amîndoi... Prea multă vorbă strică.

Brâncoveanu și Samurcaș stau într-un colț și șoptesc ceva împreună. Un călugăr a intrat și le-a dat o scrisoare, apoi a ieșit.

BRÂNCOVEANU: Prea multă gălăgie pentru un război de la început pierdut, domnilor. Mitropolitul Dionisie Lupu îmi scrie că a primit știrea excomunicării domniilor-voastre de Patriarhia Constantinopolului și dezavuării de către puterile europene, care ordonă (Citește.): „să se blameze tulburătorii liniștei publice și pe vinovații infractori ai tratatelor, și să dezmeticească spiritele rădăcite de doctrinele revoluționare ale lui Vladimirescu și tovarășilor lui“... Vin turcii! (Către Tudor.) Tudore, de-acum căile noastre se despărț pentru totdeauna... Țara asta n-a avut stăpîn și-acuma are prea mulți... Să scape cine poate! (Iese repede, urmat de Samurcaș.)

IPSILANTE: Te-am înțeles și-ți mulțumim pentru ajutor. (Iese, urmat de Iordache și Macedonski.)

TUDOR (cătore Gîrbea și Ilarion): Ridicați tabăra. Pentru ca să se întîmpine răul pornit asupra patriei noastre, meșterul inginer Gheorghe Lazăr și Senior Ott vor avea o mie de oameni în oraș și din satele dimprejur, pentru metereze, cu topoare, sape și lopeți. Căpitanul Calețeanu să pună tunul cel mare și cinci tunuri mici pe bastioane. Să se scoată armele aduse de la Horez-Vîlcea și să se împartă ostașilor și să li se adauge, pe socoteala visteriei, cinci mii de fișicuri de praf și cinci mii de cremeni de pușcă și zece mii de cartace de fier. Totul în grabă, adică nu mai mult soroc decît 24 de ceasuri! Timpul și turcii nu așteaptă. Pregătiți proclamația către națiunea română! Țara are o lege și un stăpîn! (Ies Gîrbea și Ilarion. A rămas Sava. Apoi, într-un tirziu, zărindu-l pe Sava.) Sava Bimbașa!? Ce mai cauți aici, ori l-ai părăsit pe Ipsilante?

BIMBAȘA SAVA: Am rămas aici fiindcă destinele noastre seamănă, Tudore. Ce-i mai ciudat, e că asta o știu și turcii și chiar mai demul. Nu ți-a spus Brâncoveanu?

TUDOR: Ce să-mi spună?

BIMBAȘA SAVA: Înseamnă că nu i-au spus nici lui. Eu voi deschide mîine dimineată porțile orașului, prințului Osman.

TUDOR: Asta-i trădare.

BIMBAȘA SAVA: Nu te juca cu vorbele. Cauza Eteriei este definitiv pierdută; păcat de Iordache și de ceilalți, care vor pieri ca niște mucenici. Eu trebuie să-mi cruț oști-

rea; fiindcă o bălăie pierdută, nu-i un război pierdut. Bulgaria mea poate să mă aștepte. Pe mine turcii mă vor ierta.

TUDOR: Cu ce pret? Cu ce sacrificiu?

BIMBAȘA SAVA: Cu sacrificiul Eteriei... Mă voi prefăce că trec de partea turcilor, cu arme și bagaje... Fă-te frate cu dracul pînă treci puntea... Cu tine e mai simplu. Pornirea ta nu s-a declarat antiotomană. Condițiile vor fi mai ușoare. Depui armele și te desolidarizezi de Ipsilante.

TUDOR: Mi-am dat cuvîntul lui Iordache!

BIMBAȘA SAVA: Ce copil ești. Află că, în spatele tău, Mitropolitul Dionisie Lupu a convenit cu Ipsilante să plătească sprijinul Rusiei pentru eliberarea Greciei, cu sacrificarea Moldovei și Țării Românești „păstrate pentru țar ca un bastion al întregii împărății”.

TUDOR: Nu poci și nu voi să crez...

BIMBAȘA SAVA: Aceasta era clauza secretă a Eteriei, pe care Iordache n-a cunoscut-o. Acuma țarul l-a dezavuat și pe print, ca și pe tine. Fără Rusia, Eteria a rămas ceea ce este, adică zero...

TUDOR: Și Țara fără oaste, tot zero va fi. Eu nu pot depune armele. Trebuie să existe o altă cale, ca să n-o luăm iarăși și iarăși de la început... O altă alternativă, decît: „Patria sau moartea”... O aminare, ca la judecată, un termen.

BIMBAȘA SAVA: Vezi, așa m-am gîndit și eu... Încearcă-ți norocul. Scrie-i pașei din Silistra, sau celui din Giurgiu. Osman te cunoaște. Dumnezeu să te lumineze. Adio.

Agostino de Musi, zis Ueneziano: Cele trei Marii.



Se privesc adînc, și cu bănuială, și durere în ochi, se despart fără să-și dea mîinile, apoi Sava iese. Intră Gîrbea și, mai tirziu, Ilarion.

GIRBEA (intră rîzînd): Slugerule, ce-am mai rîs, în biserica grecească popa a citit din amvon anatema Patriarhului și dezavuarea împăraților la adresa ta și a lui Ipsilante, și fratele Iordache Olimpiotul l-a scos pe popă de anterior și l-a dat afară din biserică cu picioare-n c... Rîdeau poporenii, ca la țîrc. Și fug boierii din București ca potîrnichiile... A noastră-i lumea... Și-acum ce-i facem? De ce taci? Nu ți-e bine, Tudore?

TUDOR (schîmbat): Mă simt... ostenit. Îmbătrînim prea repede, Gîrbeo. Ostașii n-au drept să obosească... Iar eu parcă am obosit... Și pentru înția oară mă tem, nu știu bine de ce... Biata mama, cu visul ei... Și eu cu niciunul.

GIRBEA: Te temi de sultan?

TUDOR: Nu am de ce. Mi-a fost dușman.

GIRBEA: De neprietenia țarului?

TUDOR: Nici atîta. Mă așteptam.

GIRBEA: De neprietenia lui Ipsilante?

TUDOR: La asta nu mă mai gîndesc... Mă tem de mine, de voi, de mucenicia acestui neam care crede în oștirea izbăvirii și în izbînda ei și care atît de șubredă se

arată... Mă întrebați toți: și-acum încotro? Ce facem? Ce poruncești? (Supărat pe el însuși.) Dar eu de unde să știu ce-i bine să facem și ce-i bine să poruncesc. Aș fi vrut să vă pot întreba eu pe voi și să vă cer scoteală, pentru una și pentru alta... pentru viață și pentru moarte, pentru greșalele voastre și pentru ale mele. (Spre cer.) Și nu ne ierta, doamne, greșalele noastre, precum nici noi n-am iertat greșalele greșiților noștri!

GÎRBEA: Să ne-ntoarcem, Tudore, acasă și dac-am greșit-o, s-o luăm de la început, altă dată, cînd i-o veni vremea. Întreabă-te bine mai întîi, și apoi...

ILARION: Și-apoi, întreabă-ne și pe noi, și-ți vom răspunde cu înțelepciune, ca unuia pentru noi mai presus decît toți cei după vremi trimiși domni cu firman de la Padișahul și unși de un Mitropolit trădător de neam. Aici am ajuns, aici sîntem, singur la cîrma țării, și trebuie să dovedim poporului și tuturor, cum știe și cum poate să guverneze un adevărat fiu al patriei. Trăiască Domnul Tudor!

Scena s-a umplut, treptat, de țărani și țigoveni, chipuri de panduri cunoscute și necunoscute, printre care Ioniță din Urdari și Maria de la Gorj. Momentul aduce puțin cu o ceremonie de încoronare pe care o oficiază vîlădica Ilarion în odăjdii de Mitropolit. Poporul strigă urarea: „Trăiască Domnul Tudor!” pe un fond muzical adecvat, amestec de surle și tobe de sărbătoare și de bătălie, de focuri de artificii și de arme de război.

Din această larmă se aud strigăte de minie: „L-am prins pe ucigaș!”, „Spînzurați-l!”, „Lifta spurcată!”, „La moarte cu el, la moarte!”. Pandurii smulg din mîna poporului un turc legat, cu mîndră alură, care caută privirile lui Tudor.

ILARION (șoptit): Este Reșid-pașa! Ce-o fi căutat în oraș? Ce-i facem?

TUDOR (șoptit): Nu trebuie să-i provocăm pe turci. O sută de mii așteaptă semnalul să treacă Dunărea.

O VOCE: Ce-i face?

ALTĂ VOCE: Îl taie.

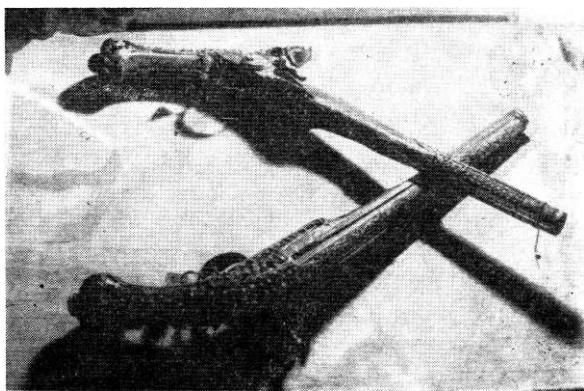
TUDOR: Dezlegați-l! (Gîrbea execută porunca, aproape în scîrbă.) **Căpitane Gîrbea**, îl duci pînă la bariera Giurgiului și-l lași în plata Domnului.

IONIȚA: În plata Domnului? Dar ăsta-i Reșid-pașa, care-a ars Vladimiri și mi-a aruncat copilul de viu în foc. (Trage hangerul și se năpustește asupra turcului.) Asta-i plata lui!

TUDOR: Ioniță, nu!... (Văzînd că strigătul său nu l-a oprit, scoate pistolul și trage.)

(Lîngă Reșid, fostul haiduc a rămas cu hangerul ridicat, se întoarce, cu plumbul în piept, spre Tudor și rămîne cu ochii bolbați la el, fără să mai priceapă nimic.)

IONIȚA (căzînd): Da' de ce?



Arme din vremea lui Tudor

(Asupra trupului celui căzut se azvîrle disperată Maria, care urlă la Tudor, ca o furie dezlănțuită.)

MARIA: Da' de cee!?!... Da' de ce mi-l omoriși, Tudore, măria-ta. Că ne-ai fost drag și mie și lui, ca lumina ochilor. Pentru cine mi-l omoriși, neică Tudore? Vrei să-ți spui eu pentru cine? ăsta-i turcul care ți-a omorît maica, Tudore, care te-a făcut pe tine. Și copilul, și copilul acela, era al tău, al tău era, era copilul nostru Tudore, dragule, și el ți l-a omorît și ți-a stîrpit neamul, Tudore din Vladimiri. El ți l-a stîrpit, da' cu Ioniță ce-ai avut, de ce mi l-ai omorît? Că era mai bun ca tine Tudoree și mai drept și mai frumos, Tudoree și mai viteaz... (Bocește.) Oooh, moarte, moarte, nu mi-l lua... floare mîndră, Ioane, Ioane, cine ți-a frînt ție viețioara?... Ce zile rele-s pe lume, bradule, bradule! Hai, scoală dragă și vezi și te bucură c-au înflorit florile...

(În timp ce bocetul se stinge și oamenii se grupează acoperind cuplul Ioniță-Maria, care părăsesc scena într-un fel de cortegiu funerar condus de Ilarion, urmat de Gîrbea. Tudor rămîne singur în scenă cu spatele la public, în timp ce din fundul scenei se apropie garda „mavroforilor” în frunte cu Ipsilante, Iordache și Macedonski, ca un tribunal constituit.)

MACEDONSKI: Pînă la urmă, tot l-ai omorît...

IPSILANTE: Ai vrut să fii domnitor cu firman în regulă și ți-ai trădat jurămîntul. Patria, sau moartea; ai descoperit o altă alternativă? (Ironie.) O... aminare ca la judecată, un termen... Nu mai vrei?

IORDACHE: Bimbașa Sava ne-a spus tot... Explică-ne... Nu te mai înțeleg, frate... Contra cui ai ridicat tu sabia?

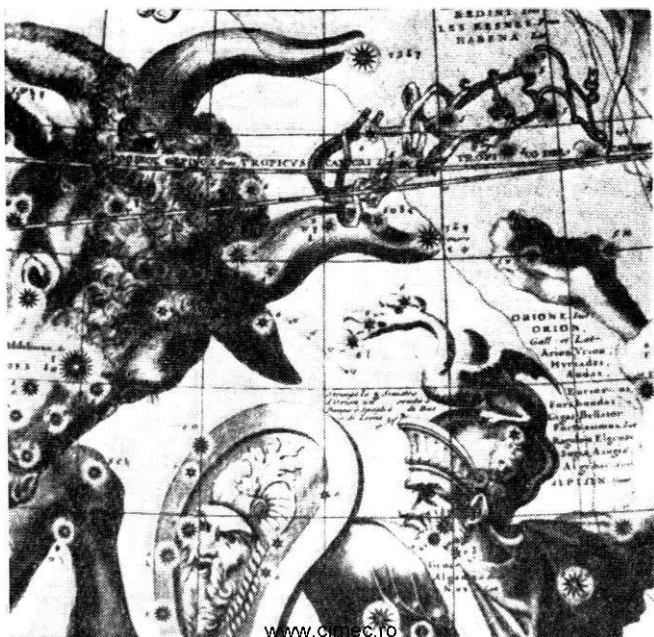
TUDOR: Mă aflu cu sabia mea, în patria mea. Și ce-am făcut și de ce-am făcut așa, și nu altminteri, voi da socoteală când va trebui, și cui va fi în drept să mi-o ceară.

(Cei trei comandanți eteriști îi întorc spatele și se îndepărtează cu pași egali, militărești. Cei doisprezece mavrofori l-au înconjurat pe Tudor și-l împing spre fundul scenei, pas cu pas, ridicând treptat tot mai sus brațul lor înarmat cu niște săbii care seamănă cu acelea ale matadorilor. De fapt, toată mișcarea lor împrumută gesturile cu care într-o corrida torcadorul se pregătește să „dea moartea” taurului brav. Când lovește, se face întineric și liniște, apoi răsună în tăcere un geamăt surd, ca un oftat supraomnesc de ușurare. Când lumina se aprinde, pe scenă își face apariția singur corespondentul austriac. Pe măsură ce vorbește, se aprinde și lumina în sală, iar el se demachiază treptat, la vedere, ca după spectacol.)

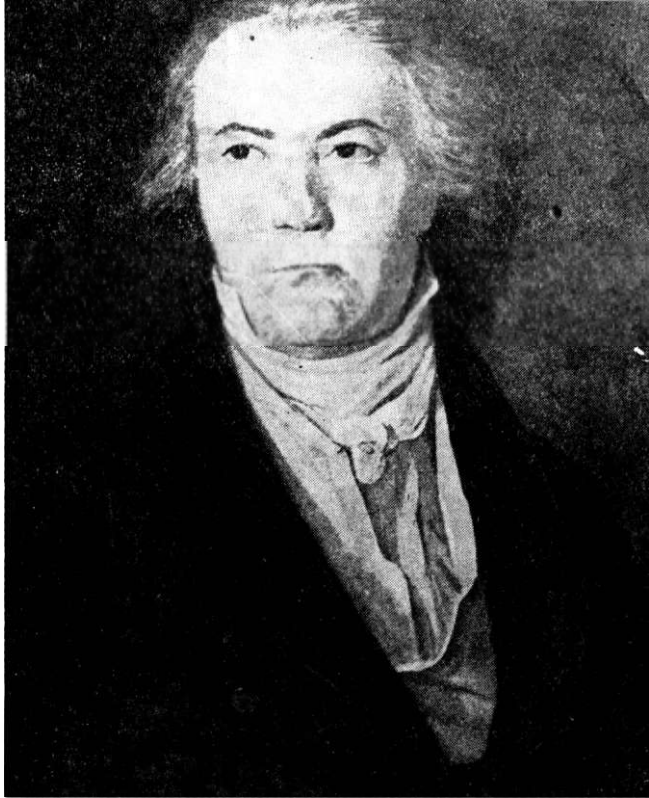
CORESPONDENTUL AUSTRIAC: A venit și luna mai, și odată cu rozele a trecut, iată, și zodia Taurului. După uciderea îngrozitoare a lui Tudor Vladimirescu, am aflat de la corespondentul nostru din Londra, că la 5 mai murise și Napoleon Bonaparte, deci cu două săptămâni înainte. A fost o zodie nefastă adversarilor Sfintei Alianțe. La 13 mai, la apropierea turcilor, episcopul Ilarion

a fugit la Brașov, unde s-a putut întâlni cu boierii români Brâncoveanu și Samurșas, refugiați politici. Alte știri despre eroii noștri din România am aflat după aceea. Bimbașa Sava a fost lăsat de turci să-i taie pe eteriști, apoi a fost tăiat, la rîndul său, la porunca expresă a Sultanului. Iordache Olimpiotul a murit eroic, apărînd o mănăstire, căpitanul Gîrbea s-a făcut haiduc, iar lui Macedonski i-am pierdut urma. Alexandru Ipsilante și-a încheiat cariera la fel de fantast, precum și-a început-o. Ca să scape de resturile armatei sale care-l amenințau cu moartea dacă nu le plătește leafa, el le-a arătat o scrisoare plastografiată, pe care pretindea că ar fi primit-o de la comandantul armatei austriece din Sibiu și în care se spunea că Austria a declarat război Turciei și că-i trimite șase regimente de husari să continue lupta. Profitînd de neatenția camarazilor săi de arme, el a fugit în Transilvania, cu un pașaport austriac apocrif, pe numele Paleologul, care se știe că a fost, acum 400 de ani, ultimul împărat al Bizanțului. Sinistră farsă a destinului, ori supremă ironie a unei înalte personalități europene. De acolo, el a dat o proclamație în care îi condamna pe toți pentru trădare. Așa se scrie istoria. Urmașii noștri vor avea toate motivele s-o scrie din nou. Cu aceasta, transmisiunea mea din București a luat sfîrșit.

Doamnelor și domnilor, noapte bună !



Beethoven azi



Beethoven a trecut de mult hotarele muzicii și este mit. Personifică titanismul așa cum Socrate e simbol pentru înțelepciune, cum Magellan întrușipează aventura, Leonardo — geniul. Prea adesea însă referința la muzică rămâne uitată undeva, ca și cum focarul atenției n-ar trebui menținut acolo și numai acolo. În fața creației, existența biografică e ne semnificativă la Beethoven, deconcertantă chiar, când urmărim perfecțiunea omului și nu virtuțile operei lăsate. Aventura muzicii din lista de opusuri care aveau să împlinească idealuri umane din cele mai înalte, ea este adevărata biografie beethoveniană. Faptele celelalte, bune, rele, trebuie doar înregistrate, nu și idealizate, nici falsificate evidența lor. E greu de trecut peste murtura contemporanilor care găseau monstruos ca tinărul orgolios cu gesturi stângace și vorba semidocă să se proclame egalul lui Goethe; peste prudența editorilor brași pe sfoară; peste prietenii zdrobite de o infatuare absurdă; peste maltratarea de servitori ocazionali. La urma urmelor Beethoven e cine e, nu pentru că ar fi fost sau nu cast, nu pentru că ar fi fost, mai mult sau mai puțin, măcinat de boli. Apropo, ce vnzare de hirtie scrisă, s-a mai făcut pe tema bietelor povești de amor! Numai așa numele insignifiante au stat mai mult în atenția exegeților decât maestrului și profesorii de la care o ambiție imensă ca a lui Beethoven a vrut să smulgă tot ce putea fi util în meserie. Câtă lume oare cunoaște, bunăoară, cele cinci tomuri cu

exerciții de elev sirguincios, corectate și comentate marginal de J. G. Albrechtsberger, autoritatea timpului în materie de contrapunct? Rămă pentru detaliul biografic e interesantă și în măsura în care pune în evidență cum unul și același impuls constitutiv — forța lui Beethoven — pe plan social profestat ca un „Faustrecht”, cu efect negativ deci, se poate converti benefic în artă. Aupra acestui punct, lumea muzicografilor, ajutată cu nădejde de lumea non-muzicografilor, a construit o prea respectabilă te-sătură de speculații estetice și filozofice.

Cu fiecare lucrare, Beethoven întărește convingerea ascultătorului că ceva se petrece și dincolo de jocul în sine al sunetelor. Ce anume, scapă pipăitului și tocmai acest nedefinit a ridicat un nor de răspunsuri de tot atâtea ori discutabile. Nevoia oricărei teoretizări e sigur legitimă, numai că în cazul nostru depășirea zonei care, critic, este fundată pe considerente muzicale, devine destul de ușor vulnerabilă. Foarte mare circulație în lume are azi beethovenologia ilară făcută din ticuri verbale, unde marșul e triumfal cînd nu e funebru, dar poate fi și ambele. Adagioul, pe care îl datorăm autorului Sonatei lunii, e plin de atmosferă visătoare și lirism cald (sau viceversa), dar finalul e fie furtunos, ori e plin de o bucurie exuberantă. Uneori muzica sa aduce și tînguiri îndurerate cu gemete surde pînă ce durerea devine sfîșietoare. Dar, în general, Beethoven are un patos dramatic care e plin de accente viguroase. Atunci tema izbucnește



BEETHOVEN DESPRE ARTĂ ȘI ARTIȘTI

- A compune înseamnă a face creație poetică.
- Muzica are propriul său domeniu care se extinde în zone pe care chiar poezia nu le poate atinge atât de ușor.
- A zugrăvi este apanajul picturii. În privința asta, poezia se poate și ea socoti norocoasă, în comparație cu muzica; domeniul ei nu este atât de limitat ca al meu; în schimb, al meu pătrunde mai adânc în alte zone; nu e chiar atât de ușor de ajuns pe meleagurile împărăției mele.
- De ce compun? Ceea ce sălășluiește în inima mea trebuie să iasă la lumină.
- Muzica este o revelație mai înaltă decât orice înțelepciune și orice filozofie... Cine pătrunde sensul muzicii mele va scăpa de ticăloșia în care se îfrăsc ceilalți oameni.

- Numai arta și știința îl înalță pe om pînă la divinitate.
- Nimic mai înalt decât să te apropii de divinitate mai mult decât alți oameni, și, de acolo, să răspîndești razele divinității în omenire.
- Se spune că arta e lungă, viața scurtă. Numai viața e lungă, arta e scurtă. Căci dacă suflul ei e în stare să ne ridice pînă la zei, el nu este decât darul unei clipe.
- Mobilul faptei tale să fie fapta, și nu izbînda faptei tale.
- Fericit cel ce și-a înăbușit toate patimile, și care, prin toată puterea lui înfăptuitoare, se împlinește.
- Făptuiește, făptuiește și alungă de la tine orice gînd despre urmările faptei, fie că e bine, fie că e rău, căci o astfel de nepăsare este dragostea pentru spirit.
- Trebuie să jertfești, trebuie neconștient să jertfești artei tale toate nimicurile vieții.
- Deviza mea a fost întotdeauna: Nulla dies sine linea.
- Libertatea de a merge mai departe este, în lumea artei ca și în toată creația, scopul. Și dacă noi, modernii, încă n-am ajuns deplin la soliditatea construcției celor vechi, rafinamentul culturii noastre a lărgit în multe privințe orizontul nostru...
- Noi mărginiții, cu spiritul nemărginit, sîntem născuți numai pentru suferință și bucurie și aproape s-ar putea spune că cei mai aleși dobîndesc bucurii prin suferință.
- Artiștii sînt de foc, nu plîng.
- Mă rănește dureros înjosirea omului în fața omului.
- ...acești hoțari care își poartă în suflet sărăcia.
- Să nu recunoști omului altă privilegiiu decât bunătatea.
- Cu toții ne înșelăm, dar fiecare din noi se înșeală într-alt fel.
- În orice tonalitate poți exprima orice.
- Adevărații virtuozii ai pianului redau prin cîntul lor (prin improvizație) ceva coerent, ceva desăvîrșit... nu ca pianiștii de azi care aleargă pe claviatură în sus și în jos cu pașaje dinainte studiate...
- Nu există regulă pe care să nu o jignim din cauza lui „mai frumos”.
- În noi, legea morală și deasupra noastră, cerul înstelat.
- Speră! Omul trebuie să spere. Să nu întrebe!

furtunos, desfășurarea se însușește și devine impetuoasă pînă la limitele furiei amenințătoare. După ce se calmează, Titanul cîntă, și în timp ce cîntă, ba se stăpînește. ba izbucnește în ris (sic!).

Beethoven pare să fi fost prima mare victimă a muzicologiei literaturizantoplasticizante, care nu se separă de cuvintele „ca și cum” și „parcă”. De ce el și nu, mai înainte, Bach, de pildă? În fond muzicii i-au trebuit milenii spre a scăpa de tirania cuvintelor după care și-a modelat forma. Apoi, abia ce trecuseră două sute de ani de stil concertant, și muzica „pură” ajunge, dacă nu să se plece din nou la cuvînt, măcar să apeleze la el cu titlu explicativ. Asta se resimte mai mult, cu începere de la primii tîlmăcitori ai lui Beethoven și durează pînă pe la comentatorii lui Stravinski și Webern. Așa a înflorit o bogată literatură periferică ce parazitează limbajul muzical în principiile sale de abstracțiune. Oare cauza acestor excrescențe, rareori literare nu stă cumva în factura însăși a muzicii inaugurată de Beethoven, unde melodia reprezintă individualizarea emoției și nu a stării?

Stilul concertant din secolele XVII și XVIII crease modelele discursului abstract, construit pe o schemă coerentă. În acest stil, evenimentele cu cea mai mare greutate (cadente, modulații) erau plasate în traseu la locurile potrivite spre a marca precis conturul schemei convenționale, care da suport rațional formei muzicale. Beethoven păstrează modelele, dar eludează regula și o supune necesităților de expresie intervenite ad-hoc. Vehiculele discursului său sînt temele, devenite mai degrabă personaje melodice, grație capacității compozitorului de a picura pe parcurs definirea caracterului, într-un veritabil conflict de situații. Aceste personaje melodice din simfonii, sonate, cvartete, etc. fac să înainteze acțiunea ca într-o veritabilă dramă. Or, momentele semnificative nu se mai așază aici stereotip, în subordine față de conturarea formei de sonată, de lied, de menuet, de rondó. Ele decurg neprevăzut din raporturile ce se creează între teme, și asta este cea mai importantă schimbare pe care Beethoven o promovează în muzică. De aici, individualitatea marcată a Appassionatei, a Pateticei, a Eroice, a Pastoralei. Și nu numai a lor. Fiecare ópus are la Beethoven un caracter aparte, reprezintă o desfășurare fără omonim.

