

# TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

În acest număr :

**DUMITRU GHIȘE :**

**Elogiu Omului**



Colocviul criticilor de teatru și Gala recitalurilor dramatice



130 de ani de la nașterea lui Eminescu

**GEO BOGZA :**

Toate acestea ar fi putut să fie...



**C. PARASCHIVESCU :**

Caragiale, astăzi



**BEATE FREDANOV :**

Despre profesiunea de actor



La masa rotundă :

Teatrul dramatic din Galați



**RADU ALBALA :**

Scrisoare din Paris

**IUBIRILE TOVARĂȘEI ANA STOICA**  
piesă

de **RADU F. ALEXANDRU**

- Cronica dramatică
- Semnal
- Viitorul rol
- Teatrul TV
- Telex-„TEATRUL“



„RĂCEALA“

de Marin Sorescu

LA TEATRUL DE STAT DIN SIBIU



„Examenul“  
de Ian Pawel Gawlik  
Teatrul Național din București

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

Redactor-șef

**RADU POPESCU**

Redactori-șefi adjuncți

**FLORIN TORNEA**

**THEODOR MĂNESCU**

ANIVERSAREA ZILEI DE NAȘTERE  
A TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU

DUMITRU GHIȘE : Elogiu Omului . . . . . p. 2



\* \* \* Mesajul tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU  
adresat Teatrului de Nord din Satu Mare cu  
prilejul împlinirii a 25 de ani de existență . . . p. 3

\* \* \* Adunare festivă . . . . . p. 4

IDEI LA RAMPĂ

GHEORGHE STROIA : Cultura, dimensiune cardinală  
a Congresului partidului . . . . . p. 7



IONUȚ NICULESCU : Un episod biografic în dublă  
versiune . . . . . p. 8

CONGRESUL FRŊNTULUI DEMOCRAȚIEI  
ȘI UNITĂȚII SOCIALISTE

\* \* \* Triumful democrației reale . . . . . p. 9

V. D. : Îndemn creator pentru oamenii de teatru . . . p. 9

ÎN ÎNTÎMPINAREA ALEGERILOR  
DE LA 9 MARTIE 1980

S. V. : Teatrele în campania electorală . . . . . p. 12

130 DE ANI DE LA NAȘTEREA  
LUI MIHAI EMINESCU

GEO BOGZA : Toate acestea ar fi putut să fie... . p. 13

CONSTANTIN RADU-MARIA : Eminescu, critic de  
teatru (I) . . . . . p. 14

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

Bacău : Colocviul republican al criticilor de teatru  
NATALIA STANCU : Sarcini ale criticii de teatru  
în lumina documentelor Congresului al XII-lea  
al P.C.R. . . . . p. 16

CAROL ISAC : Urmărind dezbaterile . . . . . p. 16

CARMEN TUDORA : Gala recitalurilor dramatice . p. 21

ALICE GEORGESCU : Profesioniști și amatori . . . p. 21



TELEX „TEATRUL“ . . . . . p. 22, 41, 86, 87  
SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Debut . . . . . p. 23

CONSTANTIN RADU-MARIA vă recomandă . . . p. 24

CLASICII — CONTEMPORANII NOȘTRI

CONSTANTIN PARASCHIVESCU : Caragiale, astăzi  
(I) . . . . . p. 26



C. R.-M. : Un nou cenaclu teatral . . . . . p. 30

I. N. : Pentru o nouă ediție critică a operei lui  
I. L. Caragiale . . . . . p. 30

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

MIRCEA GHIȚULESCU : Teatrul lui Sütö András p. 31



\* \* \* Concurs de creație în domeniul dramaturgiei  
pentru copii . . . . . p. 33

MASA ROTUNDĂ A REVISTEI „TEATRUL“ la  
Teatrul Dramatic din Galați . . . . . p. 34

PORTRETE

ION MIHĂILEANU : Octavian Cotescu sau alibiurile  
comicalului . . . . . p. 40

În pagina 1 : reproducere după tabloul  
„Omăgiu“ de Eftimie  
Modilcă

(Continuare din pag. 2)

tot atâtea premise sociale obiective ale dezvoltării și înfloririi personalității umane. Înfiptuirea acestor condiții obiective și necesare nu înseamnă însă că ele sînt și satisfăcătoare. Așa cum sublinia, în repetate rînduri, secretarul general al partidului nostru, înfiptuirea umanismului revoluționar, modelarea omului nou, nu sînt o consecință automată a înlăturării exploatării și asigurării condițiilor unei munci care nu-l mai înstrăinează pe om, ci se reîntorc, benefic, asupra celui ce o realizează. Înfiptuirea acestui umanism este un proces real și complex, de lungă durată, a cărui împlinire este condiționată și de alți factori — sociali, politici, educativi. Marx arătase, la timpul său, că demnitatea umană, libertatea, valoarea și autonomia personalității omului au fost strivite sau limitate de doi factori fundamentali: de legarea destinului omului, ca ființă creată, de un creator, pe de o parte, de exploatarea lui crîncenă, pe de altă parte, de transformarea lui din scop în mijloc, în societățile împărțite în clase antagoniste. În celebrele sale „Manuscrise economico-filozofice” din 1844, Marx scria: „...ateismul, ca suprimare a lui Dumnezeu, înseamnă statornicirea umanismului teoretic, iar comunismul, ca suprimare a proprietății private, înseamnă revendicarea adevăratei vieți omenești ca proprietate inalienabilă a omului, înseamnă instaurarea umanismului practic; cu alte cuvinte, ateismul este umanismul mijlocit cu sine prin suprimarea religiei, iar comunismul este umanismul, mijlocit cu sine prin suprimarea proprietății private. Abia prin suprimarea acestei mijlociri — care este o premisă necesară — apare umanismul pozitiv, umanismul care pornește în mod pozitiv de la sine însuși”.

Nu întimplător, pentru realizarea acestui umanism pozitiv de care vorbea Marx, partidul nostru, secretarul lui general, concep înfiptuirea umanismului revoluționar strîns legat de o transformare prin educație a conștiinței umane, de apariția unui nou tip uman, înzestrat cu o concepție științifică, materialist-dialectică despre lume, cu un larg orizont de cultură generală și profesională, înarmat cu noi principii și valori morale în întreaga sa conduită socială, în raport cu societatea în ansamblu, cu semenii săi, în parte. În acest fel, în teoria și practica partidului nostru se urmărește înfiptuirea atît a umanismului „mijlocit cu sine prin suprimarea proprietății private”, cît și a umanismului „mijlocit cu sine prin suprimarea religiei”, adică a prejudecăților de orice fel, a superstițiilor și a ignoranței. Personalitatea umană își găsește în acest mod o împlinire esențială prin cultură, știință și învățămînt.

**A**vînd mereu în centrul atenției și al activității sale valoarea supremă, adică omul, partidul nostru urmărește cu consecvență realizarea tuturor acelor împrejurări care fac ca omul să intre pe deplin în posesia esenței sale umane. Astfel, dacă munca — această dimensiune ontologică a existenței umane — este cea care l-a omimizat pe om și, ca atare, este cîmpul fundamental în care omul își obiectivează personalitatea sa creatoare, grija față de condițiile muncii a devenit una dintre preocupările fundamentale ale politicii partidului nostru. „*În cadrul acestei politici — spune tovarășul Nicolae Ceaușescu — acordăm o atenție deosebită problemelor legate de îmbunătățirea condițiilor de lucru în întreprinderi, de promovarea largă a măsurilor de protecție și securitate a muncii. Apreciem că aceste probleme au o deosebită însemnătate socială și politică și facem totul ca, în societatea noastră, oamenii muncii, în calitatea lor de producători ai bunurilor materiale și, în același timp, de proprietari ai mijloacelor de producție, să aibă asigurate toate premisele pentru a-și desfășura activitatea în cele mai bune condiții, beneficiind larg de cuceririle științei și tehnicii înaintate... facem eforturi pentru a crea asemenea condiții de muncă încît fiecare să-și poată pune în valoare capacitatea, personalitatea și talentul și să se poată bucura din plin de rezultatele muncii sale*”.