Așadar, în comparație cu gîndirea unui Mozart, unde geniul inventiv se păstrează pe o platformă de puritate, apelînd adică la corelații exclusiv de domeniul muzical, simfonia beethoveniană tinde spre împlinirea destinelor unor teme, adevărate dramatis personae, care se prezintă, în general, în secțiunea expozitivă. Temele acestea ale lui Beethoven nu sînt frumusețea împietrită în tr-o formă ideală, unică în semnificație. Măsura valorii lor este capacitatea de

transforma coerent în direcția celor mai neașteptate deznodăminte, sau, folosind vocabularul informațional, de a ține cîrma dreaptă între redondanță și entropie. Pe un plan istoric mai larg, temele de sonată ale lui Beethoven sînt unul din cele patru momente ale tîbului germinativ, care a doborînat istoria muzicii europene din mileniul nostru. Celelalte ar mai fi: subiectele „fugilor” lui Bach, leitmotivul wagnerian și seria lui Schönberg. În cadrul aceleiași istorii europene, muzica lui Beethoven a devenit prototipul gîndirii discursive de factură aristotelică. Desfășurarea acțiunii muzicale abstracte are mereu o finalitate, evenimentele converg spre un deznodămînt necesar. Mișcarea continuă spre situații noi, care implică dezvoltarea precedentă, interferează muzica lui Beethoven cu teatrul clasic. Pentru popularitatea lui Beethoven întîlnirea cu teatrul clasic pe tărîmul muzicii „pure” e de o importanță capitală fiindcă, pentru auditorul necersat în subtilitățile devenirilor sonore, limbajul beethovenian face apel la fondul apercceptiv acumulat prin educația literară. Nu trebuie uitat însă că acesta rămîne doar un mod de apropiere de Beethoven și epigoni, la nivelul exclusiv al judecății aristotelice, e drept, un mod care este însă măsura curentă a publicului de concert, și care oprește vederea asupra celor ce s-au întîmplat dincoace de Vincent d'Indy și în josul istoriei. Dar Beethoven e mai mult decît atît, mai mult decît a știut el însuși că este. Să-l căutăm deci pe Beethoven, noi care gîndim probabilistic, cibernetic, relativist, non-euclidian, topologic, semantic, în termeni de mulțimi, noi cei de azi.

Radu Stan

Beethoven. Desene de Johann Peter Lyse (1823)





D. I. SUCHIANU

BOURVIL ȘI „INFRA- LIMBAJUL”

Expresia „infra-limbaj” am pus-o între ghilimele, fiindcă nu-mi aparține. Aparține lui Boussinot, inventată anume pentru a-l defini pe marele actor francez Bourvil. (Numele său adevărat e André Raimbourg.) Această noțiune de „infra-limbaj” permite o foarte originală și pătrunzătoare definiție nu numai a lui Bourvil, dar și a actorului de teatru, adică întrucât diferă el de actorul de cinema.

Ca și Marlene Dietrich, ca și Judy Garland, Bourvil a fost un curios actor de teatru care nu juca piese de teatru. Ca și ceilalți doi, făcea teatru fără teatru. Textul debitat de el erau niște șansonete de o banalitate infantilă, cam cum sînt cîntecelele pe care nostimul familiei le cîntă fals la mesele de nunți și botezuri. Bourvil n-avea pic de voce, iar artiile lui erau, cînd și cînd, întrerupte brusc, fie printr-un ris timpit și gutural fie printr-o tăcere imobilă și neduminită, de om care nu pricepe absolut nimic. Ei bine, aceste performanțe, mai mult decît rolurile lui de film, l-au făcut celebru. Mai ales cîntecelele debitate la radio sau înscrise pe

discuri. Boussinot insistă asupra acestui fapt curios. Bourvil are o mutră foarte nostimă și expresivă. Partenera sa Annie Fratellini (din ilustra familie de clovni) spunea că Bourvil este clovnul ideal. Totuși, nu prin mimică, nu prin joc vizibil, nu prin gesturi, nu prin imaginea lui vizuală și-a cîștigat el marea lui popularitate, ci (serie Boussinot), „prin prezența sa radiofonică (monologuri, discuri, interviuri), unde nu îl vedem, unde totuși îl vedem pentru că îl auzim”. A cucerit lumea prin arta sa „de a spune fără s-o spună” (tot Boussinot) de a „zice prin mai mult decît zice” (tot B.).

Felul cum își nuanțează el debitul verbal face să răsară, dindărătul vorbelor prostănace de folclor mahalagesc, sensuri lungi, durabile, complexe, umane. Numai actorul de teatru este capabil de această scamatorie sufletească, de acest „infra-limbaj” cum îl numește Boussinot. Actorul de teatru diferă de cel de film, așa cum diferă între ele verbele a vedea și a auzi. Desigur, teatrul e și spectacol, iar cuvîntul are, în film, multe

funcțiuni (exact 34 ; le-am numărat și le-am definit, cîndva, într-un articol trecut). Totuși, accentul se pune, în film, pe imagine, iar în teatru pe vorbire, pe dicțiune, pe felul de a zice. Bourvil, fără să bage de seamă, a înlocuit o experiență-standard, a compus figura (fără obraz) a actorului de teatru pur, făcut numai din limbaj și „infra-limbaj”. El a adăugat un paragraf nou, un paradox nou, la *Paradoxul Comedianului* al lui Diderot.

Ca și Marlene, ca și Judy Garland, el a „ales teatrul”, poate pentru că filmul s-a purtat oarecum rău cu el (în ciuda marilor sale succese pe ecran). „Cinematograful (scrie Boussinot) nu i-a dat adevărata lui șansă”.

Asta este și nu este tocmai adevărat. E drept că, în capul mîrginit al producătorilor, Bourvil era pecetluit cu două peceti: țărăn și clown. De aci, conținutul simplu al rolurilor sale pe ecran. Așa de simplu, înfîc instinctiv producătorii recurgeau aritmetic la tabela înmulțirii. În *Tot aurul din lume* (de René Clair), el nu face pe un țăran, ci pe doi țărani! Tatăl și fiul.

Totuși, arta a șaptea n-a fost totdeauna îngrată cu el. I-a dat și roluri mari, roluri extraordinare. Iar dacă el n-ar fi murit așa de tînăr (la 53 de ani) i s-ar mai fi dat și altele, din ce în ce mai interesante, din ce în ce mai multe.

În *Cauze drepte* de Christian Jaque, unde, volumetric, rolurile principale le dețin Pierre Brasseur și Marina Vlady, rolul cu adevă-

rat principal (fiindcă era singurul adevărat și interesant, tot filmul fiind un simplu spanac bine jucat) —, așadar singurul rol impresionant era acela ar judecătorului de instrucție, interpretat de Bourvil. Un rol unde onestitatea profesională a magistratului era ceva mult mai sfîșietor, mai dramatic decît povestea criminală și urmările ei de ignominie. A fost un rol unde acest cunoscut actor comic nu avea nici o secundă de accent comic.

Tot astfel, în filmul lui Cayatte: *Oglinda cu două fețe*. S-au zugrăvit multe portrete de mari și mic-burhezi. Dar tipul interpretat de Bourvil aici, deși existînd de cînd există burghezia, nu fusese încă pictat de artele epice, lirice, plastice și dramatice. Eroul era un profesor de liceu, și încă de matematici! Însurat. Aflăm prin el că există două moduri burgheze de a concepe amorul. În ambele cazuri, firește, femeia e privită ca o marfă, ca un bun de proprietate. Dar marele burghez, boierul, vrea ca dama lui să fie cea-mai-acea, ca să crape toți de ciudă și de poftă-n cui, pe cînd burghezul pîrlit, adorator al ciorapului de lînă, al „păstratului acasă”, sub cheie, burghezul de tip „frige-linte” vrea ca nevastă-sa să fie o leacă mai urîțică, astfel ca el să nu fie tot timpul ocupat s-o păzească, și să nu fie tot timpul cu frica-n sîn, că i-o ia altul. Dar iată catastrofa. Soții au un accident de automobil. Vinovatul e un doctor specialist în chirurgie estetică. Dăritor să-și repare cît mai

Bourvil (stînga) în „Cîntărețul mexican”.





Cu Jean Gabin în „Străbătind Parisul“

bine greșeala. propune nasolei noastre doamne să fie operată, și face din ea o femeie splendidă, încântat că-i poate aduce soțului acest cadou miraculos. Dar soțul, departe de a fi încântat, e furios, speriat. Se socotește furat. El o vrea p-aia, a lui, pe urita cumpărată la piață, achiziționată, pe văzute, de la agenția matrimonială. De aci încolo, nu-i mai adresează cuvintul, își fierbe și coace turbarea, se neurastenizează, apoi înnebunește de-abinelea, apoi ucide pe „criminalul” de doctor și riscă, frumușel, ghilotina. Această combinație de murdărie și crimă, de tragedie și cîrpănoșală, de demență și smuțegărie este o situație morală, pînă acum neinventariată încă în artele povestirii. Cum interpretează comicul Bourvil acest rol unde nu găsim nici o picătură de comic, este o performanță de mare actor. Și cum spuneam, asemenea lovituri de artă s-ar fi înmulțit, dacă moartea nu venea să-l lovească așa de timpuriu. În folclorul iconografic Moartea mînjește. Ei bine, niciodată ea n-a mînjit mai tare ca atunci cînd se pregătea să-l ia pe bunul, blîndul, nevînovatul André Bourvil. Am în fața mea o revistă franceză din Beyruth, unde un reporter îi ia lui Bourvil un interviu, cu o lună înaintea de a muri. Și zice gazetarul:

„Ce plăcut este, în epoca noastră de contestații și de scrișniri din dinți, să auzi pe cineva declarîndu-ți, fără cea mai mică lăudăroșenie, așa, pur și simplu că... (unmează declarația lui Bourvil) „...Da, sînt fericit; ar trebui să fiu nebul de legat dacă m-aș plînge de cel mai mic lucru. Și nici superstitios nu sînt”.

Da. Superstitios. Cunoașteți, de la Azaîs și pînă la povestea arabă cu inelul fericitului, cunoașteți superstiția celor două faze, celor două serii: semia de vaci grase și slabe, credința că o serie începe, cînd cealaltă a ajuns la punctul culminant...

„Ce proiecte aveți pentru vacanță?” îl întreabă același reporter. Răspuns:

„Păi după ce mă odihnesc o leacă, și ca de obicei, în familie, la ferma mea din Normandia, la aer curat, și făcînd pe grădinarul (pasiunea mea din copilărie), o să plecăm toți patru (cu nevasta și doi copii) spre o țară cu soare, Italia, sau Tunisia. După asta, întoarcere în Europa No. 1, ca să turnez *Domnul Saltea*, pe urmă un salt în Spania unde, împreună cu de Funès, joc într-o parodie a lui *Ruy Blas*”.

Dar *palida mors aequus pulsat pede pauperum tabernas curiamque regum...*

Elly Roman



despre

• cabaretul literar • marea poezie și
muzica „beat” • casa de cultură din sa-
tul mondial • dramaturgia musicalului

— Să începem cu o întrebare pe
„specificul” nostru: ce anume vă leagă
de teatru?

— O activitate de peste patruzeci de ani.
Am debutat în teatru. „Rampa” din 9 iulie
1926, sub semnătura lui Alfred Moșoiu, con-
semna acest debut cu două melodii în „noua
revistă de la „Cărăbuș”, și autorul articu-
lului îmi ura să scriu cindva partitura com-
pletă a unei reviste sau a unei operete. Deci
dintru început urcitoarele m-au sortit tea-
trului! De atunci, adică din 1926 și pînă
azi — 25 octombrie 1970 —, am avut co-
laborări strînse cu aproape toate teatrele de
proză din București, nemaisocotind pe cele
muzicale...

— Poate amintiți cititorilor mai
tineri, sau înprospătați memoria celor-
lalți, vorbind de cîteva din aceste
spectacole...

— Am atît de multe amintiri din teatru,
încît nu știu ce să aleg. Îmi vine în minte
o comedie muzicală, *Ninon* de Noël Coward
în care au jucat Tony Bulandra, V. Maxi-

milian, Leny Caler; în genere am compus
partiturile multor comedii muzicale în care
au jucat mari actori: G. Timică, V. Ronea,
Leny Caler... *Miss viteza*, la Teatrul „Ven-
tura”, *Încă o dragoste pe lume* la Teatrul
„Maria Filotti”, *Micki și Nicki*. În acest
spectacol s-a lansat șlagărul — care a re-
venit azi în actualitate — „Nu mai plînge,
Baby”.

— În ce an?

— Anii nu mi-i mai amintesc deloc! Sin-
gura dată precisă pe care o știu este anul...
1492. Țin minte perioada în care am fost
director muzical la Teatrul „Alhambra”, mai
exact prim-dirijor la „Alhambra-Baby” —
un fel de studio — aflat sub sala Teatrului
„Comedia”, de azi...

— Pe urmă ați trecut la Teatrul
„Barașeum”...

— Exact, după intervenția legilor rasiale,
în 1941, împreună cu mulți alți colegi, ac-
tori, compozitori, cîntăreți am trecut la
„Barașeum”. Acolo s-au lansat cîteva specta-
cole de mare succes și melodii, să zic, cele-

bre, cîntece ca: „Ce-i al meu al meu rămîne, „Iankl să-mi trăiești”, „Ce faci astă seară”, cîntece care au intrat în patrimoniul străzii, ceea ce mi-a produs o mare bucurie.

— *Ce condiție specială impune compozitorului colaborarea cu teatrul, mai bine zis cu dramaturgia unui spectacol?*

— O condiție esențială: conștiința cuvîntului, apărarea și valorificarea lui. Studiind în Germania, la Berlin, am avut șansa să fac parte din niște formații artistice care au contribuit intens la formarea, la modelarea personalității mele profesionale. Am fost doi ani și jumătate director muzical la cabaretul lui Max Reinhardt „Schall und Rauch”, cabaret literar muzical, de mare suprafață intelectuală, artistică. Colaborau acolo Erich Kästner, Cristian Morgenstern, Joachim Ringelnatz, Franz Wedekind. Aici ca și la „Kabaret der Komiker” — unde am lucrat mai târziu, am fost pus pentru prima oară în situația să iau cunoștință de valoarea cuvîntului, să realizez importanța lui funcțională, în contopirea organică cu muzica.

— *Nu v-ar tenta să înnoiești azi o asemenea experiență?*

— Este chiar una dintre marile mele dorințe, proiect vechi și nerealizat. Sînt convins că un asemenea mic teatru literar-muzical ar avea un mare succes de public, și mă gîndesc la publicul pretențios care vine la teatrele de proză, și nu la cel mai puțin exigent care frecventează spectacolele de revistă.

— *Intr-un asemenea spectacol, ce ar avea prioritate, textul sau muzica? Și, în general, aș dori să vă referiți la relația mult discutată dintre poezie și muzica ușoară.*

— Mi se pare inutil să pui pe muzică marea poezie, acele versuri, care, prin ele însele, exprimă totul. De pildă, mi se pare, pur și simplu, o impietate sau o iresponsabilitate să „pui pe muzică de dans” poezia lui Blaga, Barbu sau Eminescu. Desigur că nu se poate contesta colaborarea cu poezia în muzica de cameră, unde îți poți permite cu alte elemente melodice și armonice să crezezi atmosfera spirituală, elevația intelectuală a poeziei, sau în romanța populară. Celebrele romănțe pe versuri eminesciene sînt superbe prin simplitatea și emoția pe care le degajă și au o valoare artistică de același calibru ca — să spunem — pictura primitivă. Cu totul neavenită mi se pare însă „cîntarea” acestor poezii în puzderiile de formații care se ivesc zilnic: formații „beat”, „pop”, „folk” etc. Asistăm la vulgarizarea marii poezii. La fel cum cu aceleași mijloace, folclorul românesc este supus de multe ori denaturărilor pe muzică „beat”, transformîndu-se și melodic și armonic și ritmic însăși substanța acestui tezaur național. Desigur, acolo unde se merge pe respectarea spiritului folclorului, rezultatele sînt interesante. Dar să revin la raportul

dintre marea poezie și muzica ușoară. Mi s-ar putea replica că Leo Ferré a compus muzică pe versurile lui Baudelaire și Rimbaud. E o experiență singulară cu intenția de a pune în circulație în mase foarte largi această poezie, grație accesibilității „rengainelor”. Desigur, numele lui Leo Ferré asigură garanția artistică a acestei antreprize, ceea ce nu e cazul cu prea multe din formațiile noastre...

— *Deci pentru muzica ușoară e de preferat un text „neutr”...*

— N-aș vrea să supăr pe nimeni, dar în muzica ușoară primează muzica. Este în primul rînd muzică, cum poezia populară este în primul rînd poezie. Am mai afirmat și continui să afirm marele meu respect pentru cuvînt. Nu întîmplător am lucrat la cabaretul lui Reinhardt, nu întîmplător am colaborat la partiturile mele cu mari scriitori. În toate cele patru puncte cardinale ale carierei mele muzicale a persistat, în primul rînd, interesul pentru text. La început, din dorința de a găsi cuvîntul adecvat, la primele mele șlagăre mari: „Ilona”, „Nușa”, „Mi-e dor de acasă”, mi-am compus singur textele. Mă mîndresc, ca un copil, că pentru un vers din „Nușa”, am fost feliicitat de Argeșii. Ca un amănunt, la ultimul meu (calendăristic) șlagăr, compus în aceste zile, „Meneștel 70”, de asemenea mi-am compus singur textul...

— *Racordînd acești ani, v-aș întreba, cărei epoci aparțineți în mod deosebit?*

— Nu mă simt atașat decît de muzică, dincolo de anii și de epocile pe care le-am traversat. Fără să reneg nimic din etapele anterioare, fără concesii, caut mereu să mă reînnoiesc. Am un singur crez și mai multe stiluri. Este o mare tristețe cînd nu-ți poți acomoda stilul cerințelor actuale, și nu mă refer la cerințele modei, care precum se știe sînt capricii trecătoare, ci la actualitate, adică la pulsul prezentului.

— *Credeți că s-a modificat rolul, ponderea muzicii ușoare, în psihologia publicului, în ultimii 30 de ani?*

— În mod cert, rolul, chiar ponderea ei nu s-a modificat, dar muzica s-a transformat. În orice țară din Europa, în urmă cu o sută de ani, sînt convins că se fredonau foarte multe cîntece „la modă”. Ceea ce s-a schimbat însă azi, este valoarea, imperiul cantitativ obținut de muzica ușoară prin capacitatea de a fi difuzată pe plan internațional.

— *A devenit un loc comun să spunem că prin „mass-media” trăim într-un sat mondial...*

— Sigur, și în acest sat mondial există o casă de cultură mondială, care lansează prin toate difuzoarele aceleași cîntece; fenomen de mare amploare, pe care nu-l aplaud din toată inima, căci el nivelează și exclude — în cazul nostru, în muzică — trăsăturile naționale. De aceea, pe toate me-

ridicanele, tinerii cîntă la fel, în formați asemănătoare...

— Poate este o necesitate comună unei generații, răspunzînd unor similitudini de formație, epocă, activități sociale...

— Dimpotrivă. Cred că este vorba de o preluare, în unele locuri mecanică, a unor forme ce nu-și află întotdeauna un conținut real. De pildă, fenomenul muzical „underground”, corespunzător în muzică curentului „subteran” din teatrul și filmul american în primul rînd, fiind prin excelență un gen protestatar împotriva unor legi, tabu-uri, constrîngerii, valori, din marea societate de consum, nu se poate aplica și prelua peste tot în „satu” mondial”, cum se încearcă de multe ori să se facă, aplicînd pe texte duioase, neutre și în orice caz lipsite de conținut protestatar, formele acestei muzici; adică revolta împotriva quadraturii, a armoniei, anularea refrenului etc. Aș dori să mai adaug că la transformarea masivă a muzicii ușoare, la care asistăm, a contribuit în mare măsură și o revoluție tehnică, dacă o pot numi astfel: fără apariția chitărelor electrice, cu marile lor potente dinamice, nu ar fi fost posibilă dezvoltarea muzicii „beat”, care, fără îndoială, s-a născut din niște necesități complexe, dar a fost stimulată și tehnic...

— În ce măsură șlagărul, muzica ușoară, caracterizează o epocă? E adecvată sau superficială această încercare de a sugera — să zicem — atmosfera anilor antebelici, punînd în teatru, la difuzor, un tango argentinian sau un charleston?

— Fără îndoială că șlagărul caracterizează o epocă, la fel cum o face, pe epoci mari, muzica cultă. Mă gîndesc la muzica preclasică sau la muzica romantică...

— Am putea acorda asemenea definiții și clasificări și muzicii ușoare?

— Poate e riscant ce spun, dar cred că valsul, care tot muzică ușoară este, face parte din epoca clasică a muzicii, avînd înainte, dacă vrem, ca forme preclasice. „ländlerul” (dans în 3/4, austriac, din care s-a născut valsul), „poloneza”, poate chiar „gavota”, și, de ce nu, „menuetul”? Aș merge apoi la epoca romantică cu tangoul, și la timpurile noastre moderne, de la „rumba” și „cha-cha”, pînă la „madison”, „jerk”, „twist”, și ce va mai apărea pînă la sfîrșitul anului! Așadar, în teatru e cel mai simplu ca printr-o melodie oarecare, ținînd seama de factorii asociativi pe care îi stimulează, să fixezi rama unei epoci.

— Vorbînd despre teatru și muzică să nu omitem un subiect la ordinea zilei: musicalul!

— Se face un adevărat abuz de a subintitula orice producție cu citeva cîntece, drept musical! Cu o extremă ușurință declarăm, — cam de două stagii — o grămadă de spectacole, musicaluri. Ce este de fapt mu-

sical? În primul rînd, o lucrare dramatică de o mare valoare artistică, sau o lucrare artistică cu mari valori dramaturgice. Se înțelege de la sine că muzica trebuie să fie de mare valoare artistică și, implicit, să conțină valori dramaturgice. Aici, muzica trebuie să fie o curea de transmisie a ideilor dramatice din textul literar; ea trebuie să fie organic legată, în totală simbioză, cu textul; contrariu operetei, de unde poți cu ușurință extrage o arie — să zicem din *Contesa Maritza* și să o aplici în altă operetă, să zicem *Sylvia* — și nimeni nu va sesiza schimbarea, în afara muzicienilor! Muzica unui musical trebuie să aibă o logică dramaturgică puternică și să nu fie o suită de cîntece; desigur, melodiile, în mod obligatoriu, trebuie să treacă de pe scenă în public (cum s-a și întîmplat cu *My fair Lady* sau *West Side Story*), dar să nu poată fi trecute dintr-un spectacol în altul, cum, repet, putem face cu orice operetă, în care aria se poate muta fără ca să se supere, nici măcar, eroii principali.

— Dumneavoastră ați compus mai multe operete: dar un musical?

— Am terminat de curînd un musical, o adaptare după romanul lui Romain Gary, *Lady L (Lunaticii)*. Sper că în această lucrare să apară noțiunile universal acceptate ale unui musical.

— L-ați compus la cererea unui teatru?

— La propria mea cerere! Partitura se află în mapele mele. Nu știu dacă și unde se va reprezenta, pentrucă trebuie să precizez că reprezentarea unui musical este o operație costisitoare. Pretinde coruri, balet (fiindcă musicalul a preluat de la comedia muzicală, cupletul, iar de la operetă, corul și baletul!) Și să nu uităm, că un asemenea spectacol e dator să asigure, pe lîngă satisfacțiile muzicale, și pe cele vizuale. Nu e simplu să faci decorul și costumele unui adevărat musical. Ca un musical să nu fie doar un divertisment, ci un spectacol de artă, cea mai mare importanță o are integritatea artistică a montării.

— O ultimă întrebare: cum vă explică succesele actuale ale succeselor de altă dată? Mă gîndesc la cîntecele dumneavoastră vechi, relansate de Jacques Hustin și Josef Laufer la Festivalul „Cerbul de Aur”.

— Există în repertoriul mondial de muzică ușoară o serie de melodii trecute din generații în generații, și mereu prezentate în forme adecvate (mă gîndesc la diversele variațiuni orchestrale). Americanii numesc aceste cîntece „evergreens” (adică: veșnic verzi), și, dincolo de prelucrările făcute de diferite formații sau de mari cîntăreți, ele devin clasice, intrînd în „cartea de aur” a muzicii mondiale. Sînt fericit că unele dintre cîntecele mele au o asemenea șansă.

M. I.

CORRESPONDENȚĂ
DIN PARIS
DE LA
GEORGES SCHLOCKER

Flecăreli de culise

Nu treziți pe doamna! (*Ne réveillez pas madame!*) este titlul noii lucrări a lui Jean Anouilh, de curînd reprezentată în premieră absolută la Comédie des Champs Elysées, a treia în exact optsprezece luni. Sexagenarul autor este de o productivitate greu de aflat la alții, totuși legată de repetirea și revizuirea celor spuse altcîndva. Această a treia lucrare, după *Cher Antoine* și după *Pestele de aur roșu* îmi apare ca o ultimă lovitură de ciocan într-un șir de lovituri pe care Anouilh le aplică asupra unuia și aceluiași cui. *Dragul Antoine* înfățișa un dramaturg celebru decedat, în jurul catafalcului căruia niște văduve își împroșcau una alteia răutatea și mîrginirea. Acum, în centrul acțiunii se află directorul de teatru Julien Paluche a cărui mizerie matrimonială se dezvăluie în fața noastră. Locul acțiunii este în același timp și conținutul ei: scena. Julien domnește mai mult asupra ei decît asupra celor două femei ale sale, Rose și Aglae. Amîndouă îl părăsesc pe rînd, căzînd în brațele unor amânți mai puțin împietriți în principii, și care fac ceea ce face, în dosul culisei, oricare actor înzestrat cu o fantezie mărturisit orgolioasă de mic burghez, anume se dau la collegele lor. Julien, onestul, suferă amar din cauza aceasta și — din răzbunare? din dezamăgire? ca să-și înșele însingurarea? — se dedă în cele din urmă și el unor flirturi asemănătoare, cu subrete crocante. Urmează succese, elogii din partea criticilor, eroul se mișcă în voie prin Parisul monden, femeia lui își cumpără un mantou de hermelină, totuși Julien, asprit, stă chircit și se istovește pe treptele tronu-

lui în jurul căruia concepe înscenarea unui *Hamlet* ce nu va avea să vadă vreodată lumina rampei.

Ne-am născut pentru a fi murdăriți și apoi demonțați. Nu ne este dat pentru înțîia oară să auzim această sentință existențială din gura lui Anouilh. Disprețul adresat societății ticăloase în care nimeni nu poate rămîne curat, fiindcă pe fiecare îl așteaptă experiența pîngăririi de către cel mai puternic, l-a împins pe autor însuși spre o ostilitate față de om care legitimează antiumanismul personajelor sale. În orice caz, el s-a priceput cu atîta virtuozitate să-și expună, de-a lungul deceniilor, exasperarea — de data asta prin sputul de lumină aruncat asupra unor scene de teatru, și a unor culise adevărate, în care se încearcă reconstrucția vieții de toate zilele a lui Paluche — încît aceasta a devenit una din cele mai mănoase afaceri ale teatrului burghez. Așa vorbea alădată nebunul regelui; ceea ce spunea era crudul adevăr, dar rămînea totuși fără urmări. Astăzi îi zicem biciuire imanență a sistemului. Anouilh o oferă și acum, din nou, încîntătoarelor blănuri de nură și rozetelor legiunii de onoare care aplaudă în stal. Desigur, nu atît de des ca ultima oară. Vîrsta înaintată a lui Anouilh se distinge printr-o anume limbuție. Prea adesea sufleurul beat criță e nevoit să-iscoată în evidență filozofia, după care orice vreme e conținută în orice vreme, alaltăieri în astăzi, iar 1912 săvîrșindu-se mult mai înăripat. Ni se înfățișează un exemplar uman care și-a aflat drumul spre resemnare în borta lui (de sufleur): o amfibie cu mutră

de om care își râde de toate. Vanitas vanitatum sușotit de o cîrțită mirosind a vin (Jean Paradès îl joacă magistral). Dar nici o spaimă nu ne cuprinde, fiindcă nu putem măsura distanța de cădere între idealul purității și o viață flusturatică. Nu treziți pe doamna cere titlul piesei. „Nu o treziți” din somnul autoiluzionării în care își leagă personaje. (Aici: mama lui Julien, directoarea înzorzonată a unei îndoielnice școli de teatru). Dar fiindcă nimeni nu se cade a-i tulbura somnul, pentru a o confrunta cu minciuna vieții pe care o duce, orice sentiment tragic se risipește.

Această ultimă piesă a lui Anouilh este cu deosebire deprimantă: personajele ei apar încuiate în sentimentele lor particulare, iar acestea dau tircoale patului ca singurului etalon adecvat lor. Avem de a face cu teatrul, și anume cu teatrul boulevardier; dar teatrul ne învață Anouilh, textual, „înfățișează viața așa cum e”. Ceea ce ne toarnă un gust coclit în gură: nu putem ține parte pesimismului larmoiant care vede pe om în chip obligatoriu degenerînd în egoism, și care vrea să confere asemenea viziune „rațiunii sănătoase a omului”. Pe vremuri, tonul lui Anouilh era cinic. În lucrările sale din deceniul al șaselea (*Pauvre Bitos*, *Ornifle*, *Becket*), el aducea pe scenă personaje virile,

pline de sarcasm și neobrăzare. Din toate acestea nu mai rămîne decît pesimismul otrăvit care devine fatal în paharul de apă al sentimentelor mărunte și al tuturor egoismelor, în care sînt din totdeauna încarcerate personajele lui Anouilh. În fața acestei perspective blocate a viermănoasei pături superioare, putem să ne reamintim pentru o clipă de Gombrovicz, pentru care puritatea este strîns legată de triumful tinerilor asupra bătrînilor maculați. La el drumul dă permanent într-o perspectivă deschisă, în care individul ca și istoria se știu expuși oricărei transformări (de pildă în *Opereta*). Și lumea lui e marcată de degradare, dar numai ca punct de pornire, dincolo de care e gata să se desfășoare viitorul. Pseudostrălucirea teatrului lui Julien Paluche nu trimite spre nici un viitor. Anouilh l-a damnat la o stare prezentă de nedepășit, în care sînt zidiți el și cei de-o seamă cu el. Pentru actori, care excelează în redarea realității legată de convenții, de pildă pentru un François Ferier, aceasta le dă în orice caz prilejul unor triumfuri interpretative. În străinătate lucrurile nu vor fi altfel. Pentru directorii de teatru care vor să o scoată la capăt financiarmente cu false aprofundări ale așa-numitei inimi omeneste, Anouilh rămîne o providență.



CRONICA HISTRIONULUI

Pericolul personalității

Îl privesc și-l ascult uneori pe George Constantin. Glasul lui trece peste registre într-o acrobatică stranie. Finalul frazelor urcă neobișnuit de ciudat. Din cînd în cînd, vorbele ies bilbiute ca și cum s-ar fi copt atunci abia în cămările creierului. Rîde copilărește și sadic. În primele minute îi se pare nenatural. Apoi îți dai seama că ai de-a face cu un alt soi de firesc, adevăratul.

Numai că toate aceste procedee, pe care le manevrează cu știință, devin iremediabil compromise la imitatori.

Și-l ascult pe actorușul care trece cu temeritate de la șipătul ascuțit la vocea de piept pe care nu o are. Rîzînd, se-neacă. Iar cînd începe să se bilbiue cu închipuită măiestrie ai impresia că și-a uitat rolul.

Actorușul fumează aceleași țigări ca George Constantin. Intră în aceleași localuri, susține aceeași echipă de fotbal. Spre marele său regret are alt număr la pantofi.

Orice artist cu personalitate este o bucurie și un prăpăd. Ai impresia că natura, strîngîndu-și fantezia într-un singur receptacol, se condamnă pentru o vreme la sterilitate. Pentru ca Marele Echilibru să nu se tulbure.

Inventatorii — îmi spuneam ieșind de la spectacol — tehnicienii de geniu, medicii iluștri sînt un lanț. Existențele lor se condiționează. Adevărurile găsite de unul sporesc în celălalt. Dar marii artiști sînt tot atîtea insule. Unicitatea lor nu se transferă. Fiecare trebuie să și-o descopere pe-a lui.

Și nu spuneam, bineînțeles, o nouă

Ion Omescu

CRONICA DRAMATICĂ

SOVREMENNİK LA BUCUREȘTI

Acest tânăr teatru moscovit, „copil teribil” al anilor '60, născut după toate legile unei adevărate echipe dornice să se autodefinească și totodată să se exprime pe sine, s-a prezentat cu o carte de vizită elocventă. Cele patru spectacole aduse la confruntarea cu publicul românesc (*Bolșevicii* de M. Șatrov, *Fără cruce* de V. Tendriakov, *O poveste obișnuită* după Gonțarov și *Azilul de noapte* de M. Gorki), demonstrează, dincolo de calitățile unor remarcabili actori și de expresivitatea compozițiilor de grup ori a unor formule regizorale, forța unui colectiv animat de un vizibil caracter programatic: de a fi „contemporan” după cum se și proclamă prin însăși titulatura sa. („Sovremennik”). Teatrul ne vorbește, în adevăr, despre lumea de azi, indiferent de universul stilistic și data de naștere a operei reprezentate. Abordarea ei se face prin prisma timpului prezent. De aici gravitatea spectacolelor, caracterul lor reflexiv, optica lucidă care nu exclude însă o violență patetică, rezonanța lor în public. Alese dintr-un repertoriu bogat în titluri, dar în principal direcționat pe dramaturgia națională și mai cu seamă pe cea sovietică contemporană, spectacolele „Sovremennikului” se revendică de la o teatralitate dezbărată de spectaculos, despuată de artificii și efecte exterioare, atașată realismului tradițional, la buna școală a lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, dar creator valorificată prin marea libertate acordată actorului, elaborarea minuțioasă a compozițiilor și rigoarea mizanscenelor, care pune fără excepție și totdeauna, în evidență, supratema montării și subtextul fiecărui moment. (Regie: Oleg Efremov și Galina Volcek). Profesionalismul excelent al echipei este plantat pe etica unui teatru militant, pe o atitudine angajată, pe implicarea actorului în comuniunea ideologică și artistică.

Un patos reținut, sever, scaldă toate cele patru reprezentații și fiecare în parte dansează în public câteva întrebări tulburătoare. Cu *Bolșevicii*, piesa-document a scriitorului Mihail Șatrov, teatrul încheie trilogia dedicată mișcării revoluționare ruse (*Decembristii-Narodovolții*): spectacolul — evocarea zilei de 30 august 1918, ziua atentatului săvârșit asupra lui Lenin, e axat în jurul reconstituirii istorice, dar depășește prin semnificații cadrul autenticului pentru a marca tensiunea unui moment de cumpănă din istoria revoluției. Dincolo de imaginea documentară — ședința Consiliului Comisarilor

Igor Kvașă (*Sverdlov*) și Evghenii Evstigneev (*Lunaccarski*) în „*Bolșevicii*” de M. Șatrov.



Poporului în frunte cu Sverdlov, Lunacearski, Cicerin, Alexandra Kollontai — se definește în scenă forța solidarității bolșevice, responsabilitatea în fața cauzei comune. Montarea cucerește prin simplitatea, prin omeneșul conducătorilor, chemați să transforme mersul lumii, prin întrebările pe care și le pun lor înșiși.

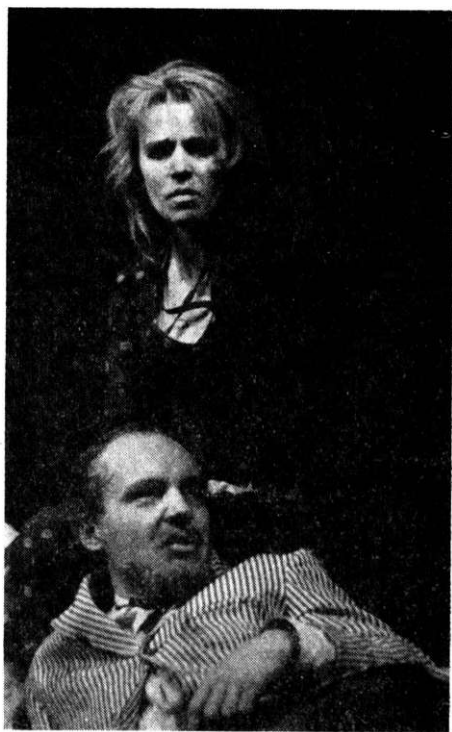
Un patetic și răscolitor mesaj adresează publicului montarea dramatizării *Fără cruce* după nuvela lui Tendriakov *Icoana făcătoare de minuni*. Un adolescent găsește în apa râului ce scaldă colhozul o veche icoană a „cucernicului copil-sfânt Pantelimon”; de aici valuri răscolite ale credințelor religioase, răbufniri de misticism și acuta lor percutare în sufletul neformat al tinărului, despicarea lui între forțele a două lumi ireconciliabile și un deznodământ tragic; pe acest fundal de întâmplări și chipuri tipice proprii satului colhoznic se iscă cu o nebanuită violență un apel extrem de grav la conștiință. Spectacolul proiectează tulburător și aspru nevoia de ideal a oamenilor, setea lor de spiritualitate, totul într-un tablou realist, cu o poezie feroce și tristă care ne amintește marile tradiții ale prozei ruse. Montarea are o rafinată cultură, finalurile de act se constituie în mari compoziții picturale, pline de forța realismului patetic.

Pe alte coordonate de expresie, vizând o demonstrație polemică — actuală pe un text destul de vechi — și anume destrămarea personalității, prăbușirea idealurilor, compromisul, toate indispensabile reușitei în carieră, (în cadrul necrutătorului veac al XIX-lea) se desfășoară *O poveste obișnuită*, dramatizarea lui Rozov, după romanul clasicului I. A. Goncarov, roman publicat în 1846 ca o „anticameră” a lui *Oblomov*. Spectacolul este tăios, rece, accentele melodramatice ocolite cu grijă. Se urmărește cu rigoare dezvoltarea ideii-teză.

Cea mai recentă premieră a teatrului, *Azilul de noapte*, a devenit moment culminant al turneului. Tema reprezentației: abisul fără fund al singurătății omenești. Locatarii azilului sînt zdrobiți, înfrinți, căci nu au și nu pot avea nici o credință. „Doar ceea ce crezi, există”. Cuvintele lui Luca, personaj pivot al montării, ne dau cheia și posibilitatea pătrunderii în acest univers de coșmar și disperare. Interpretat în manieră profund realistă, acest *Azil de noapte* polemizează cu montarea tradițională a MHAT-ului prin violența atitudinii regizorale, prin furia și durerea care inundă toate scenele. Din acest azil nu este nici o scăpare, nici o „rază de lumină” nu scaldă „împărăția întunericului”. Două roluri mari sînt interpretate într-o optică diferită decât cea impusă prin montarea clasică a MHAT-ului: Luca și Satin. Igor Kvașa (actor de mare forță de interiorizare, demonstrată în rolul Sverdlov) compune un Luca cu o neobișnuită putere spirituală, putere ce iriază în jur și salvează doar ființa celor receptivi. Nu „un consolator de profesie”, ci un suflet ce și-a



Olga Tabakov (Alexandr) în „O poveste obișnuită” de Goncarov



Lidia Tolmaceva (Nastea) și Andrei Miagkov (Baronul) în „Azilul de noapte” de M. Gorki.

găsit un echilibru într-o lume cumplită, și acest echilibru îl transfigurează, îl menține, îi dă o reală independență a spiritului. Evghenii Evstigneev — alt mare actor ce ne-a impresionat prin finețea compoziției lui Lunacearski, compune un Satin remarcabil, într-o imagine actoricească care ne-a șters din memorie multe alte interpretări celebre

ale acestui rol. Un „domn”, betiv, trișor, și cabotin, totuși un domn, un intelectual, un ratat care, la beție se dezvăluie cu amară și surprinzătoare luciditate. Marele monolog din ultimul act nu sună ca un imn adus omului, „ce mîndru sună acest cuvînt”, ci, dimpotrivă, e rostit ușor „în trecăt”, cu o imensă durere, cu o uriașă și inutilă compasiune nu lipsită de ironie, față de condiția umană, față de viața care nu mai poate fi îndreptată. Finalul spectacolului (asemeni momentelor memorabile din *Fără cruce* în regia lui Oleg Efremov) atestă forța compozițiilor regizoarei Galina Volcek și reliefează cu maximum de intensitate aceleași idei: locatarii azilului s-au așvîrlit într-o beție cumplită, de tristă și amară veselie, într-o frenzie a disperării, și vestea sinuciderii Actorului contrapuntează cîntecul grotesc. Spectacolul izbuteste conversiunea grotescului în tragic.

Forța ansamblului „Sovremennik” rezidă în omogenitatea colectivului actoresc. Interpretii ne comunică o reală coeziune profesională în unitatea de idee și etică, relația între panteneri e mecontentit prezentă în scenă. Spiritul de echipă domină nu fără a lăsa loc, ci, dimpotrivă, valorificînd din plin și stimulînd afirmarea protagoniștilor principali, dar și a interpreților episodici. Turneul ne-a demonstrat rigoarea compozițiilor, știința montării, calitatea construirii atmosferei. L-am admirat pe fermecătorul actor Oleg Tabakov și rafinatele sale compoziții în personaje de structuri opuse; can-doarea revoluționarului Zagorski din *Bolșevicii*; atenția încordată și respectuoasă cu care acest comisar-muncitor ascultă discuția complicată despre Teroare și problemele Revoluției Franceze, exprimă o întregă biografie, un întreg univers moral. Evoluția tinărului Aduve, protagonistul romanului lui Goncarov; tragismul pierderii elanurilor puerile, dar frumoase, trista izbîndă în desăvîșirea carierei, furia neputincioasă a omului de a înfrunta veacul, altfel decît prin compromis. Alături de valoroși actori precum Evghenii Evstigneev, Igor Kvașa, — personalități remarcabile ale acestui teatru — s-au impus Valentin Nikulin (măncînd o profundă sensibilitate în rolul Actorului din *Azilul de noapte*), V. Sergaciov (Țurupa din *Bolșevicii* și Kleși din *Azilul de noapte*), P. Scerbacov (în portretele aparent asemănătoare ale lui Bubnov din *Azilul de noapte* și Invalidul din *Fără cruce*, aceeași rădăcină unind descompunerea sufletească, marasmul lor moral), A. Miagkov (a desenat cu finețe rămășițele de demnitate ale Baronului). În aceeași măsură distribuția feminină ne-a relevat sensibilitatea și inteligența scenică a actriței L. Tolmaceova, tulburătoarea capacitate de interiorizare a Tamarei Lavrova, desăvîșita compoziție în travesti a Elenei Milioti în dificilul rol al adolescentului din *Fără cruce*; desenul minuțios al unui personaj lipsit de text — Krupskaia — în reali-

zarea Galinei Sokolova, căldura pasională a Ninei Doroșina în Vasilisa din *Azilul de noapte*, sau copleșitoarea imagine a bătrînei pravoslavnice din *Fără cruce*, în interpretarea plină de dinamism și culoare a Galinei Volcek.

Turneul „Sovremennikului” ne-a lăsat o puternică impresie, convingîndu-ne de existența unui teatru viu, cu o personalitate distinctă, implicată în problematica contemporană.

Mira Iosif

Teatru Mic DANSUL SERGENTULUI MUSGRAVE

de

John Arden

Familia de spirite din mijlocul căreia ar trebui desprînși și apreciați John Arden și al său Musgrave e eterogenă: de pe acum depășită școală a tinerilor britanici furioși. Depășită și pentru că „tinerii”, de vreo 10—15 ani încoace se pot socoti mai împliniți ca vîrstă, dar mai ales pentru că revolta lor, dezorientată, n-a putut trece pragul celui fatal „tragism de mină a doua” — tragism de atmosferă — și nu de idei. Neonaturalismul britanic al anilor '50 — după exemplarii J. Osborne, Peter Shaffer, Brendan Behan sau Arnold Wesker — se recunoaște cu greu astăzi în succesele pariziene și de pe aiurea, ale strănuului domn Harold Pinter. Deși eroii furioși, cu nonconformismul lor agitat, lovace și neputincios, puneau totuși sub semnul întrebării ordinea și sensul lumii în care se vedeau trăind. *Dansul sergentului Musgrave* e una dintre aceste grave interogații — prin situația limită pe care o propune (și o rezolvă). Spre deosebire de ceilalți simpatici eroi furioși, Musgrave se identifică însă cu ideile sale, își verifică prin moarte eroarea.

Un personaj din *Vînătoarea regală a soarelui* de Shaffer exclamă: „Oameni împotriva oamenilor! Asta a fost pentru mine viața întregă, băiete. Și dă-mi voie să-ți spun că e un coșmar, jocul ăsta”.

Același coșmar al violenței și al urii îl trăiesc și eroii lui John Arden: mineri, soldați, slujnice, ei evoluează greoi, în ralenti-uri stranie și grotestice. Songurile intercalate în text spre comentarea și curgerea acțiunii, au ceva din strălucirea amorfă a antracitului.

Sosit în mijlocul acestei lumi mizere și disperate — orașul e în grevă — Musgrave le propune logica crudă a purificării: fiecare crimă a războiului colonial, purtat peste



Ion Marinescu, Boris Ciornei, Vasile Gheorghiu și Andrei Codarcea.

Ion Marinescu (Musgrave) și Monica Ghiuță (Ann).

mări, să fie plătită prin viețile celor vino-
vați — aici, reprezentanții ordinii oficiale.
(Acțiunea piesei e plasată în Anglia seco-
lului trecut.) Dar viața e mai complicată.
mai „anarhică” și nu poate accepta jocul
dur al sergentului. Dansul său nu e al
purificării, ci al urii. Coșmarul mu are șanse
să se destrame, aritmetica morții se va dez-
lănțui la nesfârșit. Straniu, așadar, acest dans
al paroxismului și al morții.

Dar curios : după reprezentația de la Tea-
trul Mic — montare de altfel, mișcată de
indiscutabile dăruiri actoricești, e total dezin-
teresul, cu care te desprinzi de spectacol.

Și totuși, regia (D. D. Neleanu) a știut
să găsească adesea și tonul și atmosfera
cețoasă a piesei. Scenele s-au declanșat fi-
resc, prin acumulări lente, unele din altele.
Decorul lui Ion Cojar a fost ingenios în
simplitate, expresiv în laconismul său. Și mai
ales figura centrală a piesei, menită să adune
și să descărce toate fulgerele, sergentul Mus-
grave a fost, prin Ion Marinescu, un încredin-
țat și neputincios posedat al „diavolului
și al bunului Dumnezeu”. Fisura care apare,
mărindu-se însă treptat și minează rezultatul
final al spectacolului, cred că e de ordin
mult mai intim — ea ține de prima lectură
regizorală a textului.



avea a vrut, de fapt, regizorul, montind acest „dans al morții”? Răspunsul pare să fie unul singur: doar o simplă ilustrare, o punere „pe verticală” cu îndemânarea și dexteritatea necesară la trasatul liniilor.

Culorile, tușa particulară a artistului lipsesc însă.

De aici vine credem, și aparenta contradicție a celor afirmate de noi: o regie corectă, un decor funcțional, un interpret titular excelent, nu reușesc să depășească limitele unui spectacol pur și simplu onest, condiția unei litografii îndeminatece. Căci intențiile spectacolului, cele ce ar fi trebuit să-i dea sens și legitimitate sînt de la bun început modeste, golițe de ambiții. Iar litera textului, la prima citire uscată și rece, rămîne, în pofida bunilor meseriași ce ne-o transmit, în continuare uscată și rece.

Firește că tonurile false ale unor interpreți — cu stridente jenante la Andrei Codarcea sau Vasile Gheorghiu, cu nepotrivite descărcări pasionale la Monica Ghiuță sau cu indiferența în care reușesc să rămîna personajele intrupate de Vali Cios, Mihai Dogaru, Dinu Ianculescu, Boris Ciornei — nu pot fi, luate în parte, obiecții de prim ordin. Ele se adună însă, spre a determina concluzia finală. Căci un text, doar tangențial interesant pentru publicul nostru, tenebros prin excelență, dacă rămîne „citit” cu corectitudinea regizorală de care a dat dovadă D. D. Neleanu, nu poate oferi decât o versiune scenică primejduită de plictiseală.

Mirela Nedelcu

DE DOUĂ ORI ARCA BUNEI SPERANȚE

de I. D. Sîrbu

Spiritul animator în promovarea curajoasă a dramaturgiei originale care a prezidat de la începuturile sale Teatrul de Comedie, se vrea păstrat în continuare. Cel puțin în intenție, dacă urmărim afișele teatrului unde premiera românească e mereu prezentă. După debutul din stagiunea trecută a doi autori într-o comedioară satirică, seria debuturilor continuă în acest an, cu *Arca bunei speranțe* de I. D. Sîrbu. Cariera acestei piese, preluată de numeroase scene din țară, e explicabilă prin atracțiozitatea temei, prin plasarea dramei „în contemporaneitate”. Parabola, pe o propunere descinsă din mitul biblic al corabiei lui Noe, piesa lui Sîrbu

invită la o discuție pe teme mari și de durată, pe teme care agită de mult arta secolului nostru, și care au fost exprimate de altfel în multiple ipostaze artistice și literare.

Pe scena teatrului de Comedie, foarte tânărul regizor Geo Berechet a abordat acest text dintr-un unghi personal, căutînd să-l modeleze aprioric după un mod de expresie teatrală, care, cu precădere, tulbură ambițiile generației sale, chiar dacă nu exprimă întotdeauna o estetică și o etică teatrală cristalizată. Ritualul, ceremonialul, incantația, sînt prezente în scenă și recuzita lor specifică, frîghii, lanțuri, scînduri, sugerînd cu violență un anume climat, care în cazul de față nu concordă prea bine cu cel al piesei. Decupajul regizoral obținut înlătură momentele de destindere, scenele de haz, sau replica „cotidiană”, pentru a construi o căutată tensiune a „esențelor”, o atmosferă tragică, încrîncenată. Spectacolul se dorește a fi o demonstrație de patos paroxistic a unor mari teoreme filozofice cunoscute, precum singurătatea, alienarea, neputința comunicării, angosta existențială etc.; dar decalajul între propunerea de joc și realitatea replicii e mult prea mare; ne amintește pasul primejdios dintre sublim și ridicol, pas care a fost trecut și nu știm spre beneficiul cui. Izbitoare e disproporția dintre metafora scenică și comunicarea literară! Această dilatare a vizualului, hiperbolarea sensurilor riscă pînă la urmă să se devalorizeze în fortuit. Luate în parte, fiecare componentă scenică și-ar putea afla o explicație logică: și muzica lui Verdi, (corul înălțător din *Nabucodonosor*), de ce nu beethoveniana Odă a bucuriei, propusă, dacă nu mă înșel, chiar de autor?, și prinderea Arei în laț (capcana destinului?) și multitudinea obiectelor desperechiate, care umplu scena, cu intenția, poate, să creeze prin acumulare, (în scenografia nu lipsită de interes a arhitectei Teodora Dinulescu), un climat halucinant, neliniștitor. La un loc însă — în imagine globală —, elementele nu izbutesc să se integreze, să se cristallizeze și obosesc prin criptica lor solicitare, prin pretenția anvergurii, în raport cu miza reală și mai puțin revelatoare a faptelor dramatice.

În aceste condiții de spectacol subliniat regizoral, actorii s-au achitat cu modestie și fără strălucirea de care dau dovadă în mod obișnuit interpreții Teatrului de Comedie. Amza Pelea, oarecum unidirecționat pe linia senectuții, realizează în rolul patriarhului Noe, un singur moment frumos și emoționant: în monologul din final; aici simplitatea acceptării destinului fatal se transmite cu o noblete superioară, austeră. Liliana Tițău, actriță rar folosită în ultimul timp pe scena teatrului, și-a dat toată silința în portretul matusalemicei Noah; Iarina Demian nu-și găsește nici ea climatul pentru a ne convinge de resursele ei dramatice și nici capacitatea de a potența cu măsură un rol pe care regizorul l-a tratat contradic-



„Arca bunei speranțe” de I. D. Sîrbu, pe scena Teatrului de Comedie

toriu. În rolurile celor trei frați (descinși din biblica familie. Ștefan Tapalagă (Ham) s-a descurcat cu abilitate și nepăsare. Dumitru Chesa s-a ferit cit a putut de grotesc (m-a prea scăpat), iar Vladimir Găitan, amintindu-ne de remarcabila-i compoziție de la absolvență (*Cartofi prăjiți cu orice*), confirmă un talent viguros, dar deocamdată lipsit de personalitate în gest și dicție. Cu totul nebulos rămâne personajul Protos în interpretarea lui Eugen Racotăi, dar vina nu este în primul rând a actorului.



Pe scena Teatrului din Oradea piesa se prezintă într-o montare ordonată, limpede, regizorul Szombatfi Gille Ottó fiind preocupat de lectură fidelă și atentă a textului, apoi de ilustrarea actoricească a rolurilor. Caracterul metaforic al piesei e subliniat prin explicarea personajelor purtătoare de sens, o potențare a lor unilaterală dar explicită: Sem (Eugen Tugulea) e reprezentantul tiraniei mărginite și bestiale; Ham (Jean Săndulescu), întruchiparea științei dezumanizate, aservite strugerii; Iafet (Nicolae Barosan) sugerează tineretul dezorientat, dar pur; iar Protos (Ion Martin), prototipul omului tribal al primitivului, receptiv la modelarea

Ion Martin (Protos), Elisabeta Jar (Ara), Eugen Țugulea (Sem) în aceeași piesă la Teatrul din Oradea, secția

română



în civilizație, dar totodată îngrozit de perspectivele ei. Cea mai realizată interpretare aparține actriței Elisabeta Jar, a cărei compoziție, în Ara, denotă o autentică inteligență scenică și mult rafinament. În cuplul Noe și Noah, artistul emerit Dorel Urlăteanu și Alla Tăutu, se completează calm și armonios. Decorul funcțional al lui Biró Géza sugerează trimiterile spre simbol ale arcăi, omenirea ce plutește pe o mare a speranței. În această montare simplă, nesofisticată, modestă, dar în pas cu respirația textului, piesa își atestă valorile și scăderile, însușirile literare, dar și discursivitatea, deficiențele de construcție, ceea ce nu-i scade din farmec. Căci există un farmec, livresc dar real, al eseului dramatico-filozofic al lui I. D. Șirbu, un coeficient particular al textului pe care montarea din Oradea a surprins-o

M. I.

Teatrul „Ion Creangă“

MATEIAS ȚISCARUL

prelucrare de

Al. Andrițoiu și S. Marosy

Premiera teatrului „Ion Creangă“ cu *Mateias Țiscarul* se înscrie în preocuparea acestui colectiv de a prezenta spectacole cu valențe educative certe, urmărind să realizeze o legătură fecundă între scenă și tinereții spectatori. Cu *Mateias Țiscarul*, omologul maghiar al lui Păcală, Pinocchio, Till Eulenspiegel și alți eroi populari vestiți prin istețime, teatrul ambiționează explorarea unui tărâm de loc ușor, cel al folclorului. Întrucât însă, în cazul de față nu folclorul ci o baladă cultă a servit ca punct de plecare în crearea mitului lui Mateias Țiscarul, s-ar cuveni o scurtă consemnare a etapelor textului ce a servit dramatizării. Prima formă atestată a acestui motiv literar e o baladă aparținând scriitorului Fazekas Mihály (1766—1828) — romantic prin structură. Textul abundă într-un humor gras, popular. Motivul baladei e preluat apoi de prozatorul Moricz Zsigmond și ia forma unei piese scurte într-un act: aceasta a servit celor doi autori de acum, Al. Andrițoiu și Sandor Marosy, ca punct de plecare. Și, după cum înșiși prelucrătorii afirmă, la datele piesei s-au adăugat elemente din balada lui Fazekas, texte din literatură umoristică a

secolului, glume, riposte, proverbe, intercedind să imprime comediei poezia care impregna inițial acțiunea.