Dacă eliberarea individuală nu poate avea loc cu adevărat decît prin dobîndirea libertății pentru societate în ansamblul ei, dacă adevărata libertate nu se poate realiza și afirma decît în cadrul bunăstării generale, al libertății și independenței întregului popor, problemele libertății și democrației sociale reprezintă doi piloni fundamentali ai umanismului nou, revoluționar. „*Considerăm — arăta, în acest sens, secretarul general al partidului — că societatea pe care o edificăm este rezultatul muncii directe a maselor populare, că poporul trebuie să fie nu numai participant activ la edificarea societății socialiste, dar și beneficiarul ei direct — și, ca atare, el trebuie să-și spună cuvîntul în tot ceea ce se înfiptuiește! Numai pe această bază socialismul se afirmă ca o formă superioară, democratică de organizare socială, care promovează un umanism nou, revoluționar, în care omul ocupă primul loc, și constituie preocuparea principală a societății*”.

Atenția permanentă acordată de partidul și statul nostru lărgirii continue a democrației participative, pentru ca mase tot mai largi de oameni ai muncii să ia parte în mod nemijlocit la dezbaterile celor mai importante probleme ale dezvoltării sociale, precum și la

luarea deciziilor, reprezintă o cale fundamentală de afirmare și punere în valoare a personalității umane. Nu întâmplător, așadar, sînt luate măsuri de perfecționare continuă a cadrului social și instituțional, iau naștere mereu noi forme organizatorice, care asigură o tot mai accentuată participare a maselor la conducerea vieții politice și obștești. Înfăptuirea tot mai deplină a principiului conducerii colective, dezvoltarea autoconducerii muncitorești, instituționalizarea unor forumuri naționale de dezbateri și decizii în diverse domenii ale vieții sociale reprezintă tot atîtea soluții concrete date problemelor legate de lărgirea și perfecționarea efectivă a democrației socialiste. În acest fel este deschis tuturor oamenilor muncii un cîmp nelimitat de manifestare, posibilitatea ca acțiunea individuală să se insereze în desfășurarea procesului istoric de dezvoltare a întregii societăți.

O contribuție teoretică și practică de o deosebită importanță, pe care secretarul general al partidului nostru și președintele Republicii o aduce la soluționarea problemelor umanismului, este strîns legată de politica externă a statului nostru, de împletirea strînsă a principiilor care o prezidează cu esența construcției socialiste, cu politica noastră internă din care ea, de fapt, decurge.

Este neîndoielnic că rezultatele la care a ajuns fiecare popor, pe plan economic, politic, social și cultural, i se datoresc, în primul rînd și în mod fundamental, lui însuși, eforturilor lui de gîndire și acțiune. Nimeni nu dă nimic în mod gratuit și — așa cum spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — nimic nu cade din cer. Dar, și aceasta nu trebuie în nici un fel subestimat, caracterul universal al istoriei umane a devenit atît de evident și de presant încît umanismul pe care se străduiește să și-l construiască fiecare popor este strîns și indisolubil legat de factori externi, de viața politică și economică internațională, de relațiile care se stabilesc între state, de desfășurarea procesului istoric la nivelul lumii, în ansamblul ei. Cînd cursa înarmărilor escaladează, fără încetare, noi trepte, iar mijloacele de distrugere au o asemenea capacitate încît declanșarea lor ar putea pune sub semnul întrebării existența întregii planete, e normal ca problemele omului și umanismului să fie puse și ele, grav, sub semnul întrebării. Cînd o mare parte a populației globului pămîntesc suferă endemic de foame și mizerie, iar o altă parte, redusă la număr, a devenit superconsumatoare, e normal ca problemele omului și umanismului să se co-

releze cu problemele unei noi ordini politice și economice internaționale. În acest context, abia schițat, dar care, în realitate, este mult mai complex și contradictoriu, o politică de pace și colaborare între popoare, pe baza principiilor egalității și întraajutorării reciproce, a respectării independenței și suveranității, a dreptului fiecărui popor de a-și decide singur soarta, a eliminării din viața internațională a forței și a amenințării cu forța, pentru instaurarea unei noi ordini politice și economice între națiuni este nu numai necesară, singura viabilă, dar este și expresia cea mai deplină a principiilor umanismului autentic, a intereselor omului și umanității. Promovînd o astfel de politică și acționînd în toate împrejurările de pe aceste poziții ale raționalismului și umanismului, România și-a cucerit un binemeritat prestigiu și respect în fața opiniei publice internaționale. „*Acționăm — spunea secretarul general al partidului, la încheierea lucrărilor Congresului al XII-lea — pentru cultivarea celor mai înalte și nobile sentimente umane, a spiritului de dreptate, egalitate, libertate și respect față de om. În lumea de astăzi, cînd au loc nenumărate încălcări ale libertății popoarelor, ale oamenilor, ale demnității lor, afirmarea umanismului revoluționar demonstrează cu putere că numai socialismul și comunismul pot realiza năzuințele omenirii, adevărul umanism*”.

La afirmarea acestui umanism adevărat, revoluționar, atît pe plan intern cît și extern, o contribuție a cărei însemnătate nu va fi niciodată îndeajuns subliniată și-a adus-o și și-o aduce în permanență secretarul general al partidului și președintele Republicii noastre, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Încercînd să creionăm concepția partidului nostru asupra umanismului, am creionat, de fapt, contribuția esențială, teoretică și practică, pe care și-o aduce secretarul general al partidului la ridicarea neconținută a calității vieții materiale și spirituale a tuturor oamenilor muncii din patria noastră, fără deosebire de naționalitate. Am creionat, în fond, cîteva dintre trăsăturile ce definesc profilul spiritual al conducătorului poporului nostru, aducînd în acest fel, la cea de-a 62-a aniversare a sa, un respectuos și cald omagiu Omului cu O mare, pentru realizarea căruia militază și pe care îl întruchiează cu strălucire...

Dumitru Ghișe

# IDEI LA RAMPĂ

## Cultura, dimensiune cardinală a Congresului partidului

În istoria contemporană a României, congresele partidului comunist, de când acesta a devenit forța politică conducătoare a societății noastre, s-au înscris ca evenimente de excepțională însemnătate în viața social-politică a țării, ca puncte de covârșitoare importanță ce marchează etapele ascensiunii neîntrerupte a patriei pe drumul construcției lumii noi, a înfloririi și prosperității națiunii române. Desfășurat la cumpăna dintre decenii, Congresul al XII-lea reprezintă un moment hotărîtor al evoluției țării noastre în ultimul pătrar al veacului douăzeci, un moment deschizător de drumuri, în care se stabilesc liniile ce dau contur anilor și deceniilor viitoare, prefigurînd și fundamentînd speranțele și certitudinile întregului popor. Adoptînd, odată cu Directivele privitoare la dezvoltarea economico-socială a României în cincinalul următor și orientările de perspectivă pînă în 1990, o suită de programe-directivă care precizează sarcinile concrete în cele mai importante domenii ale edificării socialiste, cum sînt: cercetarea și dezvoltarea resurselor energetice, investigația științifică, dezvoltarea tehnologică și introducerea progresului tehnic, evoluția economico-socială a țării

în profil teritorial, precum și căile referitoare la creșterea nivelului de trai și ridicarea continuă a calității vieții, recentul Congres capătă o semnificație deosebită, aparte. Luminile lui pătrunzătoare, definind intrarea țării într-o fază nouă, superioară, a sușului său, decisive pentru întreaga perioadă a făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintării patriei noastre spre comunism, se revarsă, adînc și fecund, asupra multor sectoare și domenii, direcționîndu-le evoluția pînă către sfîrșitul deceniului sau chiar al secolului. Realismul și cutezanța lor, izvorite dintr-o profundă cunoaștere a inepuizabilelor forțe creatoare ale popoului român, din contactul de continuitate și prîmire cu realitățile esențiale, caracteristice ale patriei noastre socialiste, libere și suverane, asigură prevederilor științific stabilite garanția unor mari și răscolitoare împliniri.