Regizorul Andrei Brădeanu, dovedind respect pentru text, a creat un spectacol prin excelență sprijinit pe culoare. Personajele — ale căror costume îmbogățesc paleta coloristică, pregnantă, în spectacol — se mișcă într-un decor (scenografia: Dumitru Georgescu), în care pinza de sac dovedește că se pretează la combinații, în măsură să confere o valoare de prim rang elementului vizual. Ambianța vioaie, de vodevil, cu nota folclorică necesară desfășurării acțiunii, apare o dată cu distribuția, „anunțată“ în versuri, în fața cortinei, continuă cu prezentarea fetelor — moment cu multă mișcare — (ca de altfel întreg spectacolul), cu bastonade și travestiri, cuplete și scenele pedepsirii boierului.

Servite de un text ce oscilează între elemente poetice de o anume puritate și altele picanț aluzive, personajele fac apel când la gluma jucăușă și uneori insolentă, când la cea cu încărcătură satirică, realizând un joc destins, uneori voit naiv. Desigur, nu toate momentele spectacolului pot fi înregistrate ca scene de reușită artistică; în ansamblu însă — dorindu-se vodevil — montarea cucerește. Cei mai mulți dintre interpreți au jucat cu vădită plăcere. Nicolae Gărdescu demonstră un echilibru când între caricatură și farsă, în construirea unui personaj, când între candoare și insinuare. Cu farmecu-i bine cunoscut, Daniela Anencov a construit cu mare finețe rolul fetei de boier. Mihai Butnariu în Freulein (rol în travesti), evitând supralicitarea efectelor (tentative mare la acest gen de roluri), a găsit o ieșire onorabilă dintr-un teren atât de lunecos și plin de surprize, construind momente de autentic haz. În rolul generos al lui Mateias, Ion Gheorghe Arcudeanu a avut farmec personal, dar și-a lăsat partitura la suprafață, lipsind-o de greutatea semnificațiilor ce justifică farsele eroului. Cât despre Genoveva Preda — atât de cunoscută și îndrăgita actriță a copiilor — a realizat o Evi (logodnica lui Mateias) antrenantă, neobosită și explozivă. În celelalte roluri, actorii: Gh. Gimă, Luiza Radu, Mișu Andriescu, Aura Andrițoiu, Mircea Stroie, Grigore Pogonat, Val Lefescu și alții, pur și simplu, cum se spune — în notă.

Irina Toma



Teatrul Maghiar din Cluj

TREI SURORI

de A. P. Cehov

O anumită prejudecată a „clasicismului” desuet, înțeles ca expresie a staticului și conversativului, înstrăinează uneori teatrul tocmai de acele opere fundamentale în care germinează resursele înnoirii sale, de azi și de totdeauna; poate că de aceea se joacă atât de puțin și de rar Cehov — deși contactul cu piesele lui e mereu regenerativ. Teatrul Maghiar din Cluj a intuit însă, probabil, șansele deosebite ale unei astfel de montări; cu *Trei surori*, el își propune altceva decât un oarecare gest de rutină profesională. Aspirația spre o modalitate de teatru mai modernă, mai apropiată de esențe, e evidentă; iar nevoia de învioreare se manifestă încă de la alegerea colaboratorilor: regizorul Vlad Mugur, scenograful Helmuth Stürmer, actrița Silvia Ghelan, de la Teatrul Național din Cluj, invitată pentru rolul Olgăi.

Noua lectură scenică începe de la imagine: un decor fără cortină, deschis, cu spații largi, întunecate și goale. Casa Prozorov nu mai e tradiționalul cămin cald și plăcut, unde totul respiră grație și frumusețe. Peretii sînt însemnați de un soi de pecingine prevestind ruina, mobilele sînt răsfricate, intimitatea nu e posibilă, în ciuda mesei pregătite de sărbătoare. În actul III, al incendiului, pe aceeași masă lungă, ocupînd acum întreaga avanscenă, sînt îngrămadite haine pentru sinistrați; paravanele decupează încăperea neprimitoare în singurătăți mai mici, izolate. În ultimul act, un perete drept, auster, fără nici un amănunt decorativ, închide casa, transformînd-o în închisoare și cavou; prin golul ușii se zărește doar conturul unei statue. Această viziune scenografică stranie și impresionantă, cu o reală forță de sugestie, nu se dorește originală în sine, ci materializează o idee regizorală care încearcă să rupă cu tonalitatea vechilor montări.



Într-adevăr, în interpretarea lui Vlad Mugur, *Trei surori* nu mai sună elegiac, ca în versiunile scenice academizante: nici nu trece în registrul comic, cum recomandă exegeza întemeiată pe intenția autorului.

Spectacolul are o traiectorie dificilă, căutîndu-și o vreme matca; debutează în cheia realismului cotidian, sprijinindu-se pe stilul de joc familiar al actorilor; totuși nu rămîne la această altitudine, și încearcă saltul spre teatrul stărilor nude, condensate.

Fringerea destinelor e un act brutal, suferința generează dizarmonie; climatul piesei nu mai poate fi deci diafan, ci încărcat de nemulțumiri și resentimente. Regizorul caută asperitățile, reliefează rezonanțele dramatice, sparge oglinda în ale cărei ape calme se pierdeau contrastele și accentele tari. După oarecare ezitări, o anume stare de spirit proprie spectacolului izbutește să se afirme: actele III și IV sînt epurate de amănunte, tensionate, adunîndu-se și izbucnind în cele din urmă în deznădejde, ca un tipăt multă vreme înăbușit.

Reconsiderînd, Vlad Mugur nu se oprește în planul expresiei, ci se apropie de miez, propunînd o altă accepție a valorilor morale și spirituale.

„Ceea ce se pierde” prin irosire nu este elanul unor inimi generoase, ce-și clădesc sensul vieții pe muncă și pe dragoste, ci tineretea însăși, ca promisiune și posibilitate. Într-o lume, de la început condamnată, care-și pămîntează circuitul firesc, Irina e singura ființă vie, fiindcă în ea mai pulsează, nelămurit, inconștient, o speranță: cei din jur o privesc cu îngăduință și cu ușoară tristețe, încălzindu-se fără iluzii la flacăra ei, în așteptarea deznodămîntului implacabil. Vulgaritatea Natașei e agresivă și trîmbofătoare, nimic nu i se poate opune. Evenimentele survin cu necrutarea obtuză a unui tăvălug. Masa plutește într-o perpetuă absență, Olga e zăvonită într-o carapace de oboască și amărăciune. Andrei a capitulat brusc și nu mai are nici un fel de „legături” omenești, devenind cumva echivalentul lui Ferapont, cu care are sonore și vide dialoguri de surzi. Întreaga energie a Irinei (deopotrivă a sufletului și a temperamentului) se dezlănțuie și se consumă într-o scenă din actul III: îngenușchiată pe masă printre rochii, răvășindu-le ghemuindu-se și zbatîndu-se febril, implorînd și răfuindu-se cu viața. Apoi, resoul ei vital cedează, Irina intră în rîndul resemnaților încă dinainte de moartea lui Tuzenbach.

Finalul e cutremurător, aici spectacolul își dobîndește claritatea și forța visate: cele trei surori se rotesc îndelung una în jurul celeilalte, ca prinse într-o capcană, într-o disperare mută dar elocventă: singurătatea, înfrîngerea sînt totale și fără ieșire. Nici o mîntuire nu va mai veni, de aci înainte va fi posibilă doar truda lipsită de bucurie pentru plînea zilnică.

Această interpretare *acută*, investită cu un sens polemic, nu e străină de adevărul piesei, dar nu reține decât una din „tensiunile” ei polare; pentru o asemenea „cădere” ar fi fost nevoie de o „culme”, de un prim act foarte viu, în care speranța și bucuria Irinei



„Trei surori” de Cehov la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în regia lui Ulad Mugur

să-și însufletească într-adevăr, contagios, pe toți; iar duhul generos al acestei case, unde prietenii se perindă de dimineața pînă seara, ca atrași de un magnet, să creeze pregnant oaza de comuniune sufletească. Spectacolul anticipează însă, nu știu dacă voit sau nu, fatalitatea. Oaspeții vin în virtutea inerției și-și păstrează fiecare carapacea de indiferență; și apropiările care se stabilesc sînt lipsite de iradierea spiritualității (cel mai flagrant, în cazul Verșinin-Mașa). Așa încît deznodămîntul se referă mai mult la stratul evenimentelor concrete — zădărnicierea căsătoriei Irinei prin moartea lui Tuzenbach, a dragostei Mașei prin plecarea lui Verșinin, destrămarea casei Prozorov, învadăată de meschinăria și trivialitatea Natașei. Pierderea inefabilului, sfîșierea țesutului delicat de sentimente, elanuri, nostalgii, care alcătuiesc orizontul operei, se înregistrează din păcate mai puțin.

O barieră în care s-au oprit o parte dintre intențiile regiei a fost deprinderea solidă a trupei de a practica teatrul-lectură, minuțios, explicit, ferit de excese emoționale; or schimbarea de registru cerută nu se poate face dintr-odată, fără un antrenament complex

Totuși, chiar dacă spectacolul nu-și epuizează propriile virtualități, el reprezintă o experiență fertilă pentru actorii Teatrului Maghiar. Desigur, nu toți s-au angajat în aceeași măsură, fiecare însă a străbătut cu convingere o anumită porțiune de drum. Cel mai deocis a avansat Stief Magda, interpreta Irinei; evidentele ei resurse dramatice, temperamentul puternic, sinceritatea, au ajutat-o să realizeze patetic explozia de suferință, asimilarea „interiorității” personajului mai pune unele probleme tinerei actrițe, dar sînt probleme pe deplin rezolvabile. Bisztrai, Măria (Mașa), cu finețe și sobrietate, și Dorian Ilona (Natașa), cu dezinvoltură, chiar cu exuberanță, și-au integrat personajele în desenul spectacolului. László Gerő (Andrei) a scos puternic în relief exasperarea ratării, pustiuul existenței făcute din renunțări și umilințe. András Márton (Cebutikin) și-a realizat rolul cu obișnuita sa siguranță profesională, din amănunte puține și limpezi. Horvath Béla a schițat un Kulighin cumsecade, discret și cald, a cărui mediocritate intelectuală ascunde o neastepătată gingașie sufletească, reazem și liman pentru Mașa în orice împrejurare. Oarecum șters, fără a înceta să fie o prezentă sim-

patică, umană, Pásztor Ianos (Tuzenbach). Vadász Zoltan (Solionii) a debutat în rol într-un mod deosebit de interesant — un calm surizător căptușind replicile dezagrabile cu un subtext bogat; dezlănțuirea temperamentală la adresa Irinei a fost însă din cale afară de stridentă. Descoperit a rămas, cu grele consecințe, un personaj de primă importanță, Verșinin; Peterffy Gyula n-a izbutit să-i dea nici un fel de dimensiuni, și absența oricărei inițiative din partea sa a părut a-i jena și pe parteneri. Hejja Sandor, Geréb Attila, Török Katalin și mai ales Ille Ferenc (FeraPont) și-au lucrat scurtele apariții cu notabilă exactitate.

Nu știu în ce măsură invitată, Silvia Ghelan, a atins desăvârșirea în ce privește interpretarea în limba maghiară; dar i-am recunoscut stilul, măsura, distincția scenică. Olga ei e severă, tristă, rezervată, interzicându-și elanurile, izbucnirile, mînia, făcîndu-și o rațiune de a fi din conștiința răspunderii, din devotament și spirit de sacrificiu — căpitan de corabie care rămîne la cîrmă sperînd s-o mențină la suprafață numai prin puterea voinței.

Ileana Popovici

Teatrul din Ploiești

CAFENEAUA

de Goldoni

Tîneretii îi șade bine îndrăzneala. Iar ceea ce ne propune tînarul cuplu de regizori italieni Paolo Magelli și Mario Rellini, în scenografia Florică Mălureanu, la Teatrul din Ploiești, numai lipsit de îndrăzneală nu e. Raționamentul, dublu alambicat, ca judecata „mîncinosul mînt” sau ca țuica de Turc, e, în linii mari, următorul: îndrăzneala de a monta un Hamlet în frac, un Romeo și Julieta cu protagoniștii înveșmîntați doar în propria lor suavitate, un Aristofan pe muzică de jazz, într-un cuvînt, îndrăzneala de a monta un spectacol clasic, eliberîndu-l din străvechile tipare și aducîndu-l astfel, spălat de ocară vremii, la diapazonul înțelegerii căreia i se mai zice și „modernă”, ei bine, această îndrăzneală e perimată. Așa stînd lucrurile, nu mai rămîne decît să luăm un spectacol — tot clasic, se înțelege — și ocîlînd cu tot dinadinsul sus-zisele exigențe moderne, să-l montăm așa cum se va fi jucat el acum cîteva sute de ani, în cu totul alte condiții istorice și de mediu, înaintea unui public avînd cu totul altă formație și venind

la teatru în cu totul alte scopuri decît cea al zilelor noastre. Atunci cînd, în anii aceia de piatră de hotar în istoria culturii, cei dintîi tipografi au dăltuit cele dintîi slove de lemn, ei le-au întocmit astfel încît aspectul tipăriturii să difere cît mai puțin perceptibil de cunoscutele codice manuscrise: publicul nu trebuia violentat, spre a-i cîștiga încrederea în noul produs, acesta trebuia să i se înfățișeze într-o ipostază cît mai asemănătoare celei pe care de atîta vreme o cunoștea și o frecventa; înovînd în istoria teatrului, prin trecerea de la „commedia dell'arte” la comedia de caracter, spectacolele lui Goldoni vor fi păstrat, poate, și ele, la început, aspectul buf, de haz truculent al comediei la care exista certitudinea că publicul vine. Ambiția spectacolului de la Ploiești a fost tocmai aceasta: într-o reconstituire de-a dreptul arheologică ni s-a oferit o înlănțuire de mijloace rudimentare de a stîrni risul, palme, salturi, tumbe, un animal adus pe scenă — toate acestea într-un decor — altminteri splendid și cum nu se poate mai ingenios, dar în non-funcționalitatea lui — aducînd a bina și a arenă de circ. Rezultatul? O fermecătoare mișcare scenică presupunînd din partea actorilor o impecabilă condiție fizică — o pantomimă perfect pusă la punct. Și zicem pantomimă, fiindcă, păgubit de toată suculența lui de către clo-cotul fără o singură clipă de răgaz al gesticii și al mimicii, textul — și așa destul de costeliv — al *Cafenelei* aproape că nici n-a mai existat.

O experiență rămîne, firește, o experiență și artistul are, trebuie să aibă voie să se joace. Cred însă că ceea ce i se poate reproșa acestuia e un păcat care nu i se iartă nici unei producții artistice fie ea oricît de experimentală: lipsa simțului măsurii. Cert e, că, dacă m-ar întreba cineva, ca odinioară, la școală: „Spune tu frumos cu vorbele tale ce-ai văzut aseară la teatru?”, n-aș ști ce să răspund.

Elogii merită întreaga echipă de actori — Aristide Teică, Corneliu Revent, Andrei Bursaci, Eusebiu Ștefănescu, Silvia Năstase-Dumitrescu, Margareta Pogonat, Anca Neculce-Maximilian, Răzvan Ștefănescu, Gina Trandafirescu și ceilalți — nu pentru felul cum au izbutit să însuflețească cutare personaj sau caracter, fiindcă, precum spunea, pentru această îndeletnicire... n-a mai rămas loc. Vrednică de admirație e totala lor dăruire, și demonstrația înzestrării lor cu multilateralele calități care se cer unui actor, în lumea, vai, atît de pretențioasă a zilelor noastre.

Radu Albala





turnee

TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ

În seria turneele teatrale ale lunii noiembrie, cel al Naționalului din Cluj ocupă fără îndoială o poziție specială: e singurul teatru din provincie — cu Naționale cu tot (și e bine să avem conștiința exactă a raporturilor de valoare) — care poate dialoga de la egal la egal cu vîrfurile mișcării noastre teatrale. Mica stagiune a trupei clujene a constituit un eveniment pentru afișul bucureștean în general — mărturie stau afluența deosebită a publicului și succesul categoric al reprezentațiilor. Nici nu-i de mirare: capitala a văzut (în sfîrșit) montările prezentate cu atîta succes în străinătate — *Caligula* de Camus și *Un vis în noaptea miezului de vară* de Shakespeare; acestora li s-a adăugat un spectacol cu *Opinia publică* de Aurel Baranga.

Condiția aparte a Teatrului Național din Cluj — condiție categoric non-provincială — este rezultatul activității programatice a unui animator — Vlad Mugur. El a rupt cercul de izolare care face atîta rău teatrelor din alte orașe, și-a încadrat echipa în circuitul valorilor, a „scuturat” distanțele. a practicat cu seninătate și perseverență o politică a contactelor proaspete cu acei regi-zori, actori și scenografi pe care-i cerea situația dată și a știut să păstreze, dincolo de fluctuații, un nucleu de colaboratori avînd un punct de vedere artistic comun (dintre care trebuie citat cel puțin compozitorul Pascal Bentoiu, „co-autor” al tuturor marilor succese: *Ifigenia*, *Caligula*, *Uisul*). Toate acestea se simt în ținuta spectacolelor.

Două din cele trei montări — *Caligula* și *Un vis în noaptea miezului de vară* — poartă semnătura regizorală a lui Vlad Mugur. Faptul că, în substanța lor atît de deosebită, se pot întrezări anumite caracteristici comune, nu e o coincidență: Vlad Mugur propune aci o anumită estetică teatrală care definește un stadiu al existenței sale profesionale. E probabil continuarea firească

a drumului pe care l-au parcurs și alți colegi ai săi de generație, chiar dacă „fazele” și ordinea etapelor (și poate nici limitările) nu coincid — pomenind de la regia „de cameră” pe piesa psihologică, încercînd mereu manile teme ale clasicii, într-un urcuș spre izvoarele acestei arte eterne, pentru a-și descoperi acolo personalitatea autentică. Vlad Mugur a făcut un popas în zona unei teatralități depline, efervescente, creația lui este aci încercare de sinteză a cuvîntului, plasticii, muzicii, într-o rezultantă multi-dimensională. Ultima sa punere în scenă, *Trei surori* (vezi cronica în paginile revistei) anunță deja alte preocupări și altă atitudine în creație.

Spectacolele sînt fastuoase, exuberante, frumosul vizual ca atare se revarsă în scenă ca dintr-un corn al abundenței. Atît în *Caligula* (cronica spectacolului, în „Teatrul” nr. 3/1969), cît și în *Uisul*, căutarea perfecțiunii formelor este evidentă: superbe compoziții picturale, valorificarea superioară a efectelor de lumină într-o neobișnuit de rafinată sugestie de atmosferă poetică, năguroasa geometrie a mișcării actorilor, topirea în muzică a jocului teatral, ca o purificare, o înălțare. „Cina cea de taină” din *Caligula* e o capodoperă de armonie — armonie în miezul dizarmoniei, încununată de imaginea dezastrului, cu recuzita savant răvășită în scenă; bălciul, o scăpărare de ingeniozitate a soluțiilor, orchestrație de mișcări de grup, de forme, volume, sunete, culori.

Poate că e intrucîtvă paradoxală această eflorescență a „frumosului academic”, echilibrat și rațional, tocmai în *Caligula*, abis al „nebungiei logice”, asceză a matematicii spiritului înstrăinat de sine; dar aceasta e o obiecție fundamentală, strict subiectivă, ținînd de o altă lectură filozofică a piesei, axată pe tensiunea ideilor, și al cărei loc nu e aici. Cert e că în *Uisul* se încearcă depășirea unui hotar consacrat — frumosul este căutat, cu aceeași bucurie destinsă, în tainicul său refugiu de umbră, de subconștient, de coșmar.

Miza acestui spectacol, așa cum a fost el conceput, era foarte mare: pentru că o montare „normală”, realizată mediocru, e totuși

pină la un punct fidelă sieși, pe cînd una ce se dorește ieșită din comun riscă, printr-o simplă greșală de dozaj, catastrofa.

Un vin în noaptea miezul de vară, pe muzică de jazz de Pascal Bentoiu și în traducerea foarte modernă a lui Alexandru Mircea Pop, e, în ceea ce are mai bun, o incursiune îndrăzneată, liberă, încărcată de dragoste și înțelegere, în tainele, visurile, iluziile tineretului de azi. În ceea ce are mai bun: adică într-un ritm subteran, într-o legănare la marginea inconștientului, în câteva atingeri, delicate dar percutante, ale misterului. Nu-i mai puțin adevărat că sînt destule intenții care răzbat greu, mesaje lansate de departe, pe care trebuie să le ghicești și să îți le apropii, extrăgîndu-le din masa care le împiedică zborul. Fiindcă e în acest *Vis* și oarecare superficialitate, pasaje de musical de cabaret; și fiindcă e aproape imposibil să desparti idea de execuție, într-un gen de spectacol care pretinde actorilor transparență absolută și imponderabilitate, un aliaj inseparabil de inspirație și precizie. (Și e corect să nu judecăm numai în raport cu măsura ideală, ci și cu condiția concretă, cu cele patru înlocuiri în distribuție, pînă în ultimul ceas...) Dar e foarte bogat acest spectacol, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, bogat în fantezie, în farmec, în umor; analiza lui, secvență cu secvență, ar fi extrem de instructivă — și o vom face neapărat, în acest „an al montărilor Shakespeare“, care ne prilejuiesc considerații profesionale noi și utile.

Există însă o întrebare pe care nu mă pot împiedica să mi-o pun cu prioritate, și ea privește spectacolul ca întreg: unde oare, în labirintul laboratorului intim de creație, se produce fisura care împiedică nenumăratele idei fericite, strălucitoare, ce pot fi lesne descifrate la suprafață, să se sudeze într-o lumină orbitoare, într-o flăcără vie? Fiecăruia din aceste personaje felliniene evoluînd într-un spațiu „de rezonanță“ (scenografia — Mircea Matcaboji; costume — T. Th. Căupei) i s-a trasat o impecabilă traectorie de gest, intonație, mișcare. Podoabele stranii ale spiritelor pădurii, perucile colorate, măștile naiv-caricaturale — toate sînt desăvîrșite. Totuși, starea poetică scontată (și uneori întrezărită, în scenele quantetului de îndrăgostiți, și mai ales în scînteierile de plăcere răutăcioasă, neînfrînată, ale lui Puck) nu se instalează impetuos și irezistibil. Nu e prea ortodox ceea ce spun, dar i-ar fi trebuit acestui spectacol un grăunte de demență (artistică, evident!), pentru a realiza acea eliberare lăuntrică pe țărîmul delicat pe care s-a aventurat, curajul de a împune propria sa normă — tulburătoare, fascinantă, neliniștitoare. E mai mult un regret decît un reproș...

Și *Opinia publică*: „fața nevăzută“ a Teatrului Național din Cluj. Să fim dreți (și mai cu seamă realiști) — în toate teatrele există montări de excepție, care angaj

cele mai bune forțe, și montări curente, cu rolul precis de a asigura ritmul vital al oricărui organism; totul e ca aceste două fete să fie complementare, nu opuse, să nu existe o falie care să despică ființa unitară a echipei în doi adversari ireconciliabili. Îngăduința nelimitată pentru unele compartimente e periculoasă, ea se poate repercuta în cele mai neașteptate și mai nedorite împrejurări. Piesa lui Aurel Baranga are o structură voit deschisă, fluentă, conversativă: ceea ce incită la spontaneitate, dar nu înseamnă deloc că desfășurarea ei în scenă poate fi lăsată la voia întâmplării. Rar am văzut o montare mai dezlinată, mai neprofesionistă, mai greoaie (regia — Victor Tudor Popa). Invitat în reprezentație, Radu Beligan a găsit un singur partener demn de acest nume — pe Melanița Ursu, explozie de inventivitate și temperament, de vervă și bucurie a jocului; și, eventual, o prezență discretă, cuvințioasă, cea a lui Gh. Radu. Dacă restul ar fi fost tăcere — ar fi fost bine; dar a fost un zgomot, o foială, o tristă demonstrație de cabotinism provincial...

Pentru o teatru cu platforma și cu investiția artistică a Naționalului clujean, calitatea actorului rămîne o problemă de primă importanță. Echipa numără actori care nu-și dezminț demnitatea meseriei în nici o împrejurare, indiferent dacă rolul dat atinge sau nu dimensiuni creatoare deosebite: Silvia Ghelan, Valentino Dain, George Mottoi, Melanița Ursu, Teodora Mazanitis-Fugaru, Carmen Galin. (Colaborarea actriței de limbă maghiară Magda Stief în Helene s-a aliniat acestui detașament și a fost în plus o performanță de seriozitate în studiu). Rolurile lor pot fi laudate sau amendate, cu considerația cuvenită oricărui efort de creație; se poate spune de pildă, că Valentino Dain a fost intrucivă confuz și sentimental în *Caligula*, dar s-a distins în *Visul* prin finețea și claritatea interpretării lui Bottom-cel-cu-cap-de-măgar; că George Mottoi nu se angajează întotdeauna deopotrivă de profund, cu întreaga sinceritate, dar a cîștigat enorm în eleganță și dezvoltură fiind un actor de o ireproșabilă profesionalitate; că, intrînd în Puck aproape în ajunul turneului, Carmen Galin a știut să-și descopere un ton al ei. Din păcate, o altă parte a trupei trăiește într-un fel de dulce far niente care alterează tonul oricărei scene de ansamblu, chiar în spectacolele nobile (vezi *Caligula*). Actorii nu lipsiți de talent (Gh. Nuțescu, Dorel Vișan) devin „o problemă“ (o problemă de etică profesională, în ultimă instanță!) de îndată ce în jurul lor armătura spectacolului e mai relaxată; alții, mai slabi de înger, se lasă prinși în escalada licențelor. În *Opinia publică*, această dezlănțuire a luat forme patologice.

Dar e echitabil să reținem din acest turneu triumfal fața strălucitoare.

I. P.

TEATRUL NAȚIONAL

„V. ALECSANDRI”

DIN IAȘI

În turneu la București, Teatrul Național din Iași a avut darul de a atrage atenția asupra unei probleme pe care, numeroase articole (vizind activitatea lui de ansamblu), au sesizat-o: absența unui încercat, entuziast regizor permanent, în stare să mențină și să consolideze vechile și prestigioasele achiziții artistice ale instituției, să impună echipei sale de acum o solidarizare în eforturi, pe linia unei continuități și omogenități stilistice. Nu a trecut multă vreme de când Teatrul din Iași se mândrea cu frumoase succese (*Vară și Iunie*, *Electra*, *Lungul drum al zilei către noapte*, *Opinia publică*, *Săgetătorul*), cu montări de înaltă ținută intelectuală. Acestea anunțau orientarea colectivului spre drumul cultivării mijloacelor expresive potrivite cu cerințele unui teatru al zilelor și mentalității de azi. Turneul de acum, cu cele patru spectacole (trei aflate pe afișul stagiunii trecute — *Tango la Nisa* de Mircea Radu Iacoban, *Tartuffe* de Molière, și *Noaptea Iguanei* de Tennessee Williams, și o premieră din actualul sezon teatral — *Cătiheții de la Humulești* — transpunere dramatică de I. Mironescu a „Amintirilor” lui Ion Creangă, mărturisesc însă că succesele de atunci nu s-au statornicit în conștiința colectivului ca etaloane artistice, că mult dorita înnoire expresivă și stilistică a rămas printre obiectivele, dacă nu de neatins, în orice caz, pare-se, foarte, foarte ușor abandonate. Așa ne explicăm decalajele, nesiguranța, oscilațiile calitative, surprinse în reprezentațiile văzute, deși nu putem vorbi de lipsa conștiințiozității și a efortului creator dovedite, în parte, în cutare sau cutare moment al spectacolelor, la cutare sau cutare interpretare. *Cătiheții din Humulești*, în regia fidelă textului, a lui Dan Alexandrescu, cu decorul lui Mircea Matcaboji, a pus astfel în lumină familiaritatea interpretărilor cu umorul suculent și cu savoarea limbajului lui Creangă; montarea ocazională, așa fiind, momente comice de autenticitate, citeva creații actoricești remarcabile. *Noaptea Iguanei* — cel mai unitar și mai interesant spectacol al

turneului — pus în scenă de Sorana Co-roamă, în decorul ingenios, inspirat, al lui Liviu Ciulei — a învederat de asemenea preocuparea actorilor pentru caracterizări concise, pentru un joc deopotrivă spontan, reținut, viguros, ocolind ispitele melodramatice, ca și pentru intensități tragice și sublinierea detaliilor esențiale. (Păcat numai că asemenea resurse au fost cheltuite pe un text de o semnificație mai puțin legată de interesul real al spectatorilor noștri).

În ciuda decorului atrăgător al Margăi Ene, *Tartuffe*, tradițional montat de Marietta Sadova, nu a reușit, — cu excepția citorva momente de rigoare și eleganță — să rețină atenția, decît asupra înclinărilor unanime ale actorilor — indiferent de generație — spre un joc exterior, fără nuanțe, desuet.

Dramă din zilele noastre, *Tango la Nisa* a fost, în spectacol, (regia, Victor Tudor Popa) victima unor simplificări (din dorința simplității în expresie) a semnificațiilor, a unor neglijențe supărătoare în valorificarea conflictului și a ideii fundamentale a textului.

Cei patru regizori, invitați să colaboreze cu teatrul din Iași, fiecare cu metodele lui proprii de lucru, nu au reușit — după cum se vede — să se completeze armonios; deosebirea vederilor artistice, în rîndul colectivului teatral, a luat înfățișarea dezorientării și amenință cu neajunsuri ce vizează însuși stilul general de muncă al teatrului și rigoarea execuției artistice. Teatrul Național din Iași are, așadar, în față ca problemă cardinală, ridicarea calitativă a tuturor spectacolelor sale la nivelul cerințelor maxime. Rezolvarea unei atare probleme pretinde imperios prezența unui director de scenă, în măsură să vegheze la organizarea unei discipline strînse în munca actorilor, și la armonizarea activităților sporadice, desfășu-

Adrian Tuca (Zaharia Gîrlan) și Petre Giubotaru (Ioniță) în „Cătiheții de la Humulești”.



rate de colaboratori din afară, să dirijeze, cu alte cuvinte, și să coordoneze procesul de creștere continuă a întregului colectiv pe planul răspunderilor și realizărilor artistice. Un asemenea conducător artistic ar fi chemat să micșoreze înmăsurările divergente iscate, mai ales în rîndul tinerilor, de diversitatea manierelor pe care le promovează felurii directori de scenă, de diferite vârste și formații, pasageri (uneori, pare-se, și foarte grăbiți). Cu atît mai mult cu cît intenția de înnoire a trupei ieșene e pusă — programatic — pe seama unor elemente tinere; acestora, în adevăr, li s-au încredințat, în mai toate spectacolele turneului, rolurile de mare răspundere. Publicul a putut astfel să prețuiască cele trei compoziții ale lui Dionisie Vitcu, maturitatea artistică, naturalețea și complexitatea, varietatea mijloacelor acestui actor. S-au impus și personajele întruchipate cu sinceritate și putere de convingere de către Petre Ciubotaru sau Adrian Tuca. Remarcabile, pe datele pe care le cunoaștem, Adina Popa și Cornelia Gheorghiu; totuși, parcă, parcă, le pîndește primejdia plafonării, a închistării în formule de joc stereotip. Studii perseverent și multilateral asupra rolurilor au dovedit apoi Domnița Mărculescu, Sergiu Tudose, Liana Mărgineanu. Acestui nucleu de tineri — (cam puțini față de numărul mare de tineri distribuiți în cele patru spectacole) — li s-au alăturat cîteva interpretări încercate, mature: George Macovei, Carmen Barbu, Puiu Vasiliu, ca și prezențe ale unor reputați veterani ai echipei: Ștefan Dănculescu, Ion Lascăr, Any Braeski.

Reprezentările ieșene au „dezvăluit” însă, în contrast cu asemenea interpretări valoroase, multe altele sub orice așteptări. O seamă de tineri au evoluat foarte stingaci și superficial, alături de vîrstnici închistați în rutină. E ceea ce, iarăși, vorbește despre necesitatea unei supravegheri experimente, a unei urmăriri, pe parcurs, a evoluției artistice a trupei și a dezvoltării fiecărui actor în parte. Aceasta, pentru a se atenua, dacă nu chiar evita asemenea nedorite și stridente contraste în spectacole.

Un asemenea factor ar putea interveni pozitiv și creator și în domeniul repertoriului, în configurarea lui pe măsura posibilităților trupei, dar și a cerințelor prestigioase cărora are a le face față un teatru național, și cu deosebire acest teatru național cu o tradiție atît de strălucită. Am reținut preocuparea instituției ieșene pentru promovarea dramaturgiei originale, și, cînd este cazul, a lucrărilor dramatice elaborate chiar la Iași. Ne-am fi bucurat însă să fii aflat în rîndul lucrărilor „de turneu” texte — originale și din literatura occidentală de azi — mai ferm grăitoare pe planul concepției repertoriale și al exigenței calitative a teatru-

TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE SECȚIA ROMÂNĂ

Dificultățile și problemele de tot felul cărora trebuie să le facă față un teatru mic, cu un colectiv restrîns, sînt prea binecunoscute pentru a le pune din nou în discuție. Secția română a Teatrului de Nord din Satu Mare, recent înființată, nu face nici ea excepție. Există acolo mult entuziasm, fără îndoială, dar trupa s-a alcătuit destul de greu, deși termenul „înjghebat”, pare din păcate, mult mai potrivit. Colectivul nu are nici acum asigurat încă numărul strict necesar de „emploi”-uri.

Nu e mai puțin adevărat că și obligațiile sînt multiple pentru un astfel de teatru. Dincolo de cele organizatorice și administrative, problema problemelor rămîne repertoriul, „ce se joacă”? Trebuie să se facă față în primul rînd unor necesități culturale și de culturalizare, dar și de ordin formativ și informativ. Peste toate, repertoriul trebuie să fie și suficient de atractiv. Știindu-se toate aceste lucruri, sîntem foarte receptivi la calitatea repertoriului, îmbrățișăm orice inițiativă, relevăm tot ceea ce e bun, valoros și interesant în spectacole care, în ansamblu, sînt departe de a fi reușite. Dar, atenți, pe bună dreptate, *la ce se joacă*, se pierde prea ușor din vedere felul *cum se joacă*.

Mărturisesc că aș fi „păcătuît” și eu încă o dată, ca atîția alții, încercînd să analizez spectacolul cu piesele *Conu Leonida față cu reacțiunea* și *O noapte furtunoasă*, prezentate de secția română a Teatrului de Nord din Satu Mare. Aș fi spus că opțiunea repertorială e foarte bună, și chiar e, aș fi amintit că acest colectiv va mai monta în această stagiune piese de Euripide, Shakespeare, Dumas, Jura Soyfer etc. În final, complent, aș fi găsit ceva calități spectacolelor văzute, apoi aș fi consenat, ca întotdeauna, niște rezerve, și gata. Dar am citit într-un ziar de seară un număr de adjective absolut exagerate și gratuite la adresa spectacolului jucat de sătmăreni, de genul „foarte strîns comentariu psihologic al replicii” (!), „desen minuțios de gesturi”, „detaliat și expresiv acțiuni scenice”, „efect (...) percutant”, „univers somptuos” etc. Mă întreb cui folosesc toate astea? Actorilor din Satu Mare în nici un caz.

Critica e fără îndoială o formă a iubirii dar, pentru numele lui Dumnezeu, nu-i obligatoriu să facem din iubire opacitate.

Valeria Ducea

Acuma, nu-i mai puțin adevărat, nimeni nu mergea cu pretențiile pînă într-acolo încît să le ceară sătmărenilor o foarte nouă și foarte originală lectură a pieselor lui Caragiale, așa cum am văzut în ultima vreme că se poate. Ne-am fi mulțumit chiar și cu o interpretare tradițională, corectă și în spiritul lui „nenea Iancu”. Dar văzîndu-i la lucru nu te poți împiedica să nu te întrebî, oftînd, unde sînt bunele și tradiționale noastre spectacole de altădată?

Ca prolog pentru spectacolul pe care l-a montat, regizorul Mihai Raicu folosește cunoscuta *Temă și variațiuni*. O idee bună, se pare că singura din întreg spectacolul. Dar și asta se cheircește pînă la dispariție în lectura (!) morfolită în fața cortinei (ca la serbările școlare!). Lectură fără nuanțe, fără accente și fără haz, făcută de un actor al cărui nume nici nu e trecut în program.

Ambianța scenografică imaginată de Delia Ioanin e total inadecvată pieselor lui Caragiale. Într-un cadru oarecum fix pentru ambele piese, realizat prin dispunerea, la întîmplare, a unor enorme suporturi de ziare, peste care cad, de la pod, fișii de hîrtii cu titluri de scandal și o lampă uriașă, sînt așezate mobilele supradimensionate pentru *Conu Leonida*, dar de proporții normale pentru *O noapte furtunoasă*. Ce flagrantă inconsecvență! Dacă e un decor de „interpretare”, așa cum și-au dorit probabil regizorul și scenografa, atunci cum se împacă el cu puzderia de obiecte la dimensiunile lor reale, obișnuite? Și ce se va fi dorit prin această căznită hiperbolizare? Ridiculizarea pînă la grotesc a personajelor caragialești? Dar mai au ele nevoie de așa ceva? Nu sînt oare de o sublimă măreție tocmai prin micimea lor spirituală?

La Caragiale, nimeni nu disimulează. Leonida și Efimița, jupîn Dumitrache și Ipingescu, Chiriac și Veta, Venturiano și Zita, toți, absolut toți, sînt de o sinceritate dezarmantă. Au principii etice dintre cele mai sănătoase, „fac” politică cu toată seriozitatea, e omenească și de înțeles frenetica lor aspirație la demnitate, respectabilitate, onorabilitate. Vorbesc și acționează ferm convinși că oricînd și oriunde au „rezonul” lor. Tragedia e că toate aceste noțiuni și principii ajung la ei deformatate, neînțelese, mistificate. Comicul enorm își are geneza tocmai în divergența dintre ceea ce cred că sînt sau vor să fie și ceea ce sînt de fapt.

Dar spectacolul sătmărenilor caricaturizează fără rost, cu mijloace dintre cele mai deftine și nu o dată vulgare. Neîndrumați, nestruniți, actorii joacă gros, șarjază îndecent, au tot timpul tendința de a veni la rampă, se pierd în nesfîrșite schimonoseli și scălimbăieli. Conu Leonida e un idiot senil, iar Efimița (jucată în travesti de Dumitru Anghel) e de o vulgaritate respingătoare, precum Coana Manda în relatările-i fără perdea, prin bilciuri amărite. Jupîn Dumit-

trache (Ion Anghel) se comportă ca un bulibașă de operetă, Chiriac pare un fante lîns și spîlcuit, iar Zita... o femeie din alea...

E greu de crezut că pot ieși spectacole absolut lipsite de haz, chiar și din comediele lui Caragiale. Mihai Raicu ne demonstrează că da. Scene antologice, precum lectura ziarului sau declarația de amor făcută de Rică Venturiano, replicile irezistibile ale lui Leonida și ale Efimiței erau jucate sau spuse pe scenă, fără ca publicul să le sesizeze, să reacționeze.

Doar Viorica Suciu, interpreta Vetei, a reușit să se sustragă „concepției” regizorale, dacă va fi existat așa ceva. Părea că l-a citit pe Caragiale, ceea ce e greu să-ți închipui despre ceilalți parteneri, că și-a înțeles eroina, trăîndu-i sincer și corect viața, dramele, pasiunile. Dar cu o floare...

În rest, se pare că regizorul a mizat totul pe libertatea lăsată actorilor, în speranța că ceva tot o să iasă. Iar ei au făcut tot ce-au vrut, au crezut sau au putut. Însă ceva mai rău nu cred că s-a mai văzut vreodată. Nici măcar la amatori.

N. C. Munteanu

TEATRUL DIN TG. MUREȘ

SECȚIA ROMÂNĂ

Ciudată este această fascinație a unitului, care blochează uneori deopotrivă judecata critică și subiectiva reacție de gust! Oricum, e singura explicație pe care o găsesc gestului unei bune trupe de teatru, cum e cea de la Tg. Mureș; după ce ne-a oferit anul trecut mari satisfacții artistice cu *Dansul sergentului Musgrave* și cu *Acești îngeri triști*, iată că acum alege pentru turneu piesa americanului Frank Gilroy, *Cine-l salvează pe Albert Cobb?*

N-am făcut cercetări precise asupra datelor de apariție, dar piesa ține în mod evident de familia spirituală a scrierilor lui Edward Albee: unele obsesii sînt comune cu celebra *Cine se teme de Virginia Woolf?*; dar asemănările se opresc la intenție, nu ajung pînă la realizarea artistică — lipsește suflul revelației.

Două cuvinte despre subiect, întrucît piesa e puțin cunoscută. În casa cuplului Cobb, ce se chinuie de ani de zile împreună, și unde sentimentele — cîte vor fi fost, — au murit de mult, urmează să sosească vechiul



Victor Strengaru (Albert Cobb) și Maya Indrieș (Helen Cobb) în „Cine-l salvează pe Albert Cobb” de Frank Gilroy.

prieten și camarad de arme Larry, care pe front i-a salvat bărbatului viața, cu riscul propriei vieți. Cu riscul și cu prețul ei — reiese în cele din urmă, pentru că rana primită atunci îl duce întrucâtva la moarte. Vizita, după ani de despărțire, are drept scop să-l împace cu sacrificiul făcut, să îl justifice prin imaginea familiei fericite. Dar copilul e un monstru, soții se urăsc și se înseală, prietenul e un ratat și un laș. Gestul eroic a fost o prostie, o viață splendidă, izbutită, a fost însoțită pentru a răscumpăra una inutilă. Consecințele actelor noastre sînt incalculabile, răul poate rodi și dintr-o faptă unanim recunoscută ca bună, deci nu există fapte în sine, ci numai arbitrarul lanțului de urmări posibile... Nu i se poate contesta acestui unghi de vedere o oarecare originalitate dramatică; dar e totuși prea puțin pentru a susține piesa. Orizontul ei e atât de îngust încît devine sufocant, adevărurile și minciunile sînt la fel de meschine, durerea purificatoare e absentă, înlocuită cu o răutate sîcîitoare, fără miez. Nici o valoare nu rămîne curată, nimic nu e sfînt, nici chiar viața omenească — totul e tocat mărunț și amestecat de-a valma. Mizeria condiției umane lă un pahar cu bere, iată o descoperire căreia i-a trecut timpul, chiar dacă totul e aureolat de prestigiu unui premiu — Village Voice Off Broadway.

Regizorul Eugen Mercur și scenografi Vladimir Popov și Diana Ioan au tratat alegerea făcută cu toată seriozitatea. Prin culoare, prin dimensiuni, prin linia obiectelor, prin plantație, decorul materializează atmosfera sordidă, îmbibată de reciproca antipatie a locatarilor. Desfășurarea spectacolului este condusă logic și consecvent, cu evidentă grijă pentru detaliu, fiecare intenție regizorală transpare în jocul actorilor, răspunzînd unei motivații striete: mișcarea, gestul, tonul sînt astfel articulate încît te simți ospitat — în special în cazul Mayei Indrieș și al lui Victor Strengaru — să reconstitui rînd cu rînd „caietul de regie”. Dar e o transparență prea școlărească, asemănătoare executării mecanice a unor indicații luate separat; ceva lipsește care să dea viață personajelor, poate puțină spontaneitate, puțină căldură... Altfel, Maya Indrieș și-a dozat fin intonațiile casante, a fost inteligentă, împede, pe cele cîteva coordonate trasate rolului; iar Victor Strengaru a exploatat la maximum variațiunile pe tema agitației într-o cușcă zăbreliată. Mai puțin exact decît partenerii, Mihai Gînguilescu n-a fost însă mai inspirat, un soi de rezervă, de timiditate întoarsă în afectare îl împiedică uneori să treacă pragul sincerității în joc. O siluetă de gheață a schițat Lidia Roșca Marinescu; iar într-o apariție de un minut, Dan Bubulici a reușit să fie atât de dezagreabil încît toată lumea s-a trezit din amorteală pentru a se întreba „de ce?”

Sigur că problema acestui spectacol și a altora din aceeași categorie nu sînt „punctele” în plus ori în minus marcate de unii sau alții dintre actori, ci rostul, sensul pentru care se angajează puterea creatoare și efortul. Dar aceasta nu e o întrebare căreia să-i poată răspunde critica; numai artiștii înșiși o pot face. Se pare că, deocamdată, există încă, dintre spectacolele noastre, un procent fatal de „teatru zadarnic”.

Constantin Pop

TEATRUL DIN ORADEA

SECȚIA ROMÂNĂ

Afișul turneului Teatrului de Stat din Oradea (secția română) a stîmmit interesul publicului bucareștean prin trei titluri, care reunite, mărturisesc angajare în cultură și decizie pentru o bună ținută artistică.

În adevăr, Teatrul din Oradea, nu a căutat cu orice preț reușita facilă; și-a concentrat atenția și forțele artistice în jurul unui pro-

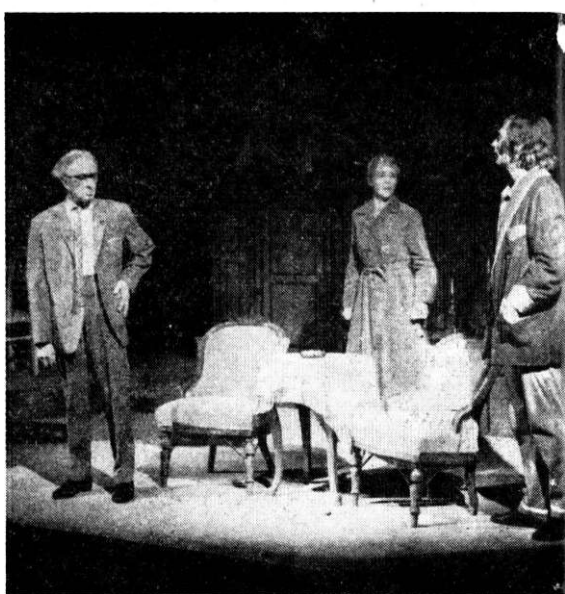
gram repertorial, în fondul lui, prestigios, dar bine echilibrat, de natură să-și stimuleze în elan creator colectivul: de la clasicul spaniol Calderon de la Barca (*Casa cu două intrări*), la clasicul nostru Vasile Alecsandri (*Chirița în provincie*): punînd „tampon” un Oscar Wilde (*Ce înseamnă să fii onest*), ca să treacă apoi de la contemporanul american Arthur Miller (*Moartea unui comis voiajor*), la dramaturgia originală contemporană: *Cezar, măscăriciul piratilor* de D. R. Popescu, *Cerc vicios* de Teodor Mazilu, *Salată de capete* de Ilie Păunescu și Paul Aristide.

Imaginea de ansamblu lăsată de cele trei spectacole prezentate la București (*Moartea unui comis voiajor*, *Casa cu două intrări* și *Arca bunei speranțe*) este și ea reprezentativă — și în bine și în rău — pentru acest colectiv artistic care ține, în ultima vreme, să-și contureze o personalitate artistică distinctă.

Regizorul Ottó Gille Szombati a servit piesa lui Arthur Miller într-o montare de teatru clasic. Și-a direcționat spectacolul spre lumea lăuntrică a personajului central, realizînd în prăbușirea acestuia dimensiunea și condamnarea societății bazate pe morală atotputernicea relațiilor de interes mercantil și pe forța „reusitei” prin lipsă de scrupule. Interpretarea actorilor — nu lipsită de autenticitate — și gravitatea tonalității în care a fost montată lucrarea, definesc cu claritate liniile structurale ale societății de consum, destrăbănătoare a oricăror iluzii despre fericire, pe care o atacă autorul.

În rolul titular, artistul emerit Dorel Urlăteanu, sobru și de impresionantă forță dramatică, creează momente de reală emoție artistică; partenera sa, Alla Tăutu, compune cu discreție o Linda, lucid proteguitoare a ordinii, în dezordinea familiei sale, amenințată să se destrame; în cei doi fii ai lui Willy Loman, o discrepanță: Nicolae Barosan (Biff) sincer, spontan și exploziv, iar Ben Dumitrescu (Happy) — în afara pletelor hippy, nu ne prilejuiește nici un alt cuvînt. Gheorghe Stana (Bernard), încă un tînăr actor care se impune, Mircea Olariu (Unchiul Ben) și Eugen Țugulea (Charley) în apariții secundare, compun, în parte, notabile prezențe scenice.

Spumoasa comedie a *Căsei cu două intrări* a lui Calderon de la Barca, în schimb, a fost sub așteptări, dacă ținem seama de laudabilele eforturi ce se depun la Oradea pentru creșterea nivelului profesional al colectivului. Încredințată tinerei regizoare Nicoleta Toia, comedia clasicului iber nu s-a încorporat unui stil regizoral clar, cristalizat. Intențiile regiei au rămas la stadiul unor simple schițe — salvate prea des de poanta strident facilă, acolo unde s-ar fi cerut farmecul hazului ingenuu. La aceasta s-a adăugat și decorul neinspirat și prea complicat (panouri mobile peste alte panouri, împinse mereu din toate cele patru părți



Nicolae Barosan, Dorel Urlăteanu, Alla Tăutu și Ben Dumitrescu în „Moartea unui comis voiajor” la Teatrul din Oradea, secția română

ale scenei) care a încurcat mișcarea actorilor, transformînd-o într-un fel de incert și dezorientat joc de-a „baba oarba”. Mai degrabă atenți la manevrarea panourilor-decor — care-i silea la un permanent du-te vino pînă la istovire — actorii — altminteri bine distribuiți — nu și-au putut valorifica replicile, nici, firește, jocul. S-au remarcat totuși Elisabeta Jar, Gina Nicolae prin inteligență și rafinament scenic; Grigore Dristaru și Andra Teodorescu, pentru o vizibilă disponibilitate la umor. În schimb, Ion Abrudan a fost mult prea trist pentru un îndrăgostit atît de vesel. Masivă, prezența lui Octavian Uileu.

S-ar cuveni poate să mai spunem cîteva cuvinte despre scenografie, din păcate, capitolul cel mai deficitar al teatrului. Excepția decorului lui Biró I. Géza la *Arca bunei speranțe**) și a cîtorva elemente (fundalul) din cel la *Moartea unui comis voiajor*, vorbesc însă despre posibilități care merită stimulate.

* Despre *Arca bunei speranțe* se dă seama în altă parte a revistei.

Maria Marin



Teatrele populare

În zilele de 7 și 8 noiembrie 1970, municipiul Gheorghe Gheorghiu-Dej a fost gazda unui eveniment deosebit din viața artiștilor amatori: Consfătuirea pe țară a teatrelor populare — organizată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Consiliul Central al Uniunii generale a Sindicatelor din România.

Beneficiind de participarea directorilor celor 15 teatre existente în țară, a numeroși oameni de teatru, artiști amatori, metodști ai caselor de creație și reprezentanți ai presei, Consfătuirea a constituit un fructuos schimb de păreri și de experiențe, a prilejuit cunoașterea mai în adâncime a problemelor ce frământă azi teatrele populare. Spectacolele vizionate la încheierea lucrărilor (*Ochiul babei* de Gh. Vasilescu, *Montserrat* de Em. Roblès și *Comedie cu olteni* de Gh. Vlad) au convins însă, „pe concret” — în ceea ce privește activitatea teatrelor populare — dincolo de orice alte aprecieri și comentarii.

Lucrările s-au desfășurat sub egida optimismului. Cele 15 teatre au muncit — cu roade deloc neglijabile —, confirmând talentul și dragostea de frumos a poporului nostru, câștigându-și în mișcarea teatrală un loc specific bine cristalizat. Teatrele populare au dovedit că și-au înțeles misiunea educativă, de *teatru militant*, transmițând — prin repertoriul lor — ideile avansate, umanismul epocii noastre, năzuințele și frământările omului contemporan; ele au devenit, așa fiind, instrumente de educație socialistă. Analiza activității în răstimpul stagiunii trecute, a scos în evidență că teatrele populare au atins — slujind un repertoriu echilibrat, în care au fost înscrise piese românești contemporane și piese din dramaturgia universală — un nivel valoric în general satisfăcător pe planul manifestărilor scenice. Cu sprijinul unor regizori valoroși și al unor instructori entuziaști, o seamă de formații au prezentat spectacole bune, convingătoare, ba, unele echipe au reușit să obțină succese chiar și peste hotare (Teatrul popular din Lugoj).

Datele statistice ale consfătuirii sînt de asemenea concludente. Teatrele populare au avut în general o activitate intensă, au înregistrat un mare număr de spectacole, în fața unui public mai mult decît numeros, cifrele dovedind că teatrele populare au căpătat autoritate și prestigiu, că ele constituie prezențe active în viața orașelor noastre. Instituții *complementare*, teatrele populare

atrag în sfera lor de acțiune — care presupune un efort continuu — un număr mare de oameni ai artei și ai scrisului, care li se dedică dintr-un imbold interior. Neîndoios, în cadrul acestei mișcări, ce cunoaște o uriașă dezvoltare, teatrului — cu virtuțile sale intelectuale și morale, alături de cîntec și dans — îi revine un rol de frunte, forța sa de influențare acționînd asupra unor resurse intime ale omului, potențînd energii, dinamizînd și propulsînd valori ascunse, constituind unul dintre cele mai eficiente mijloace de acțiune asupra conștiințelor.

În ceea ce privește repertoriul teatrelor populare, acesta se cere în așa fel alcătuit încît să corespundă nevoilor și posibilităților echipelor respective, să evite paralelismul cu teatrele profesioniste și cu emisiunile teatrale ale televiziunii, să corespundă obiectivelor sale specifice de teatru militant, legat nemijlocit de viață. E necesar deci, ca piesele înscrise în repertoriul lor să fie dintre cele cu mesajul direct, receptabil, de o forță clar agitatrică, vie, accesibilă, operînd în deosebi cu mijloacele satirei și mîndruindu-se cu acțiunile dramatice de puternică elocvență, dar și de scurtă respirație — ale așa-numitului teatru scurt.