Pe acest temeinic și generos fundal, cultura, avidă mereu de grandioase desfășurări pe dimensiuni temporale și sufletești tot mai întinse, găsește acum teren propice de dezvoltare, climatul general stimulat, sprijinul și îndemnurile cele mai calde și susținute. Cine se apleacă cu atenție asupra vastului evantai de probleme cuprinse în valoroasele documente elaborate de Congresul partidului nostru, constată, cu justificată mîndrie și satisfacție, permanenta revenire, sub diverse unghiuri și pe diferite planuri, la aspectele majore ce vizează, direct sau mediat, cultura nouă, socialistă, civilizația modernă, viața spirituală a oamenilor. În acest sens, cuvintele secretarului general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, au o semnificație programatică: „*Partidul nostru dă o înaltă prețuire realizărilor obținute în formarea culturii noi, socialiste. Subliniez cu satisfacție că în această perioadă au apărut numeroase lucrări literare și de artă de certă valoare educativă și artistică, ce îmbogățesc patrimoniul cultural al țării noastre*“.

Sub cuprinzătoarea cupolă a analizei făcute la Congres activității desfășurate pe traiectoria unui ireversibil segment de istorie, stau, judicios cumpănite, nu numai aprecierile elogioase, ci și amărăciunea că „*în acești ani au apărut și destule lucrări literare și artistice nesemnificative, ce nu se ridică la înălțimea posibilităților creatorilor și a cerințelor societății*“, nu numai retrospective bilanțiere, ci și imbolduri către o angajare superioară, revoluționară, largi deschideri prospective.

Apreciîndu-se că și în acest important sector al construcției socialiste acționează, cu aceeași stringență, imperativul ridicării pe o treaptă nouă, superioară, li s-a adresat oamenilor de literatură și artă chemarea patriotică de a-și consacra în-

treaga forță creatoare, talentul și pasiunea lor realizării unor opere de o mare diversitate de genuri și stiluri artistice, care, pătrunse de spiritul înnoitor al socialismului, să militeze pentru elevarea spirituală a omului, pentru perfecționarea societății, pentru triumful idealurilor de pace și dreptate ale omenirii. Chezășia acestor izbînzi rezidă în legătura permanentă a scriitorilor și artiștilor cu viața făuritorilor tuturor valorilor progresului uman, cu munca — uriașul laborator de plămădire a personalității omenеști —, cu aspirațiile și frământările lor. Inspirîndu-se din grandioasa operă de ctitorie socialistă a poporului, din universul său spiritual tot mai bogat, din marile mutații și schimbări ce se produc astăzi în lume, creatorii de frumos din țara noastră vor putea dura opere viabile, de înaltă ținută ideologică și valoare estetică, apte să contribuie, în măsură sporită, la zidirea noii orînduirii, la făurirea omului nou — felul suprem al politicii partidului nostru.

Raportul la Congres înfățișează sarcinile de nobilă răspundere ce revin tuturor artelor — literatură, muzică, arte plastice, teatru și cinematografie — care, în minunatul lor concert, sînt menite să elogieze munca și realizările poporului român.

## EMINESCU — un episod biografic în dublă versiune

Istoriografia eminesciană n-a limpezit decît în parte episodul giurgiuvean din biografia poetului. Și nici n-a sesizat contradicția dintre cele două principale mărturii documentare. În vara lui 1866, Eminescu venise de la Blaj la București, în peregrinări rămase obscure. Un an mai tîrziu, la Giurgiu, romanticul adolescent este angajat de Iorgu Caragiale, unchiul dramaturgului, ca știutor de carte, pentru a sufla trupei de turneu a nenorocosului director. Cum de-a ajuns Eminescu la Giurgiu? Nu se știe încă. Dar sînt două versiuni — la fel de fructificate de biografii, fără a le compara — ale întîlnirii lui Iorgu Caragiale cu

Eminescu. Prima e relatată de I. L. Caragiale în cunoscutul necrolog *În Nirvana*. Unchiul, încîntat că nepotul citește mult, i-ar fi povestit cum a întîlnit în orașul portuar pe actualul suflor al trupei, și el pătimaș al cititului, Eminescu: „Și-mi povesti cum găsise într-un hotel din Giurgiu pe acel băiat — care slujea în curte și la grajd — culcat în fin și citind în gura mare pe Schiller. În ieslele grajdului, la o parte, era un geamantan — biblioteca băiatului — plin cu cărți nemțești. Actorul îi propuse să-l ia suflor cu șapte galbeni pe lună și băiatul primi cu bucurie“. În 1904, poetul Traian Demetrescu scoate un liliputan volum cu interviuri luate celor care l-au cunoscut pe poet, volum numit „Eminescu intim“. Un domn Găvănescu, telegra-

Se cere artelor să militeze, cu mijloacele ce le sînt specifice, pentru desăvîrșirea morală a omului, pentru instaurarea principiilor noi de viață, reflectînd convingător noua condiție umană din societatea noastră, frumusețile patriei, superioritatea orînduirii socialiste.

Fără îndoială, climatul tonifiant, de înaltă emulație creatoare, prilejuit de Congresul partidului, orizonturile de amplă perspectivă pe care le-a deschis națiunii române, vor înfrîuri și mai mult dezvoltarea artei și literaturii din țara noastră, vor determina o și mai accentuată angajare a creatorilor în problematica majoră a epocii noastre, spre o tot mai deplină sincronizare a culturii artistice cu marile prefaceri din celelalte compartimente ale civilizației socialiste. De la tribuna Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea: „*adrez oamenilor de litere, compozitorilor, plasticienilor, creatorilor din teatru și cinematografie, tuturor oamenilor de artă chemarea de a de fărui tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin meșajul și valoarea lor artistică să contribuie la înobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic, devotamentul față de patrie, la cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor*“.

**Gheorghe Stroia**

fist, care în tinerețe avusesese „dragoste mare de teatru“ și se numărase printre actorii trupei lui Iorgu Caragiale, în turneu la Giurgiu „prin 1866—1867“, își amintește că a pornit cu Iorgu în port, în căutarea unui suflor. Printre hamali au găsit pe unul „care sta cu răzătoarea de fier în mînă și rădea bănițele pline“. Înfațișarea îi era jalnică: „În picioare avea numai niște pantaloni de dril albaștri, iar pe corp un sacou scur de materie ordinară. Nici cămașă, nici ciorapi, nimic“. Era viitorul mare poet, „băiat foarte deștept“ — conchide bravul telegrafist. Și episodului acestuia i-au dat crezare biografii, ca și versiunii lui I. L. Caragiale. Capriciile memorialisticii ?