În cadrul aceleiași consfătuiri în care s-a analizat activitatea teatrelor populare de amatori în stagiunea 1969—1970, sarcinile acestora în stagiunea 1970—1971 (referatul prezentat de tov. N. Nistor, director al Casei Centrale a creației populare), s-au expus și discutat propunerile de repertoriu pentru stagiunea 1970—71, precum și probleme de ordin organizatoric menite să îmbunătățească activitatea acestor teatre.

Concluziile dezbaterilor au pus în evidență accent, prin cuvîntul de închidere al directorului Direcției Așezămintelor Culturale din C.S.C.A., Emil Iordăchescu, pe problemele de conținut ale activității teatrelor populare, ale orientării repertoriului și calității spectacolelor, a fost subliniată necesitatea unui repertoriu echilibrat în care să se acorde importanță în deosebi piesei românești contemporane. De asemenea, s-a subliniat deosebită atenție ce trebuie acordată acestei stagiuni închinată semicentenarului P.C.R., înscenarea în repertoriul teatrelor populare a pieselor consacrate acestui eveniment fiind o datorie de onoare.

I. T.

CRONICĂ LAC(R)ONICĂ

de B. ELVIN

„Tréteaux libres“

Presupun că cei cinci sute de spectatori veniți în sala Teatrului Municipal din Köln să asiste la reprezentarea unei trupe destul de obscure de la Geneva și care nu juca o piesă, ci înfățișa „o creație colectivă“, erau însuflețiți în primul rînd de curiozitate. Publicul se arăta interesat înainte de toate de personalitatea acestui ansamblu (*Tréteaux Libres*). Ică și cum ea ar fi constituit opera capitală ce urma să fie interpretată. Se aflau în sală oameni de toate vîrstele, bărbați în haine negre cu revere de mătase, femei în toalete de seară, juni arborînd o eleganță de ultimă oră, făcută din somptuoase lavalieri, cizme de lac și cravașe de hipodrom, precum și cîțiva excen-trici îmbrăcați în haie de fiecare zi. La un moment dat, pe scenă a apărut un grup masiv de actori, greu de deosebit unii de ceilalți, căci erau palizi, famelici, cu fețele încadrate de bărbi și fruntea acoperită de plete, toți îmbrăcați în blue-jeans. Printre ei se distingea doar unul, grație unei calvitii absolute, dar compensată din plin de o barbă infinit mai bogată decît a celorlalți, de o mustață pe oală, și de un piept păros subliniat de o cămașă rozalie. Fetele din echipă, bineînțeles în pantaloni de pînză, cu ochii încercănați de toate fardurile, și coafura înălțată în undulații mărunte, se pierdeau printre ei. Interpreții s-au așezat comod pe scîndurile scenei și unul dintre ei a cuvîntat: „societatea regresivă a construit acest teatru astfel încît să ne despartă pe unii de ceilalți. Este încă o injustiție. Să-i punem capăt. Veniți alături de noi pe scenă“. O bună parte a spectatorilor, amuzată de suprema aventură care i se propunea, și amintindu-și de gesturile inconformiste din adolescență, s-a urcat pe podium, dar nu fără a-și cere scuze din priviri pentru curaj. Alții i-au urmat dintr-un impuls gregar, dar și ei destul de jenați. Cîteva suflete îmbătrînite — sclavii tradiției, suflete vindute confortului unui fotoliu pe care plătiseră vreo 18 mînci — au rezistat eroic. Printre ei, mănturisesc cu rușine, mă afluam și eu. Întrucît această deplasare a cerut timp și a provocat mîsete (unele complexe, cîteva iritate de ridicol, cele mai multe expresia unei tensiuni

nervoase), în sală instalîndu-se o falsă bună dispoziție, regizorul a ordonat să se stingă lumina cu intenția vădită de a crea un sentiment de panică. A fost prima isprăvă artistică. Cînd, după aproape cinci minute, reflectoarele s-au reaprins, cineva din trupă a anunțat cu o voce cavernoasă că pe scenă s-a săvîrșit un omor, a arătat cadavrul (era chelul care se bucura de o identitate distinctă) și a cerut vinovatului să se recomande. Cum culpabilul întîrzie să se legitimizeze, a început ancheta. Ea se desfășura după o legislație apante. Actorii interogau din priviri fără de apel și fără de crutare publicul, somîndu-l cu o înțepenită atenție să mărturisească. Fiecare era fulgerat cîteva clipe, încercîndu-se astfel să i se fixeze responsabilitatea. Dar spectatorii erau de neclintit în inocența lor (reală!) și zadarnic li se scuturau umerii, de prisos li se strîngeau spasmodic minile. Nici unul nu mărturisea vreo legătură cu „răposatul“, care între timp deschisese și el ochii de un albastru șters, și se strîmba vindicativ sub mustața blondă. Orele fiind destul de înaintate, trupa a trecut la alt mijloc de presiune pentru a da de firul asasinatului. Ca și cum în acel moment se decidea un lucru fără de întoarcere, se deschidea o poartă de destin, singura, ultima, ea a lepădat dintr-odată agresivitatea și pominile de răfuială, adoptînd o atitudine de fraternizare generală. Mai exact, actorii au început să exercite un fel de operație de vrajă într-o simetrie adecvată: bărbații din trupă își verificau metodic puterea de seducție asupra spectatoarelor, iar partea feminină a ansamblului, viceversa. De la asprime s-a trecut la tentație și de la priviri răstite la dulci dezmiardări. Cum schimbarea a avut loc brusc, și intimitatea era forțată de persoane nu foarte atrăgătoare, iar pe deasupra de o curățenie dubioasă, s-au înregistrat cîteva împotrivriri ulefte, poate și dezamăgite de simplitatea lucrurilor, unele excese de sentimente, toate consumate într-un hot-hot general de mîs. Atunci trupa a început un dans sălbatic, condus de decedat, și animat de intenția de a împiedica publicul să pună capăt unei serii definitiv pierdute, și de-a lungul căreia pîndisem inutil, într-o așteptare pustie, fără sens, o oră care nu mai venea, un eveniment care nu se mai producea.

Am plecat tîrziu după miezul nopții nici intrigat, nici rănit în demnitate, numai

obosit de atâtă compact ridicol și crasă escrocherie artistică. Și m-am bucurat să constat, două zile mai târziu, că I. Ungar — cronicarul lui „Kölnischer-Anzeitung” — nu se lăsase intimidat de terorismul acestei așa-zise avangărzi și spunea ceea ce venea firesc pe buzele oricărui spectator cu gusturile sclerозate, stupide, indiferent la chemarea noului, așa cum eram și eu.

„Play Strindberg“

În regia lui Hanelore Scroth și Hans Reiser, și în interpretarea lui Arno Yorke, Hanelore Scroth și Körner — am văzut într-un teatru, cu două sute de scaune, un excelent *Dans al morții*, reseris de Dürrenmatt sub titlul *Play Strindberg*. Faimoasa dramă, aflată la originea atîtor serieri, contemporane și căreia dramaturgul elvet încearcă să-i pună și mai mult în valoare resursele de acuitate, este jucată cu o desăvîrșită simplitate. Actorii, cu practica îndelungată a filmului, evită atitudinile prea expresive și nici vorbă de ridicări de voce sau intonații elocvente. Orgoliile și ambi-

țiile de realizare și succes ale soților Alice și Edgar, lupta feroce pentru a-l domina și strivi pe celălalt, ura care-i leagă și care a devenit plînea lor de fiicare zi, capătă în spectacol aspectul unui mecanism grotesc. Sălbăticia, cruzimea și absurditatea lui sfîrșesc prin a deștepta risul, căci în delirul celor două agresivități nu transpare nimic sacru, nimic fecund, el pîrînd mai curînd un fel de blestem al stupidității, înscris în ființa lor. Și, apoi, acest ritual și acest automatism se desfășoară într-un soi de crescendo a ceea ce Hugo numea „sin-ceritatea murdăriei”, dar ridicat la proporțiile unei viziuni.

M-a izbit în această reprezentație, care putea cădea ușor pradă efectelor ieftine, ideea demnă, elevată, senionială pe care o au actorii despre ei înșiși. Nu este în primul rînd un angajament ireversibil față de personaje. O distanță proteguitoare și ironică îi desparte, din cînd în cînd, de roluri. Și pe urmă funcționează o măsură, o distincție, o autoritate în jocul lor, care sporește ceea ce-i în același timp dureros pînă la fascinație, dar și abject în dramă.

Play Strindberg în interpretarea Teatrului „Tribüne” din Köln rămîne pentru mine un exemplu fericit de participare și de solidarizare actricească.

200

„Urăzitoarea” de Avram Goldfaden la Teatrul Evreiesc de Stat. În prim plan Beatrice Abramovici (Mira)



Jazzul 1970

Miercuri seara ne așteptam la formația lui Bill Evans. Firește, mai cu seamă la Bill Evans, omul care a colaborat la cvintetul lui Miles Davis, care a fost descris ca un „romantic al avangardei pianistice“, unul din rarii jazzmeni albi primit în cele mai exclusiviste cercuri de hard-bop, pianistul care, participând la dezvoltarea așezisului jazz cult (e aici o oarecare contradicție în termeni, pe care specialiștii încă n-au clarificat-o) a creat combinații armonice noi și fermecătoare, bazate pe o remarcabilă cultură a combinațiilor mai vechi. Eram foarte curioși să vedem ce va cînta la București (mai cu seamă pentru că, uneori, am avut impresia că unii jazzmeni, poate nesiguri de publicul românesc, au cîntat aici bucăți mai „populare“), și foarte curioși să-i auzim colegii. Echipa care ne fusese promisă era relativ tînără. Ni s-a explicat foarte obscur că Bill Evans nu a mai putut cînta la București, și ni s-a oferit „combo“-ul lui Earl Hines. Fie și Earl Hines, „eliberatorul pianului“, iată un jazzman la fel de important, și căruia, indirect, îi e îndatorat și Evans, cu toate diferențele de stil atît de mari. Însă nu mai aveam de-a face cu tineri, ci cu bătrîni în toată regula. La pian, într-un smoking violaceu, care amintea de o celebră costumatie a lui Duke Ellington, Earl Hines ne-a dat o performanță bună, ne-a dat conștiința că avem într-adevăr de-a face cu un „conte“. Totuși, n-am plecat deplin mulțumiți.

Ascultîndu-l, încercam (și izbuteam de cele mai multe ori) să regăsim în el muzicianul care a înregistrat celebrul disc „Two Deuces“, cu Armstrong, și (de ce să n-o spunem?) încercam să regăsim în el urma lui Armstrong. Earl Hines a cîntat în „Hot Five-ul“ lui Armstrong, și, inspirîndu-se din stilul de trompetist al lui Arms-

trong, a creat „the trumpet-piano style“, o manieră pianistică de imens succes, care multă vreme a fost imitată în lumea întreagă. Astfel a apărut în mijlocul celui de-al treilea deceniu (epoca „Chicago“ a stilului „New Orleans“), un nou jazz pianistic, conceput de Earl Hines, care la început nici nu făcea altceva decît să însoțească melodia lui Armstrong cu puternicele octave ale mîinii drepte. „Pianul care evocă o trompetă“ a devenit o tradiție care a alimentat apoi pe Mary Lou Williams, pe Teddy Wilson, pe Nat „King“ Cole, pe Thelonius Monk, pe Bud Powell. Multă vreme, tendința lui Hines a concurat cu succes „pianul pianistic“ și autoritatea, (strivitoare totuși), a lui Art Tatum. Prin muzica lui Earl Hines, funcția ritmică a pianului a fost aprofundată și îmbogățită astfel, încît efectul melodic al pianului a crescut și pianistul s-a decupat tot mai mult pe fondul formației. Pe vremea lui „Hot Five“, substanța jazzistică a formației o constituia improvizația colectivă a vechilor, ilustrelor orchestre din New Orleans; însă — mai ales prin atitudinea lui Hines — individualitatea muzicală, „solismul“, începea să se reliefeze tot mai mult pe fondul improvizației colective. O asemenea atitudine față de solist, și față de ideea că orice membru al formației poate fi solist, a facilitat colaborările celebre ale lui Hines cu mari figuri, între care cităm pe Charlie Parker și Dizzy Gillespie (care au cîntat în 1943, în orchestra lui Hines, la puțin timp după ce deveniseră vestitul cuplu inserapabil).

Concertul formației lui Earl Hines a fost un concert de mari profesioniști, care și dintr-o bucată banalizată cum e „Caravana“ pot sculpta efecte extraordinare. Dar am resimțit mereu o reticență pe care nu mi-o puteam

explica (și s-ar putea foarte bine să fie numai rezultatul unor prejudecăți). Întii, starea psihologică creată de faptul că te aștepti la un artist și ți se oferă altul. Apoi, umbra lui Satchmo care a plutit adesea peste repertoriul formației. (Cînd Hines a cîntat din gură, am avut impresia că e Armstrong, și nostalgicul fior al lui „Hot Five” a străbătut sala). O asemenea umbră e prestigioasă, firește, dar tocmai de aceea a conferit formației de față un aer vag trist, vag abandonat. Am mai avut și impresia că Hines nu e prea la largul său conducînd un „combo” (lucru posibil la urma urmei pentru un muzician care din 1928 pînă în 1948 a condus mereu **big bands**, căci **big band**-ul poate marca pe toată viața). Intențiile lui Hines, starea lui sufletească, se aveau către formația mare, care a fost strălucirea lui, și nu-l ajutau decît trei muzicieni, dintre care doi (Larry Richardson și Richie Goldberg) erau în mod evident bătrîni. Apoi a mai fost și penibila stare tehnică a microfonului de lîngă pian. Larry Richardson la bas a fost bun, modest, cuminte, un artist rutinat, consumat, de mare tinută. Dar dacă ne amintim că el ține locul lui Pops Foster, celebrul „all-time”, care acum opt ani (în vîrstă de șaptezeci !) făcea minuni, sîntem mai puțin satisfăcuți. Onorabil a fost Richie Goldberg la baterie. Foarte bun, virtuoz, puternic, tînăr, și comportîndu-se ca o vedetă, a fost la saxofon Haywood Henry. Cîntărețea Marva Josie a fost o plăcută surpriză : o voce frumoasă și sălbatică, puțin coruptă, e drept, de textele cîntecelor și de maniera cam comercială, dar ajungînd uneori la acea puritate și disperare de „street cry” și „field holler” care duc cu gîndul la „Ma” Rainey ori Bessie Smith.

Revenind la Earl Hines, trebuie să spunem că ne-a cucerit, ca să zicem așa, prin trecutul său. A cîntat bine, egal, fără greșală, meșteșugar serios, adevărat jazzman, a cărui viață întreagă nu a fost decît jazz. Cu atît mai mult era greu după o viață întreagă de jazz să-și dezvăluie toate calitățile la București în numai două ore de concert. Prețioasă a fost în fond melancolia pe care a răspîndit-o în noi. Ne-a adus aminte de atîția mari jazzmeni cu care a cîntat, de la care a învățat, pe care i-a format. Pentru cine cunoaște jazz-ul, pentru cine a iubit jazz-ul în forma lui mai veche — sinceră, patetică, spontană, „neagră”, Earl Hines a fost o seară de mari amintiri, de mari adevăruri. Adevăruri care se confirmă și, în același timp, se sfîrșimă, iată senzația tulburătoare, paradoxală, a acestui concert. Totul este și nu este, totul e la fel, dar totul s-a schimbat. Și rămîne artistul, crucificat pe instrumentul lui, eroic în înepăcatatea lui de a opri timpul. Vedeam minile lui Earl Hines, care au mitraliat nebușeste atîtea pianuri minunate, vedeam cum bate cu piciorul drept un ritm neobosit, ritmul inimii lui, ritmul vieții lui, pas după



Gerry Mulligan și Dave Brubeck

pas pe drumul lung și greu al artei lui. A fost, mai mult decît artistic, un concert moral, și am plecat din sală cu o pioasă stringere a sufletului. Forța de evocare a concertului ne-a spus iar cît de bogat e jazz-ul, atît de bogat încît, ca orice artă mare, aproape nu poate fi cunoscut. Dar, cîți mari jazzmeni am văzut la București? Din jungla fremătătoare, luxuriantă, barocă, unică a jazz-ului, cîte păsări orbitoare s-au oprit și la noi? Numai prin numele lui, Earl Hines justifică tăcerea emoționată a sălii scaldate în notele de acum două și trei decenii, timpul cînd omenirea era tînără și nepăsătoare și stridentă ca un strigăt de trompetă.



Putem spune că vineri am fost cu adevărat norocoși. Dar vineri am ascultat alți oameni, altă epocă, alt jazz, și comparația între cele două e o greșală. Pe scenă a urcat o formație îmbrăcată izbitor (în stilul floral al coastei de vest, mama exploziei „hippy”), care a cîntat admirabil și teribil de juvenil (deși Brubeck are cincizeci de ani băuți, iar Mulligan îi împlinește la anul). În orchestră era un singur cîntăreț de culoare, drums-man-ul Alan Dawson, care de altfel cînta într-o manieră foarte albă (culoarea orchestrei e în clipa de față alt semn al transformării prin care trece jazz-ul). A fost fantastic, a fost de neuit. Dar a fost jazz cu adevărat? Delirul de tehnicitate, elevația muzicii și a interpretării, disciplina științifică a formației, „intelectualitatea” ei pot face pe mulți să declare că nu e jazz adevărat (asemenea declarații pot face mai cu seamă iubitorii de discuri

din timpurile de glorioz pionierat; unii declară chiar că jazz-ul nu mai e jazz, din clipa în care își pierde „negritudinea”, și consideră că starea de analfabetism a jazzman-ului vagabond era o mai bună garanție a autenticității jazzistice decât tendința mai nouă de a studia, admira și prelucra pe Stravinsky, Milhaud, Wolpe, ori Schönberg). Brubeck a studiat cu Milhaud (Milhaud a fost un maestru și pentru alți promotori ai progressive-jazz-ului, între care aranjorul apreciat Pete Rugolo), și cu Schönberg (îl interesa dodecafonismul, ceea ce multă lume consideră că e absurd pentru un jazzman, căci sistemul prea complex și formal al dodecafoniei lasă prea puțin spațiu, ba chiar deloc, în care să se poată manifesta improvizația, și orice ținșire meșteșpată a subconștientului). E un artist de o exemplară capacitate intelectuală și de o cultură muzicală orgolioasă. Mai e și pianist, și pianul are o poziție specială în cadrul instrumentelor de jazz: pe de o parte, jazz-ul, prin ragtime, s-a născut la pian, dar pe de altă parte, pianul a fost mult timp absent din jazz, în principal pentru că jazzmenii n-aveau cum să care pianul după ei în timpul defilațiilor lor muzicale pe străzile din New Orleans; pe deasupra, pianul e refractar la unele trăsături specifice jazzistice ale materiei sonore. Or, unii cred că pianul, participând mai viu decât alte instrumente la „simfonizarea” jazz-ului, e pe cale să trădeze, ori a și trădat jazz-ul. Brubeck se îndepărtează adesea de jazz-ul veritabil către un fel de romantism. Aceste elemente și altele au trezit afirmația că Brubeck ar fi exterior jazz-ului. S-a discutat ani de zile, fără rezultat decis, dacă Brubeck are sau nu are swing. Toate acestea au contribuit să facă din el un personaj cu totul special al muzicii americane. Incontestabilul lui talent l-a împus mai mult decât apartenența la fenomenul jazzistic. (Leonard Feather a făcut odată un sondaj în medii de jazz pentru desemnarea celui mai apreciat muzicant: a obținut Brubeck cu 37 de voci, înaintea lui Armstrong — 31, și a lui Chet Baker — 28). Ceea ce îl salvează pe Brubeck ca jazzman (căci valoarea lui în muzică e deasupra oricărei discuții) e faptul că, deși „construiește” și are o tehnică foarte particulară, nu a uitat să improvizeze, și e capabil de acea osmoză unică cu partenerii pe care o reclamă jazz-ul (vezi vestita lui colaborare cu saxofonistul său alto Paul Desmond). Și mai are forța de a topi într-o bogată vină personală influențele „culte”, deformându-le de cele mai multe ori într-atât, încât nu mai pot fi recunoscute, pentru a le împodobi cu propriile lui emoții. Emoționalitatea îl mîntuie de excesul intelectual, și, rămînînd la fel de „deștept”, mișcă orice public. Dave Brubeck are și o mare importanță în consolidarea „combo”-ului, căci el a înțeles foarte bine și a și recomandat „integrarea”, și însuși a declarat că „ceea ce e important în jazz-ul de www.cimec.ro

menținerea vie în suflul muzicienilor a sentimentului că aparțin unui grup. Jazz-ul care contează cu adevărat trebuie să fie susținut de un sentiment al comunității”. (Și formația pe care am auzit-o vineri beneficia de o asemenea excelentă gîndire jazzistică). Membrii formației lui erau în mod clar supuși unei asemenea perspective a jazz-ului: formidabilul Alan Dawson, melodic și muzical *au possible* și perfectul Jack Six, al cărui contrabas egala uneori pianul. Iar Dave Brubeck însuși a fost rapid și tare ca o locomotivă atomică. Capul gri, leonin, părea gata să lovească pianul, iar minile se înfîngeau în claviatură ca niște ciocuri rapace. Nu am văzut niciodată un mai impresionant fenomen de forță virilă, de curaj, de superbie. Fiecare linie a personajului, fiecare gest, fiecare detaliu fizic și vestimentar vorbea de o personalitate originală și fierbînte. Nu Brubeck aparținea jazz-ului, ci jazz-ul părea proprietatea lui Brubeck. Și totuși, curios (ori poate nu atât de curios), muzica me-a pătruns mai mult cînd era mai veche, mai cunoscută, mai simplă, și colosalele calități ale formației se reliefa mai mult pe cite-un ecou poetic al jazz-ului tradițional.

Lîngă Brubeck, în pantaloni de antilopă, cămașă albastră, vestă de cowboy, cu părul blond lucitor, fluturînd după ultima modă, subțire, pînînd de optsprezece ani în deschiderea scenei, oaspetele: Gerry Mulligan, care a cîntat saxofon bariton în celebra orchestră „Capitol” a lui Miles Davis, a dezvoltat aspectul *cool* al saxofonului bariton; saxofonist, aranjor, compozitor, șef de orchestră, a influențat serios mișcarea West Coast cu un cvartet celebru, fără pian, dar a condus și formații mari, pe cît se pare cu multă plăcere personală: dar despre Gerry Mulligan se pot spune atitea lucruri prestigioase și adevărate încît e inutil să mai insistăm. A fost foarte bun, senzațional, fugar, ingenios, și totuși dominat de Brubeck.

Am plecat gîndindu-ne la acest paradox fericit al jazz-ului: iată o artă elevată, savantă, complicată, care reușește totuși să aparțină maselor. „Din toate formele de artă care există azi, jazz-ul e cu siguranță singura care a știut să împace libertatea individului cu exigențele coeziunii colective” afirma însuși Brubeck, care are o remarcabilă capacitate de teoretician al situației de azi a jazz-ului. Așa e, și aceasta este forța jazz-ului, acesta e viitorul lui, neamenințat de nici o criză, spre deosebire de alte arte, cu moștenire glorioasă și faimă străveche.





Am avut, în ultimul timp, îngrijorător de puține prilejuri de a vorbi despre teatrul televiziunii. Spectacolele remarcabile nu au fost, teatrul nu mai are zilele și orele lui în programul săptămânal, filmul triumfă, cucerește spațiu, ca pentru a sprijini teza desuetudinii și dispariției artei teatrale, triumfă apoi concursurile (au apărut foarte multe și foarte diverse), triumfă divertismentul, dar și prelegerile didactice. Nimic grav în toate acestea; poate că teatrul nu este telegenic (imposibil), poate că nu este iubit de marile mase ale telespectatorilor (nu cred), poate că nu există un repertoriu, poate că nu există regizori, actori, dramaturgi capabili să se adapteze specificului televiziunii... Dar nu, toate aceste ipoteze sint neverosimile.

Tocmai cînd mă pregăteam să scriu o elegie (sau un pamflet) la dispariția treptată a teatrului de pe micul ecran, televiziunea a redescoperit teatrul. Și nu numai atât. A redescoperit o valoare dramatică autentică, virtuțile ei spectaculare și chiar telegenice. Este vorba de *Ciuta* lui Victor Ion Popa. Și a descoperit un foarte bun regizor de televiziune în persoana regizorului de film Geo Saizescu. (Oare prezența regizorilor de film la televiziune — Iulian Mihu, Savel Știopul, Andrei Blaier, Radu Gabrea și, acum, Geo Saizescu — va constitui o treaptă esențială către specificitate?...)

Ciuta ne-a apărut neașteptat ca o piesă modernă (este și meritul adaptării semnate de Geo Saizescu, ca și al interpretării severe, antimelodramatice), o dramă a absolutului, a ireconcilierii, a refuzului de a accepta compromisul, drama purității într-o

existență impură, otrăvită de mecanicism. Subțind tonurile patriarhaliste, pe care excelentul scriitor le-a împrumutat din doctrina literară dominantă în epocă, regizorul a păstrat în prim-plan sensul fundamental al luptei personajelor pentru supraviețuire, pentru apărarea demnității și dragostei lor. Carmen Anta și Octav Șoimu nu mai sînt pur și simplu victimele invaziei brutale a spiritului capitalist în viața pașnică și patriarhală a orașelului sadovenian, imaginat de Victor Ion Popa, ci simbolul inadaptrii funciare la o lume a intereselor egoiste, al noncomunicării structurale, al rezistenței la asaltul dezumanizării.

Geo Saizescu a montat spectacolul într-un ritm cinematografic, cu tăieturi nervoase și sigure în montaj, cu o infinitate de mișcări ale aparatului, dar nu făcute la întâmplare — cum se mai vede nu o dată la televiziune — ci în acord cu gradația dramatică și nevoia de descoperire a dramei, a caracterelor, a tonurilor. Să admitem că aceasta ține de profesia regizorului de film. Dar dacă televiziunea împrumută de la cinema ritmul și diversitatea dinamică a obiectivului, tot este un câștig. Remarcabilă mi se pare și concepția regizorului asupra distribuției, pornind de la două roluri-cheie: Carmen Anta și doctorul Micu. Au fost distribuți aici doi actori prin excelență moderni ca joc. Mariana Mihuț a interpretat cu discreție și interiorizare aspră rolul lui Carmen, ocotind ferm tentația melodramei și stabilind o transmisie cerebrală a zbaterii personajului. A obținut conform principiului inatacabil al lui Camil Petrescu, o potențare a dramei prin luciditate. Celălalt rol-cheie, al doctorului Micu, în interpretarea inteligent-ironică a lui Fory Etterle, a devenit altceva decît expresia unui tradiționalism provincial lezată de asaltul oronilor bungeze. Doctorul Micu se înfățișează ca un intelectual de civilizație modernă, impermeabil la corupție, deținător al unui ideal de cîinst și libertate interioară. Între aceste roluri, se structurează perfect tipul parvenitului vulgar și abil Costea Moceanu, excelent interpretat de Șt. Mihăilescu-Brăila (care a folosit mult din distribuirea sa în repertoriul ionescian), tipul romanticului lucid, adus de regizor și de interpret mai aproape de personajele lui Camil Petrescu — Octav Șoimu (Emil Hossu), apoi rolurile de relație și culoare ireproșabil realizate de Eugenia Bădulescu, Ninetta Gusti, Ion Besoiu și Mariela Petrescu.