**Ionuț Niculescu**

---

# CONGRESUL FRONTULUI DEMOCRAȚIEI ȘI UNITĂȚII SOCIALISTE

---

## *Triumful democrației reale*

**L**una ianuarie este și pentru oamenii de artă un timp în care calendarul consemnează evenimente memorabile: alături de ziua Unirii și de ziua de naștere a eminentului președinte al României, zilele în care s-au desfășurat, într-o atmosferă de vibrant patriotism, într-o deplină și indestructibilă unitate a poporului în jurul partidului, lucrările Congresului Frontului Democrației și Unității Socialiste.

Frontul Democrației și Unității Socialiste este expresia noii calități pe care, în ajunul cincinalului calității, prin voința unanimă a tuturor participanților la cel de-al doilea Congres, a căpătat-o acest amplu și reprezentativ organism, care înmănușează, astăzi, toate forțele politice și sociale ale țării.

Este îndeobște cunoscut faptul că o trăsătură fundamentală a democrației socialiste, în perioada pe care o traversăm, o reprezintă antrenarea unor mase tot mai largi, stimularea participării lor createoare la procesul de inițiere și adoptare a celor mai înțelepte decizii privind destinul poporului nostru.

Documentele Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român conțin un amplu program de lărgire și adâncire continuă a democrației socialiste, de creare a condițiilor corespunzătoare pentru participarea tot mai activă a oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, la viața politică și socială. În acest sens, așa cum a dovedit-o și Congresul Frontului Democrației și Unității Socialiste din acest ianuarie al anului 1980, creșterea rolului organizațiilor de masă și obștești și, totodată, pe baza inițiativei tovarășului Nicolae Ceaușescu, înființarea organizațiilor democrației și unității socialiste, a adâncit legătura partidului comunist cu masele, în toate compartimentele societății; Frontul Democrației și Unității Socialiste reprezintă o modalitate nouă de afirmare a colaborării și alianței



---

### *Îndemn creator pentru oamenii de teatru*

Alături de milioanele de oameni ai muncii hotărâți să-și consacre energia și capacitatea createoare înfăptuirii hotărârilor istorice ale forumului comuniștilor, oamenii de teatru, înscriși în organizațiile democrației și unității socialiste, au trecut la aplicarea în viață a măsurilor prevăzute în programele de activitate adoptate cu prilejul adunărilor de constituire.

Iată ce ne-a declarat, în această privință, actorul GHEORGHE CRISTESCU, președintele organizației democrației și unității socialiste de la Teatrul Național din București: „Crearea organizației democrației și unității socialiste la Teatrul Național din București a fost primită cu

maximă satisfacție. Strîns uniți în jurul partidului, al secretarului său general, vom munci și mai eficient pentru traducerea în viață a hotărârilor Congresului al XII-lea. La ședința de constituire, participanții au salutat cu bucurie și cu recunoștință strălucită inițiativa a tovarășului Nicolae Ceaușescu privind unirea mai strînsă a tuturor forțelor poporului nostru, în scopul omogenizării crescînde a orînduirii socialiste, al participării conștiente a maselor la conducerea societății. Ne-am angajat, deci, să punem întreaga noastră capacitate de muncă în slujba dezvoltării democrației socialiste. Ne-am angajat să facem totul pentru a contribui cît mai eficient la rezolvarea problemelor complexe pe care le ridică edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate, la traducerea în viață a politicii interne și externe a Partidului Comunist Român“.

frățești dintre muncitori, țărani și intelectuali, dintre toți oamenii muncii, oferind cel mai eficient cadru de participare a poporului la construcția societății socialiste multilateral dezvoltate.

Așa cum arăta președintele țării, în cuvîntarea rostită la încheierea lucrărilor Marelui Forum al democrației și unității socialiste, „întreaga desfășurare a congresului a demonstrat unitatea de nezdruccinat a tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, a întregului popor, sub conducerea Partidului Comunist Român, forța politică conducătoare a societății noastre, care își îndeplinește misiunea istorică în strînsă unitate și împreună cu întregul popor, pentru că numai și numai pe această cale se poate asigura făurirea socialismului și comunismului“.

Între multele sarcini, impuse de lărgirea neîncetată a democrației socialiste, democrație înțeleasă — așa cum au arătat și vorbitorii la congres — ca un mînnunchi de drepturi și de îndatoriri fundamentale (dreptul, dar și obligația de a munci, respectarea Constituției și a legilor țării, apărarea proprietății socialiste, a cuceririlor revoluționare, apărarea patriei), Frontului Democrației și Unității Socialiste îi revine și aceea de a milita cu pasiune nedezmințită pentru coordonarea activităților cultural-educative, în vederea realizării treptate a unui scop suprem: dezvoltarea conștiinței socialiste, patriotice, revoluționare.

„Toți participanții — remarca tovarășul Nicolae Ceaușescu la sfîrșitul lucrărilor Congresului Frontului Democrației și Unității Socialiste — au înfățișat pe larg munca lor și, totodată, preocupările pentru perfecționarea continuă a activității în toate domeniile, pentru îndeplinirea planului cincinal actual și pregătirea temeinică pentru noul cincinal. Dacă ar trebui să facem o apreciere asupra acestor discuții, ar fi greu să spunem că ele se deosebesc din punct de vedere al nivelului politic, teoretic și ideologic, al competenței. Ele demonstrează creșterea uriașă a conștiinței socialiste a întregului popor, faptul că și muncitorii, și țăranii, și intelectuali stăpînesc pe deplin problemele actuale ale dezvoltării României, știu să judece cu răspundere și competență — și aceasta constituie cheazăia înfăptuirii hotărîrilor Congresului al XII-lea al partidului, care au devenit și hotărîrile congresului nostru“.

Dînd expresie voinței întregii națiuni, înaltei stime și preșurii a întregului popor, Congresul l-a reales în unanimitate pe tovarășul Nicolae Ceaușescu președinte al Frontului Democrației și Unității Socialiste.

**L**ucrările acestui forum al democrației au demonstrat încă o dată cit de puternic este legată națiunea română de partidul comunist conducător. Oamenii muncii fără de partid exprimîndu-și interesul entuziast pentru organizațiile democrației și unității socialiste, solicitînd să devină membri ai acestor organizații. Totodată, a fost relevat din nou caracterul profund vizionar al

*In legătură cu semnificațiile izvorite din esența revoluționară, din conținutul intens novator, original, din cadrulul de înfăptuire a democrației socialiste, secretara literară ANGELA IOAN, președinta organizației democrației și unității socialiste de la Teatrul Giulești, ne-a vorbit despre obiectivele programului de activitate al acestei organizații: „Am pornit la lucru hotărîți să sprijinim toate acțiunile conducerii teatrului, pentru buna desfășurare a muncii artistice, de producție și administrativ-gospodărești. Ne-am propus să acționăm pe multiple planuri, în direcția îmbunătățirii calității oamenilor, a formării profilului omului de tip nou, cu o conștiință evoluată, capabil să participe, în cunoștință de cauză, la acte decizionale. Conștienți de îndatoririle și de drepturile care ne revin, sintem hotărîți să ne spunem cuvîntul în problemele majore ale teatrului, integrîndu-ne, prin contribuția*

*noastră specifică, unității de acțiune și de voință a întregului popor. Vom iniția o serie de acțiuni puse în slujba ridicării nivelului ideologic, cultural, profesional al oamenilor muncii din teatrul nostru: informări politice, dezbateri consacrate documentelor Congresului Frontului Democrației și Unității Socialiste, precum și legilor și hotărîrilor supuse deliberării maselor. Vom iniția, împreună cu comitetul sindical, acțiuni cultural-educative (excursii, vizionări de spectacole, de filme), menite să întrefină atmosfera de bună colegialitate în colectiv. Ne-am propus, totodată, să ducem o susținută campanie, în rîndul membrilor organizației, pentru întărirea disciplinei în muncă, factor hotărîtor în realizarea sarcinilor politice, ideologice, artistice ce se desprind din documentele Congresului al XII-lea al P.C.R. Vom sprijini rezolvarea problemelor sociale ce se ivesc în instituție, în raport cu obiectivele fixate pentru prosperitatea societății românești“.*



gîndirii politico-filozofice a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, ale cărui idei îmbogăţesc tezaurul ideologic al socialismului ştiinţific, al teoriei şi practicii revoluţionare, fiind confirmate de viaţă în drumul nostru spre comunism şi semnificînd o contribuţie românească de mare valoare la dezvoltarea progresistă a societăţii omeneşti.

Acest congres s-a dovedit a fi un congres al întregii naţiuni, venită, din proprie chemare, cu mintea şi cu inima, spre şi alături de partidul comunist. După cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român, el a fost, în spiritul şi litera sa vie, o semnificativă şi emoţionantă lecţie de istorie. Cei care nu au ştiut prea bine ce înseamnă socialismul, ce poate însemna societatea socialistă multilateral dezvoltată, ce înseamnă dialectica dreptului la muncă şi a obligaţiei de a munci, s-au convins, în aceste zile, că partidul comuniştilor români clădeşte, cu seriozitate şi răspundere, ştiinţific şi inteligent, o societate pentru care merită să bată inima oricărui om cinstit. Din această lecţie de istorie, s-a putut învăţa că programul partidului, de a atrage mase tot mai largi la viaţa politică a ţării, răspunde vieţii înseşi.

Congresul ne-a arătat tuturor că oamenii din uzine şi oamenii de artă, profesorii şi ţăranii muncitori, tehnicienii şi studenţii care nu sînt membri de partid vor să activeze, alături de comunişti, pentru România viitoare. Fiecare rostire din Congres, fie că era a unui comunist, fie că era a unui nemembru de partid, era expresia bucuriei că toţi pot visa şi apăra un singur şi invincibil ideal, idealul comunist.

Organizaţiile democraţiei şi unităţii socialiste se dovedesc a fi, aşa cum le-a conceput gîndirea de profund innoitor al marxism-leninismului a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, veritabile forţe revoluţionare angajate pe drumul pe care păşim cu fermitate bărbătească. S-a relevat astfel, încă o dată, că România acestui timp are în fruntea sa un mare cugetător, o personalitate care deschide poporului, dar şi lumii întregi, căi fecunde de înţelepciune practică a construcţiei socialiste şi comuniste.

Congresul Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste a reteoretizat democraţia, ca un mînunchi de drepturi şi îndatoriri fundamentale, a redefinit democraţia socialistă într-un limbaj autohton, propriu acestui străvechi pămînt. A fost un triumf al democraţiei reale.

„T“

Insemnătatea pe care au dobîndit-o constituirea organizaţiilor democraţiei şi unităţii socialiste, primirea de membri, individual, ansamblul de măsuri menite să asigure înfăptuirea democraţiei socialiste, afirmarea viguroasă a personalităţii umane, a spiritului creator, în domeniile fundamentale ale edificării noii noastre orînduirii, perfecţionarea structurilor societăţii româneşti, au fost subliniate şi de actorul VAL SANDULESCU, preşedintele organizaţiei democraţiei şi unităţii socialiste de la Teatrul „Nottara“, care ne-a spus: „Organizaţia democraţiei şi unităţii socialiste din Teatrul „Nottara“ îşi începe activitatea într-un moment de mobilizare a conştiinţei cetăţeneşti, în vederea participării la bunul-mers al societăţii. Pentru noi, aceasta va însemna implicarea fiecărui membru al colectivului în toate problemele teatrului, începînd cu alcătuirea repertoriului. Vom veghea cu deosebită grijă la fermitatea ideologică a programului, la selecţionarea piese-

lor. Aceeaşi exigenţă o vom manifesta şi faţă de imaginea scenică a lucrărilor reprezentate. Ne propunem să urmărim cu atenţie calitatea spectacolelor noastre. Animaţi de idealul autodepăşirii în toate domeniile: actorie, regie, scenografie, tehnică teatrală, vom face totul pentru a spori prestigiul teatrului românesc — aflat dintotdeauna în slujba umanităţii, a culturii şi a progresului. Alături de toate teatrele ţării, Teatrul „Nottara“, prin organizaţia sa de partid, prin organizaţia democraţiei şi unităţii socialiste, se angajează să servească idealurile partidului şi ale poporului, să acţioneze neabătut pentru făurirea viitorului comunist“.

Este revelator modul cum întreaga suflare artistică a ţării se află angrenată în efortul de autodepăşire, dorind să contribuie, şi prin intermediul organizaţiilor democraţiei şi unităţii socialiste, la viaţa politică a societăţii noastre, la conducerea treburilor obşteşti.

V. D.

# În împlinirea alegerilor de la 9 martie 1980

## Teatrele în campania electorală

Așa cum arăta tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU în cuvîntarea rostită la recentul Congres al Frontului Democrației și Unității Socialiste, cu toții avem datoria să asigurăm ca „alegerile să se înscrie ca o nouă și puternică manifestare a unității și coeziunii întregului nostru popor în jurul partidului, a voinței și hotărîrii sale de a întări și mai mult statul socialist, de a acționa neabătut pentru înfăptuirea Programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră“.

În acest spirit, asemeni tuturor cetățenilor țării, lucrătorii din teatre participă cu entuziasm la desfășurarea campaniei electorale. Publicăm, în cele ce urmează, câteva mărturii.

ION BESOIU, președintele Comitetului oamenilor muncii de la Teatrul „Bulandra“ :

„Sîntem angajați în această importantă campanie electorală, fiind pe deplin conștienți că alegerile de deputați de la 9 martie 1980 constituie un minunat prilej de a demonstra unitatea națiunii noastre, forța democrației socialiste. În primul rînd, contribuția noastră se va materializa în prezentarea a trei noi premiere în cîntecul alegerilor, dintre care două cu piese originale — Florile unui geambaș de Sütö András și Mobilă și durere de Teodor Mazilu (publicată în „GONG '80“, primul almanah al revistei „Teatrul“). La începutul lunii martie, organizăm o săptămîină a dramaturgiei românești; de la 15 februarie, repertoriul teatrului (la ambele săli) va fi, predominant, din creația originală.

Teatrul „Bulandra“ patronează o secție de votare și o circumscripție electorală din Prelungirea Ferentari. Ne preocupăm atît de probleme organizatorice, cît și de propaganda politică — popularizarea realizărilor din Capitală și indeosebi din sectorul 5, popularizarea candidaților F.D.U.S., agitația politică. În ziua alegerilor, actorii teatrului vor fi prezenți în cartier, la secția de votare, unde vor prezenta programe artistice, împreună cu echipe de amatori din întreprinderi ale sectorului 5“.

SORANA COROAMĂ-STANCA, directoarea Teatrului „Ion Vasilescu“ :

„Dat fiind specificul teatrului nostru, toate cele nouă premiere românești din ultimul timp vor fi jucate în orașele și comunele județului Ilfov. Într-o serie de localități mai importante, vom organiza microstagioni, în cadrul cărora vom prezenta atît spectacole ale secției de proză

cît și ale celei de estradă. Nu vor lipsi, dintre acestea, Paradis de ocazie de Tudor Popescu, Piatră la rinichi de Paul Everac, Petrecere fără chef de Gheorghe Vlad, spectacolul de poezie contemporană Din dragoste și, desigur, nici spectacolele de estradă Eu, tu și dragostea și Un cîntec pentru un suris.