Prin urmare, *teatrul există*. Chiar la televiziune.



Mă obsedează de multă vreme — n-am ascuns această obsesie, dimpotrivă, am mărturisit-o, în mai multe rînduri, în paginile îngăduitoare ale revistei *Teatrul* — absența



Eugenia Bădulescu și Mariana Mihulea
în „Ciuta” de Victor Ion Popa

dialogurilor din emisiunile televiziunii. Nu numai fiindcă iubesc teatrul, sau fiindcă nu concep viața fără dialog, sau fiindcă privesc dialectic realitatea; ci, pur și simplu, fiindcă e monotonic și plicticos să prezinți totul, absolut totul, dintr-un singur punct de vedere, chiar dacă acest punct de vedere este exprimat de mai multe persoane (alese însă parcă anume cu scopul de a obține unanimitatea). Continui să cred că televiziunea, prin amploarea (ca să nu spun *tirajul*), pe care o are ca mijloc informațional și publicistic, nu se poate suprapune unei publicații oarecare, nu poate fi exponentul unei persoane, al unui grup de persoane, al unei opinii, al unui curent de opinie. Calitatea apartine televiziunii stă tocmai în capacitatea ei de cuprindere, în diversitatea posibilă, în simultaneitate. Dacă într-o revistă oarecare, dialogul se poate purta de-a lungul a cel puțin două numere succesive, la televiziune este posibilă concomitența dialogului, urmărirea lui *pe viu* (ca să folosesc o sintagmă specifică), într-o singură emisiune, cu ambii termeni de față. De ce, în anchete sociale, la „Reflector”, la „Poșta T.V.” sau în unele emisiuni științifice se poate dialoga de pe poziții diferite, iar în problemele de artă, literatură, cultură în general, totul trebuie să ia forma monotonică a expunerii, a cronicii, sau a rezumatului, cu oratori plictisiți sau copleșiți de sarcina dificilă de a vorbi unui imens auditoriu? De ce tocmai în artă, unde gusturile și preferințele au un rol atât de mare, unde procesul de recepționare implică în cel mai înalt grad subiectivitatea, afinitatea, patima, de ce tocmai aici se ocolește confruntarea opiniilor?

Emisiunile care într-adevăr se rețin sînt emisiunile-dialog, mai populare, mai democratice, pentru că tind spre un al doilea dialog, fundamental, acela cu publicul. Spectatorii, asistînd la un dialog real (chiar dacă e ușor regizat), se simt implicați în dialectica demonstrației, capătă un drept de participare, aproape că sînt invitați să-și spună părerea, în orice caz nu sînt lăsați să moșie în fotolii, în așteptarea vreunei vedete de muzică ușoară, a vreunui meci de fotbal sau a teledjurnalului de noapte. Dacă se continuă așa, cu solilocvii anodine, cu misionarism telecultural, să nu ne mirăm că într-o bună zi întreaga rețea de energie electrică va începe să înregistreze scăderi considerabile la consumul de curent în orele de transmisii artistico-literar-critice (fiindcă, în treacăt fie spus, pentru informație și comentariu cultural-artistic avem presa, mai interesantă, mai serioasă, mai profundă și chiar

mai promptă (decît televiziunea), să nu ne mirăm că interesul telespectatorilor va fi captat în întregime de fotbal și box (dialectică pură!), de teatru și film (dialectică figurată!), rămînînd ca pentru discursuri și simpozioane tip SRSC să se găsească la „Poșta TV” niște explicații teoretice, spre calmarea vreunui abonat totalitar.

Avînd această (poate) idiosincrazie, am urmărit cu uimire, într-o seară de vineri, un dialog. Cam timid, cam convențional-politicos, dar, orice s-ar spune, dialog. Fi-rește, nu pe teme artistice, nu pe probleme literare, nu în jurul unei cărți sau a unui spectacol, ci într-o chestiune de medicină. Au dialogat homeopatia și acupunctura cu alopatia. S-au produs argumente și statistici. S-au cerut dovezi. S-au făcut, cu finețe, ironii. S-au supralicitat efecte. S-au pus frîne. S-a ajuns chiar la o anumită concluzie, după împărțirea prăzii științifice, și telespectatorii au avut ce să rețină din această confruntare. Îmi amintesc că a mai avut loc o discuție pe aceeași temă, în cadrul aceleiași emisiuni, dar aceasta din urmă a fost indiscutabil mai interesantă tocmai datorită dialogului. Se poate dialoga fără să discredităm vreuna din păreri, fără să privilegiem o parte sau alta, fără să-i abandonăm pe spectatori în confuzie și echivoc. Dialogul este nu numai posibil, dar și necesar. Și telegenic!



Se obișnuiește ca, la sfîrșit de an, să faci bilanțuri, sinteze și urări. Nu voi face nici bilanț, nici sinteză. Voi exprima doar niște urări (de fapt, dorințe de simplu telespectator): mai multe anchete sociale, mai multe dialoguri, mai mult umor, mai mult teatru, mai mult curaj civic, mai mult curaj intelectual, mai multă vervă, mai mult ritm, mai multă spontaneitate și autenticitate, mai multe emisiuni, mai multă televiziune. Mai puține clișee, mai puțin convenționalism, mai puțină vorbărie, mai puțină poetizare, mai puține floricele de stil, mai puțină umplutură, mai puțină monotonie, mai puțină eterogenie. Mai multă televiziune.

Continui să fiu convins că televiziunea se găsește, la începutul anului 1971, pe drumul cel bun al constituirii personalității sale.



Emil Hossu și Mariana Mihuț în „Ciuta”

Indice bibliografic

PIESE DE TEATRU

- ANGHEL (Paul) — *Zodia balanței* (fragment), nr. 10.
 DEȘLIU (Dan) — *Regele X*, poem dramatic, nr. 6.
 DRAGUȘANU (Sidonia) — *Valsul*, comedie dramatică, nr. 5.
 EVERAC (Paul) — *Camera de alături*, nr. 1.
 GANDON (Yves) — *Cele trei Margarete*, piesă în trei acte (patru tablouri), nr. 3.
 GHEORGHIU (Mihnea) — *Zodia taurului*, reportaj dramatic în trei părți, nr. 12.
 MAZILU (Teodor) — *Acești nebuni fățarnici*, comedie într-un prolog și trei acte, nr. 2.
 SATROV (Mihail) — *Treizeci August*, dramă în două părți, nr. 4.
 VLAD (Gheorghe) — *Un tron pentru Goace*, comedie în două părți, nr. 9.
 VOITIN (Alexandru) — *Niciodată singuri*, nr. 8.

PROZĂ, VERSURI

- BRECHT (Bertolt) — *Tesătorii de covoare din Cuian-Bulac cinstesc pe Lenin* (în românește de Florin Tornea), nr. 4.
 IONESCU GION (G.) — *Horia; Golia*, nr. 1.
 MARCIAN (Marcel) — *Dramă cu actor*, nr. 1.

ARTICOLE, STUDII, REPORTAJE, RECENZII

- ALBALA (Radu) — *Porcicele în ureche* de Georges Feydeau, nr. 1; *Floare de cactus* de Barillet și Grédy, nr. 1; *Albatros* de Radu Theodoru, nr. 2; *Moartea ulti-*

mului golan de Virgil Stoenescu, nr. 4; *Bărbați fără neveste* de Neil Simon, nr. 5; *Seara tuturor sfinților* de Charpentier, nr. 5; *Mitică și... omul lui* de Nicuță Tănase, nr. 6; *Final de stagione la Constanța*, nr. 7; *Nevastă-mea se răzbună*, de E. Labiche, nr. 8; *Lumpaci* de J. N. Nestrov, nr. 10; *Cafeneaua* de Goldoni, nr. 12.

- ANGHEL (Paul) — *Premise pentru un an dinamic*, nr. 12.
 ARGHEZI (Tudor) — *Dicțiunea*, nr. 5.
 BALOTĂ (Nicolae) — *Glose la dramaturgia română contemporană* (I) *Realitate și etos*, nr. 3; (II) *Teatrul politic*, nr. 4; (III) *Avatarurile tragediei*, nr. 5.
 BARANGA (Aurel) — *Opinii particulare*, nr. 4; nr. 5; nr. 6; nr. 7; nr. 8; nr. 9; nr. 10; nr. 12.
 BĂRBUTĂ (Margareta) — *Sentimentul istoriei*, nr. 2; *Teatrul politic și politica teatrală*, nr. 4; „Assitej” în sesiune bucureșteană, nr. 7; *Oameni întregi nu mai există?*, nr. 8; *Medeea în portul Tomis*, nr. 9.
 BELIGAN (Radu) — *Autonomia artei spectacolului*, nr. 9.
 BENIUC (Mihai) — *Arta confruntărilor*, nr. 10.
 BERLOGEA (Ileana) — *Cuvintele lui Engels*, nr. 11; *Lecția eroului tragic în actualitate*, nr. 12.
 BUTNARU (I. C.) — *Lungul drum al clovnului spre viață...*, nr. 8.
 CĂLINESCU (Al.) — *Noaptea iguanei* de Tennessee Williams, nr. 4; *Arca bunei speranțe* de Ion D. Sirbu, nr. 5; *Un festival de teatru școlar*, nr. 5; *Păsărea în cuibul ei* de Petru Ursache, nr. 10.
 CĂLINESCU (Matei) — *Teodor Mazilu, naivul*, nr. 2.

- CIOCOLESCU (Serban) — *Eugen Ionescu la Academia Franceză*, nr. 2.
- CIULEI (Liviu) — *E nevoie și de un alt tip de teatru*, nr. 11.
- CONSTANTINIU (Cristina) — *Mul Cobuiul*, nr. 3.
- CROHMĂLNICEANU (Ov. S.) — *Dramaturgia lui Adrian Maniu*, nr. 1.
- D. (I.) — *Studioul literar al Teatrului din Tg. Mureș în turneu*, nr. 3.
- DESLIU (Dan) — *Risul necesar*, nr. 4.
- DIMA (Al.) — *Diversitate și unitate în dramaturgia contemporană*, nr. 10.
- DINISCHIOTU (C.) — *„Săptămîni” omagiale la Pitești*, nr. 7.
- DUCEA (Valeria) — *Geamandura de Tudor Mușatescu*, nr. 2; *Noaptea în Tirgul vechi de I. L. Pereț*, nr. 3; *Un turneu în Capitală*, nr. 3; *Acești îngeri triști de D. R. Popescu*, nr. 4; *Boeing-Boeing de Marc Camoletti*, nr. 4; *Festivalul studențesc de teatru*, ediția 1970, nr. 5; *Ce facem cu asemenea absolvenți*, nr. 7; *Sus pe acoperiș... în sac* (după V. Kataev), nr. 8; *Caragiale... dar nu teatru*, nr. 10; *La Constanța — Șapte zile printre păpuși*, nr. 10; *Fetele Didinei de Victor Eftimiu*, nr. 11; *Între posibilități și ambiții*, nr. 11; *Teatrul Național „Oasile Alecsandri” din Iași*, nr. 12.
- EFTIMIU (Victor) — *Regizorul și textul*, nr. 6.
- ELVIN (B.) — *Foamea și sațietatea*, nr. 10; *Cronica Iac(r)onică*, nr. 11; nr. 12.
- GHEORGHIU (Mihnea) — *Poftim, e ora nouă!...*, nr. 2; *Joc de-a masacrul*, nr. 3; *Note despre progres și armonie*, nr. 4; *Ipoteze*, nr. 6; *Ipoteze (II) Despre limbaj și învățătura în artele spectacolului*, nr. 7; *O altă ipoteză*, nr. 9; *Spectacolul din culise sau a fi director*, nr. 11.
- GIURCHESCU (Lucian) — *Transcriere fidelă sau „contemporaneizare”?*, nr. 10.
- GRIGORESCU (Mircea) — *Teatru și carnaval*, nr. 2; *Eminescu și Ueronica de Eugenia Busuioceanu*, nr. 3; *Asta-i ciudat!* de Miron Radu Paraschivescu, nr. 4; *Crimă și pedeapsă* de Gabriel Arout după F. M. Dostoievski, nr. 4; *Comedia întrebărilor* (St. Haralamb și H. Salem), nr. 5; *Cher Antoine sau Amorul ratat* de Jean Anouilh, nr. 10.
- IOSIF (Mira) — *Uiraj periculos* de J. B. Priestley, nr. 1; *Tragedia spaniolă* de Thomas Kyd, nr. 1; *Primarul lunii și iubita sa* de Al. Mirodan, nr. 2; *Tragedia optimistă* de V. S. Vișnevski, nr. 4; *Harfa de iarbă* de Truman Capote, nr. 4; *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu, nr. 5; *Britannicus* de Jean Racine, nr. 5; *Marginalii la un turneu*, nr. 6; *Iubire pentru iubire* de W. Congreve, nr. 10; *Regele Lear* de Shakespeare, nr. 11; *Furtuna* de Shakespeare, nr. 11; *De două ori „Arca bunei speranțe”* de I. D. Sîrbu, nr. 12.
- IUFIT (A.) — *Lenin, spectator de teatru*, nr. 4.
- IUGA (Mona) — *Duelul de Mar Baidjiev*, nr. 4; *Șchiță de portret pentru un teatru județean*, nr. 6.
- IVĂNCEANU (Vintilă) — *Radu Dumitru*, nr. 2.
- LOGHIN (George Dem.) — *Modernizarea învățămîntului artistic*, nr. 9.
- LUCA (Eugen) — *Paul Anghel*, nr. 2.
- MANOLESCU (Nicolae) — *Teatrul în căutarea adevăratului autor*, nr. 2; *Realismul modern al lui Shakespeare*, nr. 3; *G. Călinescu și teatrul*, nr. 4; *Setea și foamea*, nr. 5; *Coana Chirița sau despre baroc*, nr. 6.
- MANU (Emil) — *Dacia Felix de Virginia Șerbănescu*, nr. 5.
- MARIN (Maria) — *Două premiere*, nr. 4; *Roata morii de Gh. Scripcă*, nr. 5; *Turnee... turnee... turnee*, nr. 11; *Teatrul din Oradea, Secția română*, nr. 12.
- MIGNON (Paul-Louis) — *Trei concluzii la teatrul în lumea de azi*, nr. 3.
- MÎNDRA (V.) — *Lirismul dramaturgiei române*, nr. 2.
- MUNTEANU (Aurel Dragoș) — *Coana Chirița de Tudor Mușatescu*, nr. 1; *Mandragora de Nicolă Machiavelli*, nr. 2; *O lună la țară* de I. S. Turgheniev, nr. 3; *Leonce și Lena* (G. Büchner), nr. 5.
- MUNTEANU (N. C.) — *Teatrul de nord din Satu Mare*, nr. 12.
- NADIN (Mihai) — *Cinematografizarea teatrului*, nr. 12.
- NEDELCU (Mirela) — *O comedie feerică și un „post-scriptum” la „Cibinium”*, nr. 11; *Dansul sergentului Musgrave* de J. Arden, nr. 12.
- NEMȚEANU (Dan) — *Scenografia și epoca*, nr. 8.
- PANTAZI-MĂGUREANU (P.) — *Televiziunea în lupta cu timpul*, nr. 1.
- PAPU (Edgar) — *Noua dramă a lui Heinrich Böll: Lebră*, nr. 4.
- PARASCHIVESCU (C.) — *Omul căruia i s-a luat replica*, nr. 1; *Mandragala de Machiavelli. Henric IV de Pirandello*, nr. 5; *Tango la Nisa* de Mircea Radu Iacoban, nr. 10; *Două premiere*, nr. 11.
- PAS (Ion) — *Eu, cetățean plătitor*, nr. 2.
- PASCADI (Ion) — *Destinul artei*, nr. 11.
- POPESCU (Ioana) — *Sosesc diseară* de Tudor Mușatescu, nr. 9.
- POPESCU (Petru) — *Note despre Sorescu*, nr. 1; *Mihail Sorbul: „Un teatru al familiei?”*, nr. 5.
- POPESCU (Radu) — *Editorial*, nr. 7.
- POPESCU (Dumitru Radu) — *Tentația teatrului*, nr. 1.
- POPITĂ (Lidia) — *Acul cumetrei Garton de W. Stevenson*, nr. 2.
- POPOVICI (Alec) — *Zimbesc... rid...* nr. 1; *Hai să ne distrăm*, nr. 2.
- POPOVICI (Ileana) — *D.R.P. portret în perspectivă*, nr. 1; *Nunta lui Figaro de Beaumarchais*, nr. 2; *Piatra din casă* de

- Vasile Alecsandri, nr. 2; *Ora musicalului...*?, nr. 4; *Uiața... o comedie*, de Alecu Popovici, după Vasile Alecsandri, nr. 6; *Năzdrăvanul Occidentului* de J. M. Synge, nr. 7; *Repertoriul în ajunul stagiunii*, nr. 9; *Fanny* de Bernard Shaw, nr. 10; *Personajul tânăr*, nr. 11; *Don Juan moare ca toți ceilalți*, nr. 11; *Teatrul Național din Cluj*, nr. 12; *Trei surori* de A. P. Cehov, nr. 12; *Teatrul din Tg. Mureș*, secția română, nr. 12.
- POPOVICI (Titus) — *Să-mi scrieți o comedie*, nr. 1.
- RADU (George) — *Trenul de Adjud* de Romulus Dianu și Millo director de Vasile Alecsandri, nr. 4; *Premiere piteștine*, nr. 6.
- RAPEANU (Valeriu) — *Nu ne mai este frică de Virginia Woolf*, nr. 10.
- SĂRARU (Dinu) — *Regele moare* de Eugen Ionescu, nr. 2; *Emigrantul din Brisbane* de Georges Schéhade, nr. 3; *Dezertorul* de Mihail Sorbul, nr. 4; *Camera de alături* de Paul Everac, nr. 5; — *Pledoarie pentru vedetă*, nr. 12.
- SĂVULESCU (Monica) — *Repetiție la Național*, nr. 9.
- SILVESTRU (Valentin) — *Ore reci pe pământurile de sub apă*, nr. 6.
- ȘOSTAKOVICI (Dmitri) — *Mesaj cu prilejul Zilei Mondiale a Teatrului*, nr. 3.
- ȘTEFĂNESCU (Mircea) — *La Brașov l-am regăsit pe Caragiale*, nr. 11.
- TEODORESCU (Crin) — *Roland Barthes și semiologia teatrală sau statutul semantic al teatrului*, nr. 1; *Idole vechi și noi, sau cinci prejudecăți despre raporturile dintre actori și regie*, nr. 2; *Revitalizarea teatrului*, nr. 3.
- TOMA (Irina) — *Troienele* de Euripide, în adaptarea lui Sartre, nr. 2; *Aurel Baranga la 25 de ani de teatru*, nr. 4; *Actul de căsătorie* de Efraim Kișon, nr. 9; *Sonatul lumii* de Sașa Georgescu și Puiu Călinescu, nr. 9; *Comoara din Insula piraților* după R. L. Stevenson, nr. 10; *Cercul morții* de Ștefan Berciu, nr. 11; *Carnet I.A.T.C.*, nr. 11; *„Mateias Giscarul”*, prelucrare de Al. Andrițoiu și S. Marosy, nr. 12; *Teatrele populare*, nr. 12.
- TORNEA (Florin) — *Spectacole tampon*, nr. 1; *Acalmie și handicap*, nr. 3; *Woyzeck* de Georg Büchner, nr. 4; *Golem* de H. Levik, nr. 7.
- V. (M.) — *Teatrul din Oradea — Secția maghiară — în turneu la București*, nr. 5.
- * * * — *Eminescu*, nr. 1.
- * * * — *Editorial*, nr. 3; nr. 5; nr. 8; nr. 9.
- * * * — *Spiritul leninist*, nr. 4.
- DISCUȚII, ANCHETE, INTERVIURI, PORTETE**
- ALEXANDRESCU (Sică) — *Mișu Fotino*, nr. 1; *A încetat brusc râsul Thaliei...*, nr. 2; *„...Luați-l și pe Morțun!”*, nr. 4.
- ANGHEL (Paul) — *Interviu*, nr. 10.
- BARANGA (Aurel) — *Grigore Uasiliu Birlă*, nr. 2.
- BARBU (Eugen) — *Interviu*, nr. 2.
- BEER (Jean de) — *Gînduri despre teatrul de azi*, nr. 5.
- BERECHET (Geo) — *Cu sau fără paravane?*, nr. 10.
- BURILEANU (N. M.) — *Arthur Adamov*, nr. 4.
- CAMPEANU (Pavel) — *Studii de sociologia teatrului (I) Autori și piese*, nr. 11; (II) *Preferințele spectatorilor: teatre și actori*, nr. 12.
- CONSTANTINIU (Cristina) — *Cu Paul Everac despre Cenaclul de dramaturgie*, nr. 5.
- DEȘLIU (Dan) — *De vorbă cu Silvia Popovici despre interpretarea poeziei și a dragostei*, nr. 5; *Cu Carmen Stănescu despre „succes” și „realizare”*, nr. 7.
- D. (V.) — *Dezbateri la Timișoara*, nr. 7.
- EFTIMIU (Victor) — *Despre Fetele Didinei și unele... ofuri*, nr. 11.
- G. (I.) — *Rămas fără rival (La 90 de ani de la nașterea lui Tănase)*, nr. 7.
- IOSIF (Mira) — *Cu Dan Nasta despre teatrul din „provincie”, poezie și experiment*, nr. 6; *De vorbă cu Elly Roman*, nr. 12.
- MASSLER (S.) — *Un document înedit din carnetul de note al lui George Uraca*, nr. 4.
- MOISIL (Grigore) — *Nimic despre sufleur*, nr. 1.
- MUȘĂTESCU (Tudor) — *Amintiri din teatru — Una, din Cîmpulung*, nr. 2.
- OMESCU (Ion) — *Scrisoare deschisă*, nr. 9.
- PAS (Ion) — *Ion Brezeanu*, nr. 3.
- PĂTRĂȘCANU-VEAKIS (Elena) — *Alexandru Brătășanu*, nr. 12.
- POPOVICI (Alec) — *Meșterul Costache*, nr. 3; *Ștefan Ciubotărașu*, nr. 9.
- POPOVICI (Ileana) — *Tudor Gheorghe*, nr. 4; *Examen de artist*, nr. 8; *Ileana Predescu: portret în oglindă*, nr. 9.
- PREDA (Marin) — *Despre teatru*, nr. 5.
- RUSU (Cornel) — *Magdalena Popa*, nr. 2.
- SORESCU (Marin) și SOLOMON (Dumitru) — *De vorbă cu Giuseppe de Santis*, nr. 2.
- STURZU (Corneliu) — *Scrisoare deschisă*, nr. 10.
- ȘEPTILICI (Mircea) — *Gh. Ciprian*, nr. 6; *Victor Ion Popa*, nr. 8.
- ȘTEFĂNESCU (Mircea) — *Amintiri răzlețe*, nr. 7.
- TEODORESCU (Crin) — *Emil Botta sau despre tragicul actorului*, nr. 4; *Ce înseamnă să fii modern*, nr. 5 și 6.
- TEODORESCU (Leonida) — *Catharsis (I) Evoluție și revoluție în dramaturgie*,

nr. 7; *Literatura și informația*, nr. 9; *Catharsis* (2), nr. 10; *De ce metaforic*, nr. 12.

TOMA (Irina) — *Luki Galaction Passarelli*, nr. 1; *De vorbă cu Aurel Baranga*, nr. 3; *Cu Septimiu Sever despre vocația sa de regizor*, nr. 5; *Eugen Barbu între teatru și roman*, nr. 10.

TORNEA (Florin) — *Crin Teodorescu*, nr. 6.

ZOLLA (R.) — *Păpușarul*, nr. 1.

* * * — *Victor Eftimiu la a 81-a aniversare*, nr. 1.

* * * — *Actorii și Lenin*, nr. 4.

MESELE ROTUNDE ALE REVISTEI „TEATRUL”

* * * — „*De ce musical?*” — (Cu realizatorii spectacolului *Alcor și Mona*), nr. 10.

* * * — *În ce cheie jucați?* (Cu realizatorii spectacolului *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, la Teatrul „Bulandra”), nr. 11.

Tudor Mușatescu, Nr. 11

AUREL BARANGA — *Tudor Mușatescu*

SILVIA DUMITRESCU-TIMICĂ — *Maestrul cuvîntului*.

DAMIAN CRIȘMARU — *Prietenul actorilor*.
MIRCEA ȘTEFĂNESCU — *Mulți vor scrie despre el*.

SICĂ ALEXANDRESCU — *Vocalele și consoanele*.

MARIÇA BELIGAN — *Ultimul dialog*.

STAGIUNEA TEATRALĂ 1969—1970

Directori și regizori despre stagiune

Horia Lovinescu, **Lucian Giurchescu**, **Gheorghe Leahu**, nr. 6.

ALEXANDRESCU (Sică) — *Stagiune non-stop*, nr. 7.

COJAR (Ion) — *Nu mă pripesc la concluzii*, nr. 7.

MUGUR (Vlad) — *Punctul de vedere*, nr. 7.

BISZTRAI (Maria) — *Cum ieșim din dilemă?*, nr. 8.

BRAGA (Mincea) — *Ce las în urmă*, nr. 8.

ISTRATE (Nicolae) — *Puncte pentru un program viitor*, nr. 8.

MAXIMILIAN (Ion) — *O stagiune a întrebărilor*, nr. 8.

SORIANU (Vlad) — *Sfârșit de stagiune*, nr. 8.

STOIGAN (Petru) — *Largi consultări cu iubitorii de teatru*, nr. 8.

DRAMATURGII DESPRE STAGIUNE

Aurel Baranga, **Eugen Barbu**, **D. R. Popescu**, **Ion Băieșu**, **Teodor Mazilu**, **Iosif Naghiu**, **Radu Dumitru**, **Paul-Cornel Chitic**, **Leonida Teodorescu**, **I. D. Sîrbu**, nr. 8.

ACTORII DESPRE STAGIUNE

BELLA (Tanai) — *Redescoperirea „oului lui Columb”?*, nr. 7.

DANDU (Sanda Maria) — *Stagiune de tre-cere*, nr. 7.

DICHISEANU (Ion) — *Să ieșim din prejudecăți!*, nr. 7.

GAGEALOV (Valenia) — *Nu există roluri mici*, nr. 7.

GINGULESCU (Mihai) — *Să nu semene una cu alta*, nr. 7.

IECKEL (Tatiana) — *La discreția regizorilor?*, nr. 7.

MANOLESCU (Ioana) — *Caragiale și Davila știau...*, nr. 7.

MOTTOI (George) — *Roma da, București ba... De ce?*, nr. 7.

OGĂȘANU (Virgil) — *Actorii tineri în prim-plan*, nr. 7.

PAVLESCU (Ion) — *Admir tinereții serioși*, nr. 7.

PĂLADESCU (Mihai) — *Regizorul și gîndacul de Colorado*, nr. 7.

POPA (Adina) — *Satisfacții și insatisfacții*, nr. 7.

TOMA (Sanda) — *N-am avut nici o premieră*, nr. 7.