În mod special, cu prilejul marelui eveniment politic al alegerilor de la 9 martie 1980, vom prezenta un spectacol-colaș pe texte din proza și dramaturgia românească, inspirate de universul rural.

În toată această perioadă, a pregătirilor și a alegerilor, actorii teatrului nostru vor susține recitaluri și microspectacole adecvate, la adunările electorale și la secțiile de votare“.

CONSTANTIN ZĂRNESCU, directorul Teatrului „A. Davila“ din Pitești :

„Cele trei secții ale teatrului — dramă, estradă și folclor — și-au întocmit programe speciale pentru perioada pregătirii și desfășurării alegerilor. În afara spectacolelor din repertoriu, sîntem prezenți în campania electorală cu spectacole pregătite anume, care vor fi susținute în localitățile județului. Astfel, secția de dramă oferă recitalul Te cîntăm patrie dragă, colaj de versuri din poezia patriotică a poezilor contemporani, alcătuit de C. Alecu și T. Biolan. Secția de estradă prezintă Dau votul meu — spectacol de poezie și muzică românească, al cărui scenariu îl semnez. La secția de folclor, cunoscutul ansamblu popular „Doina Argeșului“ a pregătit Argeș, plai de baladă — un adevărat festival de muzică, dansuri și port popular, demonstrînd frumusețea de neasemuit a creației populare a neamului românesc.“

S. V.



## Mihai Eminescu

130 de ani de la naștere

GEO BOGZA

### Toate acestea ar fi putut să fie...

Anul acesta se vor împlini o sută de ani de la nașterea lui Tudor Arghezi și de la aceea a lui Mihail Sadoveanu. Printre noi, se găsesc încă foarte mulți care i-au văzut, au dat mâna cu ei, au stat la aceeași masă, au colaborat la aceleași reviste, i-au auzit povestind întâmplări din tinerețea lor, din timpul primului război mondial, sau de la începutul veacului, și chiar mai dinainte.

Cine ar fi putut spune același lucru despre Mihai Eminescu în 1950 — parcă a fost ieri — când s-au sărbătorit o sută de ani de la nașterea lui? Nu numai atunci, ci chiar în 1939, când s-a împlinit o jumătate de secol de la tragica-i moarte, el ne apărea tuturor — întregii suflări și întregii conștiințe românești — învăluit în mantia trecutului, făcând să răsune sub pașii săi lepezile unui alt ev.

Născuți doar cu treizeci de ani mai târziu, Tudor Arghezi și Mihail Sadoveanu au fost contemporani cu contemporanii lor, iar apoi și cu noi, cu cei ce am luat ghiozdanul în spate înainte de primul război mondial, și chiar cu cei ce au făcut asta — și au devenit scriitori — după ce explodase cea dintâi bombă atomică.

Nu-mi vine să cred, dar dacă Eminescu ar fi trăit tot atât, la centenarul nașterii sale — care parcă a fost ieri — mulți dintre noi ar fi putut povesti cum i-au ciocănit cîndva la ușă, și cum și-au înclinat fruntea în fața lui.

Și poate cum au obținut un manuscris care a apărut — de pildă — în „Bilete de papagal“.

Toate acestea ar fi putut să fie, chiar fără să se facă gaură în cer. Dar s-a făcut, iar cerul nu ni l-a lăsat, absorbindu-l ca pe unul ce era al lui.

## Eminescu, critic de teatru

### I. Cîteva idei de estetică a teatrului

Examinînd puținele cronici dramatice pe care ni le-a lăsat Eminescu în cele două ziare în care și-a desfășurat activitatea publicistică — „Curierul de Iassi” și „Timpul” \* — putem desprinde nu numai o concepție critică profundă și originală, un gust sigur, însoțit de cunoașterea spectacolului vremii, dar și o predilecție pentru cronică-eseu, o plăcere indicibilă în a face digresiuni utile, pentru limpezirea fie a unui concept filosofic sau estetic, fie a unei probleme de istoria literaturii sau artei dramatice, toate, într-o scriitură sobră, limpede, uneori colorată de afect, alteori acidulată de ironie, împinsă pînă la limitele sarcasmului.

Aici ne vom ocupa doar de concepția estetică a Poetului, care stă, ca o armătură, la baza criticii sale dramatice.

Avea 20 de ani cînd, cu prilejul unei discuții publice pe tema înființării „Societății pentru fond de teatru român în Transilvania”, Eminescu își fixa, într-un studiu privind repertoriul teatral al vremii, cîteva dintre ideile criticului. Să subliniem că Eminescu considera textul dramatic ca purtător de geniu național, de aceea a dorit constituirea unui repertoriu de teatru stabil, care să fie expresia caracterului, a vieții sufletești și spirituale a poporului. Acest repertoriu ar fi conținut creațiile genilor potेरice — cum le spunea el — care, înțelese de marele public, să-l poată încă ridica pe acesta la înălțimea ideii poetice și morale a operei lor. Ilustra cu dramaturgia spanioli, cu Shakespeare și cu Victor Hugo, care ar fi reprezentat poporul francez „în puterea sa demonică și uriașă, în înțelepciunea sa, în sufletul său cel profund”, și, de asemenea, cu Frederic

Hebbel, danezul Holberg și norvegianul Bjørnstjerne Bjørnson. Precum vedem, toți, scriitorii cu caracter național. La noi, Vasile Alecsandri, doar prin comediile sale (nu scrisese încă marile piese istorice), „cari cu toată frivolitatea lor, respiră pe fiecare pagină o mulțime de spirit de caracteristică și de viață palpitantă”, era preferat lui Bolintineanu, ale cărui drame istorice „nu au nici un fond de viață, ba încă adesea respiră un fel de imoralitate crasă și grețosă”.

Eminescu era partizanul unui teatru de o valoare etică absolută: „Piesele de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică să fie absolută”. Nu trebuie să înțelegem de aici că Eminescu ar fi preferat moralitățile didactice. Valoarea etică a unei drame este dată, în concepția lui, de valoarea caracterului, principiu permanent, de vreme ce se compune din pasiuni omeneste neschimbătoare. Ethosul este, așadar, partea de rezistență a oricărei drame la eroziunea timpului, dar, pentru a rezista, aceste caractere trebuie să fie „curățite de neconsecvența vieții și cugeterii zilnice”, iar pentru manifestarea lor să se aleagă „situațiuni interesante” (relevante — *n.n.*), (vezi cronică la *Moartea lui Constantin Brîncoveanu*), astfel încît conflictul să se nască nu atît din planuri premeditate de autor, ca în teatrul de boulevard, ci din necesitatea logică a naturii caracterelor consecvent antitetice, în situații cărora ele, caracterele, să le devină întrucîtva temeuri (idee de sorginte hegeliană, preluată prin Rôtcher). „Nici o situație care nu rezultă din conflictul caracterelor nu este admisibilă” (cronică dramatică la *Cerșetoarea*). Tot de valoarea etică ținea și *adevărul conținut* în piesa de teatru, care nu poate fi decît acela observat în natură, necontrafăcut de efecte și străluciri exterioare. Un astfel de adevăr natural îl găsește în comedia *Revizorul general* de Gogol: „Partea bună a lui Gogol e că relele aplecări, spre a nu le numi altfel, sint ară-

\* *Lectura cronicilor ne este, azi, facilitată de culegerea întocmită de I. V. Boeriu: Mihail Eminescu. Scrieri de critică teatrală, Cluj, Editura Dacia, 1972.*

tate în deplina lor înjosire, fără farmecul frazei care să le facă picante". Natură, la Eminescu, ținea tot de ethos, ca și caracterele, deoarece, eternă fiind, ea însăși comportă o anumită atitudine. În aceeași cronică la *Revizorul general*, Eminescu notează: „Natura și adevărul sînt serioase“. Este vorba, însă, de o natură spiritualizată, reflexivă, am spune, apolinică. Naturalul este frumos doar acolo unde „antitezele se împreună în liniște“, așadar, în spirit.

Criteriul estetic al piesei de teatru se relevă în manifestarea ei ca întreg armonios (vezi cronică la *Moartea lui Petru cel Mare* de E. Scribe). „O piesă de teatru e estetică într-un întreg ca și un tablou sau o simfonie“ — idee moștenită de la E. Röttscher — valoarea estetică ar sta, așadar, în calitatea intrinsecă a piesei de teatru de a se reprezenta în mod unitar, deci în forma sa reprezentabilă, ca scriitură, în aspectul ei literar (în materia limbii, cum spune Eminescu), și ca reprezentare în celălalt trup al său, actorul, căci „dacă repertoriul e sufletul unui teatru, actorii sînt corpul lui, sînt materia în care se întrupează repertoriul“. Limba și actorul sînt substanțe prin care se face cunoscută „în mod plastic și intuitiv“ „lupta sufletească“ a caracterelor. (Vezi cronică la *Moartea lui Constantin Brîncoveanu*.)

În ce privește jocul actorilor, Eminescu cerea acestora identificarea în rol. Într-o scurtă cronică din „Curierul de Iasi“, scrisă cu ocazia reprezentării dramei *Orfelina*, releva cu entuziasm: „Actori identificîndu-se cu rolurile au produs în public acel efect, pe care fiziologul îl privește ca o adevărată minune a naturii omenești, dar pe care numai simțămîntul adevărat, nu afecția, îl poate produce. Este în taina construcției sistemului nervos omeneșc de a reproduce în mii de oameni simțămîntele ce se petrec într-adevăr în unul singur și dacă succesul piesei a fost deplin se poate conchide cu siguranță că actorii s-au identificat în rolurile lor, s-au simțit a fi a ceea ce autorul piesei prescria să fie.“

Conceptul identificării în și cu rolul ni se pare a fi de o fructuoasă ambivalență, străină de orice ambiguitate, căci, pe de o parte, exprimă un grad mai înalt de intelectualitate a jocului actoricesc, în comparație cu retrăirea, de pildă, și, pe de alta, elimină unele limite și interpretări cam forțate, în ce privește preluarea simbolului dramatic, concret, în substanța psihică a actorului, dacă am utiliza cel de-al doilea concept. A te identifica în și cu rolul — ne-o spune Eminescu — înseamnă cu atât mai mult a fi tu însuși în niște

condiții prescrise de altcineva. Așa se explică de ce piese submedice se pot bucura de spectacole de succes. În cronică la *Revizorul general*, vorbind despre o farsă într-un act care deschidea spectacolul lui Gogol, reamintea, în acest sens, o expresie a lui Lessing: „Un actor e dator să gîndească nu numai cu autorul, dar adesea și în locul lui“.

O condiție psihologică pentru a realiza o bună interpretare era, alături de cunoașterea în profunzime a rolului, o bună stăpînire a propriei naturi pasionale și, desigur, a mijloacelor adecvate de redare a ei: mimica, grima, inflexiunile vocale și, mai ales, știința gradării tonurilor de trecere de la un afect la altul (vezi cronică la *Moartea lui Petru cel Mare* de E. Scribe).

Actorul trebuie să sublinieze prin mijloace specifice *caracteristicul* în personajul (caracterul) pe care îl interpretează, și, aceasta, fără nici un fel de afectare. Astfel, într-o notă cu privire la spectacolele date de o trupă de actori evrei în Iași, vorbind de jocul unui actor în rolul unui *studiosus theologiae* prost de învățătură, spune că actorul a arătat, prin compoziția sa, „un adevărat *prototip* de minte pe dos și netrebnicie“. Va să zică, jocul caracteristic este cel ce reformulează prototipul, nu tipicul sau cazul. Înțelegem acum de ce Eminescu cerea actorului cunoașterea pînă la nuanță a afectelor și redarea lor în limitele firescului și naturalului, atrăgînd atenția asupra primejdiei naturalismului (natura în exces). În cronică la melodrama *Cerșetăria*, spune: „un nebul sau un orb agitat sînt o priveriște penibilă, urîță, și mai urîță încă cînd actorul îl reprezintă cu toată cruditatea realității“. Reamintim că la Eminescu natura e liniștit reflexivă.

Actorul trebuia să fie în primul rînd excelent vorbitor, tocmai pentru că limba este materia în care se produce orice fapt dramatic sufletesc. Or, actorul o va rosti plastic și sugestiv, nu retoric sau fals, iar pentru aceasta el va căuta să cunoască accentele limbii: logic, gramatical și etic (*afectiv* — n.n.) (vezi cronică la *Caterina a II-a*) — idee preluată din estetica lui Röttscher.

În fine, o idee foarte modernă cu privire la unitatea și omogenitatea spectacolului o găsim într-o scurtă cronică scrisă cu ocazia reprezentării lui *Hamlet* de către Ernesto Rossi și trupa sa, anume, că mai ales într-o piesă de Shakespeare trebuie să existe, în reprezentare, o echivalență a interpretărilor, așa încît nici un actor să nu fie umbrat de altul. Ansamblul interpretativ, spunea Eminescu, trebuie să aibă unitatea unui basorelieu.

**Bacău :**  
**Colocviul republican**  
**al criticilor de teatru**

## Sarcini ale criticii de teatru în lumina documentelor Congresului al XII-lea al P. C. R.

referat prezentat de Natalia Stancu  
(text prescurtat)

S tabilind linia politică generală, orientările fundamentale ale societății noastre în următoarea etapă, Congresul al XII-lea al partidului a relevat importanța factorului spiritual, a noii culturi, contribuția artei la transformarea revoluționară a omului, la înobilarea ființei umane. Actul critic este considerat, în documentele de partid, solidar cu cel artistic. Era firesc, deci, ca la primul punct pe ordinea de zi a Colocviului nostru să figureze sarcinile criticii de teatru, în lumina Congresului al XII-lea al P.C.R.

Referindu-ne la devenirea criticii teatrale, în ultimii ani, avem dreptul să afirmăm că aceasta a cunoscut o remarcabilă dezvoltare. Critica teatrală și-a precizat statutul; și-a conturat mai ferm obiectivele, și-a lărgit aria de investigație la geografia teatrală a întregii țări și la fenomenul teatrului de amatori. Și-a verificat, sporit și perfecționat instrumentele, și-a întărit forțele cu condeie tinere, a înregistrat realizări globale și succese individuale remarcabile. Urmărind mai consecvent și mai aplicat valoarea actului artistic, caracterul său militant, critica însăși a devenit expresia unei angajări politice mai viguroase și și-a mărit eficiența.

Prin cuvîntul scris cu competență și fervoare, critica și-a consolidat *funcția de direcție* și, mai ales, și-a valorificat *funcția de animator al teatrului*; precum și aceea de intermediar al comunicării fertile dintre arte și de stimulator al dialogului cu publicul. Exercițindu-se din ce în ce mai incontestabil aici și acum, critica s-a transformat în *ferment al vieții teatrale*.