VÎLCU (Ion) — *Shakespeare, dar și D. R. Popescu*, nr. 7.

ACTORI ȘI ROLURI

BARBU (Eugen) — *George Constantin*, nr. 6.
CASSIAN (Nina) — *Vally Voiculescu-Pepino*, nr. 6.

EVERAC (Paul) — *Ca niciodată*, nr. 6.

MARINO (Adrian) — *Valentino Dain*, nr. 6.

NAGHIU (Iosif) — *Gh. Ionescu-Gion*, nr. 6.

POPESCU (D. R.) — *Larisa Stase-Mureșan*, nr. 6.

RĂDULESCU (Dorina) — *Rodica Mandache*, nr. 6.

ȘTEFĂNESCU (Mincea) — *Florin Piersic*, nr. 6.

ACTORII DESPRE REPERTORIUL Anchetă

Răspund: **Gilda Marinescu**, **Toma Caragiu**, **Dana Comnea**, **Gheorghe Cozorici**, **Tudorel Popa**, **Csiki Andras**, **Viorica Farcaș**, **Ștefan Tapalagă**, **Teofil Uilcu**, **Tudor Gheorghe**, nr. 9.

- CONSTANTINESCU (Ovidiu) — „Teatrul și interogația tragică“ de B. Elvin, nr. 2.
- IONESCU (Medeea) — „Comedia în dramaturgia românească“ de Virgil Brădăteanu, nr. 8; „Farsa tragică“ de Romul Munteanu, nr. 11.
- IUGA (Mona) — „Romanul teatral“ de Mihail Bulgakov, nr. 2.
- LUGA (Eugen) — „Întîlnire cu teatrul“ (scrieri despre teatru de M. Sebastian), nr. 6.
- MIHĂILESCU (Manuela) — „Teatrul și tineretul“, nr. 10.
- P. (I.) — „Spiritul și litera“ de Al. Paleologu, nr. 10.
- STAIU (B.) — „Teatrul modalităților combinate“, nr. 1; „Le théâtre hors les murs“ de Philippe Madral, nr. 3.

CRONICA BUCUREȘTI TEATRUL

„Lucia Sturdza Bulandra“

- Puricele în ureche* (Georges Feydeau), nr. 1;
Viraj periculos (J. B. Priestley), nr. 1;
Harfa de iarbă (T. Capote), nr. 4;
Leonce și Lena (G. Büchner), nr. 5; *Iubire pentru iubire* (W. Congreve), nr. 10.

Comedie

- Mandragora* (N. Machiavelli), nr. 2; *Comedia întrebărilor* (Șt. Haralamb și H. Salem), nr. 5; *Cher Antoine sau Amorul ratat* (Jean Anouilh), nr. 10; *Arca bunei speranțe* (I. D. Sirbu), nr. 12.

„Ion Creangă“

- Eminescu și Veronica* (E. Busuiocceanu), nr. 3;
Roata morii (Gh. Scripcă), nr. 5; *Comoara din Insula piraților* (R. L. Stevenson), nr. 10; *Mateiaș Gîscarul* (prelucrări de Al. Andrișoiu și S. Marosy), nr. 12.

Giulești

- Nunta lui Figaro* (Beaumarchais), nr. 2;
Geamandura (T. Mușatescu), nr. 2; *Acești îngeri triști* (D. R. Popescu), nr. 5;
Mitică și... omul lui (N. Tănase), nr. 6;
Tango la Nisa (M. R. Iacoban), nr. 10.

Mic

- Primarul lunii și iubita sa* (Al. Mironan), nr. 2; *Emigrantul din Brisbane* (G. Schéhádé), nr. 3; *Dezertorul* (M. Sorbul), nr. 4; *Don Juan moare ca toți ceilalți. Inundația și Treziți-vă în fiecare dimineață* (Teodor Mazilu), nr. 11; *Dansul sergentului Musgrave* (John Arden), nr. 12.

- Coana Chirișa* (Tudor Mușatescu), nr. 1;
Tragedia optimistă (Vs. Vișnevski), nr. 4;
Moartea ultimului golan (V. Stoeneșcu), nr. 4; *Camera de alături* (P. Everac), nr. 5; *Cui îi este frică de Virginia Woolf?*, nr. 10; *Fanny* (B. Shaw), nr. 10;
Lear (Shakespeare), nr. 11.

„C. I. Nottara“

- O lună la țară* (I. S. Turgheniev), nr. 3;
Crimă și pedeapsă (G. Arout după Dos-
toievski), nr. 4; *Bărbați fără neveste*
(N. Simon), nr. 5; *Năzdrăvanul Occiden-
tului* (J. M. Synge), nr. 7; *Sus pe aco-
periș... în sac* (V. Kataev), nr. 8; *Cercul
morții* (Șt. Berciu), nr. 11.

„Constantin Tănase“

- Nicuță la... Tănase* (Nicuță Tănase), nr. 1;
Boeing-Boeing (M. Camoletti), nr. 4; *So-
natul lunii* (S. Georgescu și P. Călinescu),
nr. 9.

Evreiesc

- Mazel-Tov* (I. Berg și M. Bălan), nr. 1;
Noaptea în Tîrgul vechi (I. L. Peret),
nr. 3; *Golem* (H. Leivik), nr. 7; *Actul
de căsătorie* (E. Kișon), nr. 9; *Lum-
paciș vagabundus* (J. N. Nestroy), nr. 10.

Țândărică

- Miui Cobiul* (Nela Stoeneșcu), nr. 3; *O fe-
țiță caută un cîntec* (Al. Popovici), nr. 4;
Strop de rouă brotăcelul (Al. T. Popescu),
nr. 4.

„Ion Vasilescu“

- Floare de cactus* (Barillet și Grédy), nr. 1;
Fotbal Mexic '70 (G. Mihalache și Ciupi
Rădulescu), nr. 2; *Acul cîmătrei Gurton*
(W. Stevenson), nr. 2; *Domnișoara din
Sighișoara* (I. Grinevici și Sorin Grigo-
rescu), nr. 4; *Viața... o comedie* (Al.
Popovici, după V. Alecsandri), nr. 6;
Fetele Didinei (V. Eftimiu), nr. 11.

Studio I.A.T.C.

- Piatra din casă* (V. Alecsandri), nr. 2; *Car-
tofi prăjiți cu orice* (A. Wesker), nr. 6;
Caragiale... dar nu teatru, nr. 10.

Ansamblul U.G.S.R.

- Esop, viața, muzica și noi* (Sadi Rudeanu și
Mihail Joldea), nr. 2.

A. R. I. A.

- Sosesc diseară* (T. Mușatescu), nr. 9.

Arad

Despot Uodă (V. Alecsandri), nr. 11; *Moartea ultimului golan* (V. Stoiculescu), nr. 11.

Bacău

Anonimul (I. Omescu), nr. 3; *Carlota* (M. Mihura), nr. 3; *Un scurt program de bossanove* (R. Cosășu), nr. 3.

Botoșani

Schiță de portret pentru un teatru județean, nr. 6.

Brașov

Albatros (R. Theodoru), nr. 2; *Acești îngeri triști* (D. R. Popescu), nr. 4; *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida față cu reacțiunea* (I. L. Caragiale), nr. 10.

Braïla

Asta-i ciudat! (M. R. Paraschivescu), nr. 4.

Cluj (Teatrul Național)

Caligula (Camus), *Un vis în noaptea miezului de vară* (Shakespeare), *Opinia publică* (A. Baranga), nr. 12.

Cluj (Teatrul Maghiar de Stat)

Trei surori (A. P. Cehov), nr. 12.

Constanța

Duelul (M. Baidjiev), nr. 4; *Final de stațiune la Constanța*, nr. 7; *Medeea* (Euripide), nr. 9.

Craiova

Mandragola (Machiavelli), *Henric IV* (Pirandello), nr. 5.

Galați

Procurorul (G. Djagarov), nr. 8.

Iasi (Teatrul Național „Vasile Alecsandri”)

Tango la Nisa (M. R. Iacoban), nr. 12; *Tartuffe* (Molière), nr. 12; *Noaptea Iguanei* (T. Williams), nr. 12; *Catiheții de la Humulești* (I. Mironescu), nr. 12.

Noaptea Iguanei (T. Williams), nr. 4; *Dacia Felix* (V. Șerbănescu), nr. 5; *Pasărea în cuibul ei piere* (P. Ursache), nr. 10.

Oradea (Secția română)

Arca bunei speranței (I. D. Sirbu), nr. 12; *Casa cu două intrări* (Calderon de la Barca), nr. 12; *Moartea unui comis voiajor* (A. Miller), nr. 12.

Oradea (Secția maghiară)

Manevrele (Deak Tamas), *Poveste neterminată* (Al. Popovici), *Comedia erorilor* (Shakespeare), *Luna dezmoșteniților* (O'Neill), nr. 5.

Peteșani

Avarul (Molière), *Părinții teribili* (Cooteau), nr. 11.

Piatra Neamț

Woyzeck (G. Büchner), nr. 4; *Arca bunei speranțe* (I. D. Sirbu), nr. 5; *Britannicus* (Racine), nr. 5.

Pitești

Dușmanul femeilor (V. Stoiculescu și A. Felea), nr. 4; *Seara tuturor sfinților* (Charpentier), nr. 5; *Melodie varșoviană* (L. Zorin), nr. 6; *Secret de familie* (I. Berg), nr. 6.

Ploiești

Tragedia spaniolă (Thomas Kyd), nr. 1; *Carré de valeți*, nr. 4; *Duelul* (M. Baidjiev), nr. 4; *Nevastă-mea se război* (E. Labiche), nr. 8; *Cafeneaua* (C. Goldoni), nr. 12.

Satu Mare

Trenul de Adjud (R. Dianu), nr. 4; *Millo director* (V. Alecsandri), nr. 4; *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida față cu reacțiunea* (I. L. Caragiale), nr. 12.

Sibiu

Richard III (Shakespeare), nr. 6; *Moartea ultimului golan* (V. Stoiculescu), nr. 6; *Năpasta* (I. L. Caragiale), nr. 6; *Ploșnița* (Maiakovski), nr. 11.

Timișoara („Matei Millo”)

Regele moare (Eugen Ionesco), nr. 2; *Troienele* (adaptare de Sartre după Euripide), nr. 2; *Furtuna* (Shakespeare), nr. 11.

Tg. Mureș

Studioul literar în turneu, nr. 3; *Cine-l salvează pe Albert Cobb?* (Fr. Gilroy), nr. 12.

F I L M

Civilizația ochiului

PARASCHIVESCU (Miron Radu) — *Stil și epocă*, nr. 1; *Imposibila reconstituire*, nr. 2; *Carte și ecran*, nr. 3; *Metamorfozele luminii*, nr. 4; *Poezia picturii*, nr. 5; *Cind scopul strică mijloacele*, nr. 6; *Fotografie și artă*, nr. 6; *Poezia coșmarului*, nr. 7; *Răscumpărări tirzii cu mari dobinzi*, nr. 8; *La pomul lăudat...*, nr. 9; *Izvorul antic*, nr. 10; *Despre filmul românesc în general*, nr. 11.

SUCHIANU (D. I.) — *Actorul și cea de a patra dimensiune*, nr. 4; *Cu și fără Oscar*.

nr. 5; *Neprofesionistul în film*, nr. 6; *Există groplanuri în teatru?*, nr. 7; *Oedip n-avea complexul lui Oedip*, nr. 8; *Judy a ales teatrul...*, nr. 9; *Lecția lui Stroheim*, nr. 10; *Cuvinte de teatru pentru filmul mut*, nr. 11; *Bourvil și „infra-limbajul”*, nr. 12.

MUZICĂ

BEETHOVEN — Despre artă și artiști.
CRISTIAN (V.) — *De vorbă cu Magda Tagliaferro*, nr. 5; *„Krapp” — o operă de Samuel Beckett și Marcel Mihalovici*, nr. 9; *Ionel Perlea*, nr. 9.
DUMITRESCU (Iancu) — *Madrigalul*, nr. 2; *Sergiu Celibidache*, nr. 7.
MASSLER (S.) — *Ion Vasilescu și secretul originalității* (Convorbire cu Ion Dumitrescu), nr. 12.
NEGREANU (Dan) — *Festivalurile internaționale în alte țări și la noi*, nr. 2; *Există o criză a teatrului liric?*, nr. 5; *Concursuri, festivaluri, superconservatoare*, nr. 6.
POPESCU (Petru) — *Un minut cu Cliff Richard*, nr. 7; *Jazzul 1970*, nr. 12.
SPIRESCU (N.) — *Cele șapte păcate*, balet de Kurt Weill, pe un text de Brecht, nr. 4; *Suzana de Jean Gilbert*, nr. 5.
STAN (Radu) — *Stagiunea muzicală*, nr. 1; *Constantin Brăiloiu*, nr. 2; *Benny Goodman*, nr. 3; *Fidelio la Opera Română și la Teatrul muzical din Brașov*, nr. 4; *Erich Bergel la București*, nr. 5; *Ansamblul Kalaksetra*, nr. 5; *„Electrecordul” în priză electronică*, nr. 6; *Beethoven, azi*, nr. 12.

Festivalul „George Enescu” 1970

NEGREANU (Dan) — *Interpreții români la ediția din toamnă*, nr. 8.
STAN (Radu) — *Festivalul „Enescu” la ediția a V-a*, nr. 9; *Sărbătoarea enesciană*, nr. 10.
T. (I.) — *Pe meleagurile enesciene*, nr. 10.

Cerbul de aur 1970

IOSIF (Mira) — *Marginalii*, nr. 3.
NADIN (Mihai) — *Interviu cu Josephine Baker*, nr. 3.
* * * — *Membri ai juriului despre festival* (Georges Caisson, Dick van Bommel, Iosif Tancov, Luis Rey, Carlo Alberto Rossi, Bernard Grenié), nr. 3.

MERIDIANE

ANGHEL (Paul) — *Două săptămâni de teatru britanic*, nr. 3.
BĂRBUTĂ (Margareta) — *Caragiale, Krejca și poezia evului mediu*, nr. 11.
BERLOGEA (Ileana) — *Spectacole finlandeze*, nr. 5; *Început de stagiune estivală la Atena*, nr. 7.
CONSTANTINESCU (Ovid) — *Stagiune pariziană*, nr. 1.

DIMITRIEV (Iurii) — *Eroul și perspectiva eroică*, nr. 7.
DIMIU (Mihai) — *La Moscova, în aprilie '70*, nr. 4.
DUCEA (Valeria) — *Stagiunea budapestană*, nr. 1.
GHEORGHIU (Mihnea) — *Tăcere după Scotia*, nr. 10.
GREENE (Miriam) — *Pe scenele americane*, nr. 3.
LINZER (Mantin) — *Teatrul-document în actualitate*, nr. 11.
MILETINEANU (Gheorghe) — *Tendințe noi în teatrul istoric sovietic*, nr. 4.
NICHITA (Radu) — *Laurence Olivier, Shylock în redingotă*, nr. 8; *Londra — Stagiune fără vacanță*, nr. 9.
O. (I.) — *Prin teatrele din Praga*, nr. 3.
POPESCU (Petru) — *De vorbă cu William Jay Smith despre teatrul american de azi*, nr. 8; *Interviu cu Jean de Beer — Teatrul francez, un teatru „de incubăție”*, nr. 10.
POPOVICI (Ileana) — *Orașe, teatre și muzee în Bulgaria*, nr. 6.
SĂVULESCU (Monica) — *La Leningrad, pe strada Rossi...*, nr. 11.
SCHLOCKER (Georges) — *Planchon, noul magician al scenei*, nr. 1; *Armand Gatti sau teatrul umanității totale*, nr. 3; *Teatrul cuvintului, teatru fără cuvinte*, nr. 5; *Operetă cu gheare*, nr. 6; *Orlando furioso la Teatrul Națiunilor*, nr. 7; *Bilanțul stagiunii pariziene*, nr. 8; *Jean-Louis Barrault la 60 de ani*, nr. 11; *Flecăreli de culise*, nr. 12.
SIDOROV (A.) — *Gorki la Sovremennik*, nr. 3.
SILVESTRU (Valentin) — *Spectacole în Spania*, nr. 10.
STANCU (Natalia) — *Josef Svoboda, acest vrăjitor al imaginii scenice*, nr. 10; *Bitef '70*, nr. 11.
STRZELECKI (Zenobius) — *Note de scenografie* (Polonia), nr. 3.
WAKAYABASHI (Akira) — *Teatrul documentar din Japonia*, nr. 4.
* * * — *Cele două orfeline peste hotare*, nr. 2.

TURNEE

BĂRBUTĂ (Margareta) — *Cu „Oisul” lui Shakespeare pe drumuri italiene*, nr. 5.
BURILEANU (N. M.) — *Spectacol de artă și grație* (Cercul cel Mare din Moscova), nr. 5.
CASSIAN (Nina) — *Gisela May*, nr. 11.
IOSIF (Mira) — *Un teatru al actorilor* (Teatrul de dramă iugoslav la București), nr. 6; *Teatrul contemporan din Belgrad — Doi tineri din Verona de Shakespeare*, nr. 7; *Sovremennik la București*, nr. 12.
POPOVICI (Ileana) — *Turneul Teatrului „Freundschaft” din R.D.G.*, nr. 5.
POTRA (Florian) — *Teatro Stabile din Genova — Una din ultimele seri de carnavale de Goldoni*, nr. 8.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI ÎN LUME

- CIORTEA (Mircea Theodor) — *Opera Română la Wiesbaden și Liège*, nr. 7.
DINESCU (Emil) — *Coana Chirița la Teatrul Națiunilor*, nr. 7.
DOBRE (Aneta) — *Aplauze prelungi la Belgrad pentru Teatrul „Nottara”*, nr. 7.
I. (M.) — *Teatrul „Bulandra” pe scene italiene și vestgermane*, nr. 7.
JIVAN (Ion) — *Aradul în schimb de ospitalitate*, nr. 7.
KELEMEN (Ștefan) — *Teatrul din Oradea la Festivalul din Debrecin*, nr. 7.

VARIA

- MASSLER (S.) — *O stradă „Constantin Tănase” — De ce nu?*, nr. 10; *Declarații fără acoperire*, nr. 10.
P. (I.) — *Întimplare sau simptom?*, nr. 10.
SF. (R.) — *Între scenă și sevalet*, nr. 4.
* * * — *Concursul național de creație și interpretare teatrală*, nr. 10.
* * * — *Premiile revistei „Teatrul” pe anul 1970*, nr. 11 și 12.

CRONICA HISTRIONULUI

- OMESCU (Ion) — *Metoda lui invers*, nr. 1; *Ursul de Caledonia*, nr. 2; *Tentația orizontalului*, nr. 3; *Macbeth și puricele*, nr. 5; *Primatul fiiței — Scurt elogiu teatrului modern*, nr. 6; *Să începem cu începutul*, nr. 7; *Ultima dorință a lordului Ferrers*, nr. 8; *Actorul doge*, nr. 10; *Strohschneider*, nr. 11; *Pericolul personalității*, nr. 12.

ANTRACTE

- BERNARD (Tristan) — *Premiul Diane în matineu*, nr. 3.
CÎRLOANȚĂ (Mircea) — *Monolog cu „titlu nefixat”*, nr. 6.
DRĂGUȘANU (Sidonia) — *La „diverse”*, nr. 3; *Antracte*, nr. 1, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

- FLORESCU (Constantin) — *Aforisme*, nr. 11; 12.
MASSLER (S.) — *În patru rînduri*, nr. 5; *Antract*, nr. 11.
POPOVICI (Al.) — *Antracte*, nr. 3, 7, 10, 11, 12.
UN SEPTIMIST SEVER — *Despre zgomote, sfori și altele*, nr. 1; *Reflectoare, afișe și altele...*, nr. 4.

CRONICA TELEVIZIUNII

- SOLOMON (Dumitru) — nr. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12.

FOTOREPORTAJE

- ANDREESCU (Mircea), nr. 1.
IONESCU (Ileana Stana), nr. 2.
IORDACHE (Ștefan), nr. 5.
MORICONI (Valeria), nr. 2.
NECULCE-MAXIMILIAN (Âncă), nr. 1.
PAVLESCU (Ion), nr. 2.
PORA (Cristina), nr. 5.
URSU (Melania), nr. 3.

NOTE

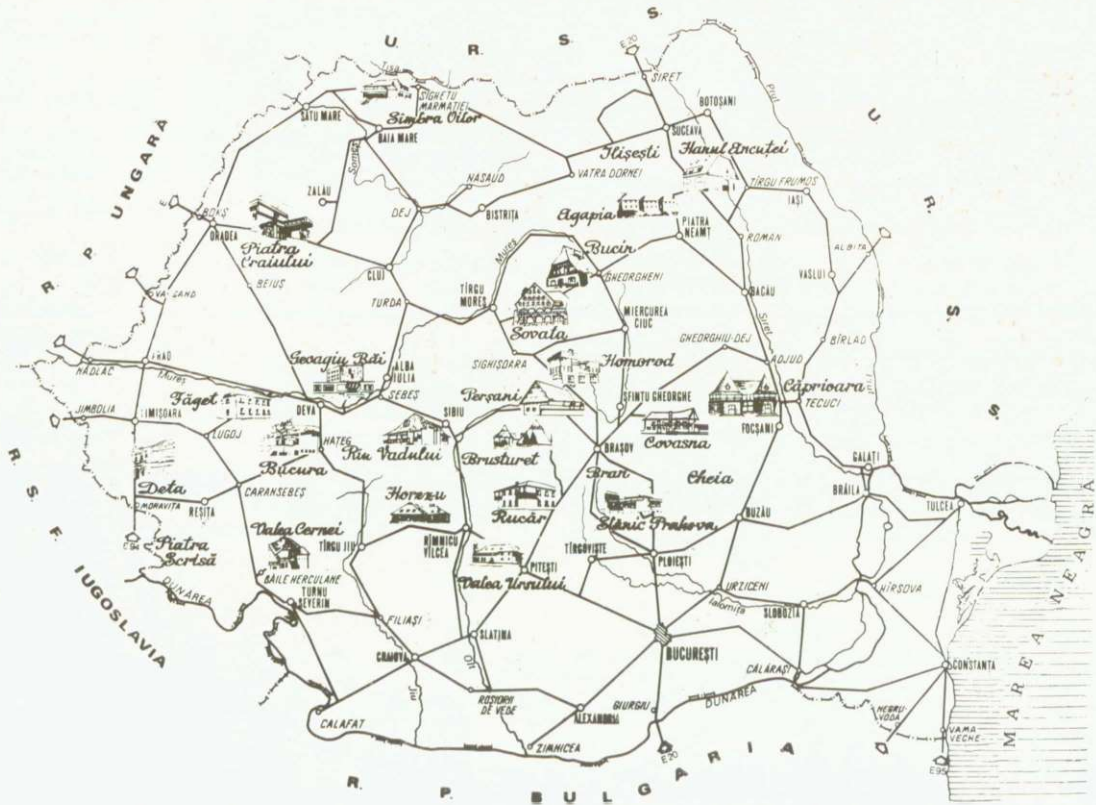
- * * * — *Cum să-i jucăm pe clasici*, nr. 1; *Pierre Cardin, director de teatru*, nr. 1; *O sugestie*, nr. 1; *Succesul lui Balșoi*, nr. 1; *O ședință bifată*, nr. 7; *Talent puțin și „tête de linotte”*, nr. 8; *Premii*, nr. 8; *Scandal la Orchestra din Paris*, nr. 8; *Concurență*, nr. 8; *Moartea lui Don Quijote!*, nr. 8; *Încotro se îndreaptă teatrul american?*, nr. 8; *„Spectaculum festivum”*, nr. 9; *Baudelaire în teatru*, nr. 9; *Internaționala „troienelor”*, nr. 9; *Festivaluri*, nr. 9; *Venefia-căutare și „underground”*, nr. 9; *Marsillargues — cuminenie gener...*, nr. 9; *Avignon — supraproducție și autostop*, nr. 9; *„on y danse, on y danse”*, nr. 9; *Cei doi din Avignon*, nr. 9; *O nouă stea*, nr. 9; *Persecuție împotriva „pop-muzicii”*, nr. 9; *Un „continent uitat” pentru teatru*, nr. 9; *Delphine Seyrig „inafrabila”*, nr. 10; *„Il teatro dei ragazzi”*, nr. 11.



*** — Premiile revistei „Teatrul”	1	ZODIA TAURULUI reportaj dramatic în trei părți de Mihnea Gheorghiu	41
Paul Anghel — Premise pentru un an dinamic	9	Radu Stan — Beethoven, azi	67
Ileana Berlogea — Lecția eroului tragic	12	*** — Beethoven despre artă și artiști	68
Dinu Săraru — Pledoarie pentru vedetă	15	D. I. Suchianu — Bourvil și „infra-limbajul”	70
Dr. Pavel Câmpeanu — Preferințele spectatorilor: teatre și actori	17	Mira Iosif — Interviu cu Elly Roman	73
Sidonia Drăgușanu — Antract	30	Georges Schlocker — Flecăreli de culise	76
Leonida Teodorescu — De ce metaforic?	31	Ion Omescu — Cronica histrionului	77
Aurel Baranga — Opinii particulare	34	CRONICA DRAMATICĂ	
Mihai Nadin — Cinematografizarea teatrului	36	Semnează: Mira Iosif, N. C. Munteanu, Mirela Nedelcu, Ileana Popovici, Irina Toma, Valeria Ducea, Radu Albala, Maria Marin	78
S. Massler — Ion Vasilescu și secretul originalității? (convorbire cu Ion Dumitrescu)	38	B. Elvin — Cronica Iac(r)onică	96
Elena Pătrășcanu-Ueakis — Alexandru Brătășanu	39	Petru Popescu — Jazzul 1970	98
Alec Popovici — Antract	40	Dumitru Solomon — Cronica televiziunii	101
C. Florescu — Din culise	40	INDICE BIBLIOGRAFIC	104

Redacția și administrația, str. Constantin Mille nr. 5-7-9 — București — Telefon 14.35.58.
 Abonamentele se fac prin factorii poștali, prin oficiile poștale din întreaga țară. Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni, 42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an.





În sezonul rece, hanurile și cabanele cooperației de consum vă oferă un popas agreabil și reconfortant.

www.cimec.ro



TEATRUL
NAȚIONAL
DIN
CLUJ

SUCCES
CU RĂSUNET
INTERNAȚIONAL

Cu concursul corpului de
balet al Operei Române
Cluj:

Eva Maksay, Eva Wendler,
Ileana Todea, Liana Rusu,
Francisc Zsigmond, Aurel,
Mărgineanu, Teodor Rusu,
Adrian Mureșanu

*

UN VIS DIN NOAPTEA MIEZULUI DE VARĂ

de William Shakespeare

În românește de Mircea Alexandru Pop

Regia artistică: VLAD MUGUR

Muzica: PASCAL BENTOIU (Formația de jazz dirijată
de compozitor)

Scenografia: MIRCEA MATCABOJI

Costume: T. Th. Ciupe

În distribuție: Marin D. Aurelian * Gheorghe Cosma *
Nicolae Iliescu * Viorel Comănici * Ion Tudorică *
Gheorghe M. Nutescu * Ion Marian * Valentino Dain *
Dorel Vișan * Liviu Rozorea * Anton Tauf *
Liliana Welther * Teodora Mazanitis-Fugaru *
Magda Stief * George Motoi * Liliana Tomescu *
Carmen Galin * Melania Ursu * Octavian Lăluț *