Confruntînd activitatea criticii de teatru cu sarcinile ce-i stau în față, în chip direct sau implicit, rezultă că prima noastră sarcină este intensificarea acestei activități, așa încît să putem vorbi de un adevărat *salt calitativ*. Este momentul

---

### Urmărind dezbaterile

L a a VI-a sa ediție, Colocviul republican al criticilor de teatru a reunit peste 60 de participanți: cronicari dramatici de la publicațiile centrale, reviste de cultură și gazete județene, istorici, esteticieni, profesori ai Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”, studenți, actori participanți la Gala națională a recitalurilor dramatice, care se desfășura concomitent. Colocviul și-a propus, ca prin-

cipală temă a dezbaterilor, „Critica în sprijinul politicii teatrale”. Coordonate de biroul secției de critică a A.T.M., discuțiile s-au sprijinit pe cinci referate: „Sarcinile criticii de teatru în lumina documentelor Congresului al XII-lea al P.C.R.” — referat principal, susținut de Natalia Stancu; „Cum se reflectă viața teatrală în ziarele și revistele din orașele cu teatre naționale” — Stelian Vasilescu; „Viața teatrală brașoveană în ziarele și re-

să ne preocupe într-o măsură mult mai mare *valoarea îndrumării* pe care o exercită *efectiv* asupra artei și, totodată, *eficiența reală a acestei îndrumări*.

Problema fundamentală rămâne cea a demnității teatrului, a *locului său în societate*, a influenței pe care poate s-o exercite asupra oamenilor. Una este să amuzi, să distrezi, să bucuri ochiul și urechea, să ajuți omul să evadeze în „maginar, în vis, în lumi exotice, în false probleme — și alta înseamnă să fii o *forță vitală a lumii căreia îi aparțin spectatorii* și, reacționând la întrebările arzătoare suscitade de existența individului în societate, să determini, la spectator, reflecția și adoptarea unei atitudini active, în raport cu condiția sa.

Bogăția rețelei teatrale a unei țări, deschiderea repertoriului, amplitudinea lui tematică, varietatea speciilor dramatice, forța tradiției, vitalitatea și legitimitatea experimentului, nivelul artei actoricești, poziția și personalitatea regiei, virtuțile de semnificare ale scenografiei, tipul și evoluția conceptelor teatrale țin, ca să zic așa, de domeniul libertății. Și e dorit ca, dacă nu toate (ceea ce e utopic), cât mai multe dintre căile acestei libertăți să fie explorate energic, cu cât mai multă fantezie, într-un chip cât mai creator. Sub acest aspect, desigur, putem visa și să avem dreptul să sperăm și obligația de a contribui la multiple înfăptuiri.

Există și un domeniu al dezvoltării teatrului care ține de tărîmul necesității. Este vorba — ca să folosim o terminologie comună tuturor proiectelor noastre de dezvoltare (economică, științifică, social-politică) — despre *eficiență*. Și în domeniul activității spirituale, eficiența trebuie raportată, în primă și mai ales în ultimă instanță, *la calitate*. Principalii „indicatori“ ai eficienței și calității teatrului românesc de azi — și, cu atât mai mult, ai celui de mâine — îmi par a fi (într-un echilibru care, știm, e fragil) *miza actului teatral și valoarea constructivă a mesajului său*.

După opinia mea, șansa teatrului depinde de valoarea dramaturgiei (indiferent de formele ei viitoare): de calitatea ei literară, de fondul ei moral, de măsura în care face să vibreze coardele sufletesti. Hotărîtoare e dramaturgia de actualitate. Și, dacă, într-un viitor mai îndepărtat sau mai apropiat, acestei dramaturgii îi va reveni misiunea de a dezbate statutul existențial al omului, oferind răgazului de care acesta va dispune din ce în ce mai mult temeuri de meditație filozofică, forța teatrului românesc, aici și acum, rezidă în semnificațiile sale ideologice, precum și în implicarea în actualitatea social-politică.

Această implicare se exprimă în autenticitatea și vitalitatea întrebărilor lansate peste rampă, în caracterul semnificativ al conflictului dramatic, al problemelor de conștiință, supuse dezbaterii publice. Pentru ca teatrul românesc să-și îndeplinească această misiune, critica va trebui să continue lupta începută, cu nobilă înverșunare, în anii socialismului, și cu deosebire de la Congresul al IX-lea al P.C.R., pledînd pentru explorarea realității, împotriva anumitor reprezentări șablonarde, a modurilor false de a o reflecta. Depășind factologia, dezvăluind sensul unor înțeleștări și neliniști vremelnice, teatrul se va ridica deasupra datării și localizării, va atinge semnificații general-umane și-și va împlini aspirația firească spre eternitate și universalitate.

„**C**u toate realizările, avem încă multe de făcut pentru a da strălucirea cuvenită literaturii și artelor, pentru a crea opere demne de marea epopee constructivă pe care o înfăptuiește poporul nostru“, se spune în Raportul Comitetului Central la Congresul al XII-lea al P.C.R.

Aceste imperative consolidează, totodată, statutul profesional al criticii, ne îmbărbătează în lupta cu diverse prejudecăți și presiuni extraestetice. Nu mai discut împrejurările în care „despre Național“ sau „despre teatrul din orașul



vistele orașului“ — Ermil Rădulescu; „Cum se reflectă viața teatrală din orașele moldovene în presa locală“ — George Genoiu; „Cum se reflectă cronică dramatică în viața teatrului băcăuan“ — Carol Isac. Discuțiile au fost ample, aprofundate, confruntările de opinii, deosebit de animate, cu aplicații concrete la viața teatrală a orașelor noastre, la raporturile dintre scenă și critică.

Într-un succint cuvînt introductiv, criticul Valentin Silvestru a făcut o trecere în revistă a preocupărilor criticii noastre dramatice, tot mai implicată în destinul teatrului românesc. Testul esențial al criticului îl constituie sensibilitatea manifestată față de spectacolul novator și curajul cu care sprijină dezvoltarea unei arte puternic ancorate în actualitate. Starea criticii poate fi analizată numai în

(Continuare la pag. 19)

nostru", *nihil, nisi bene*, vorba proverbului, deși — tocmai asta se uită — avem de-a face cu organisme vii, perfectibile. Nu mai discut momentele noastre de lașitate și oboseală. Nu discut nici cazul în care judecății de gust a cutărui critic nu-i lipsește altceva decât bunul-gust. (Dealtfel, noi stăm aici excepțional, în comparație cu critica de film !) Nu discut nici tendințele de a copia modele ilustre ale criticii literare și de a înălța construcții impresioniste și fanteziste, pe care nimic nu le acoperă mai mult de ridicol decât confruntarea cu realitatea spectacolului. Aș atrage atenția, însă, asupra situațiilor de falsă conștiință, în care anumite prejudecăți sînt, ca să zic așa, liber consimțite și adînc înrădăcinate în noi. Așa, de pildă, prejudecata cantității și a noutății. Dacă sîntem sinceri, trebuie să recunoaștem că „steagurile“ noilor piese, spectacole etc., se numără nu numai la... „Primărie“. Le agităm și noi, uneori excesiv, și fără a avea argumente convingătoare.

De asemenea : prejudecata tematistă. Uneori, sîntem puși în situația de a vedea cum sînt recomandate și impuse atenției publicului piese cu teme importante, nule din punct de vedere artistic. Nu o dată, noi înșine sîntem atît de însetați de autenticitate încît credităm lucrări care au atare calități, uitînd să mai cîntărim și caractele artistice. Fapt care, la transpunerea scenică și la confruntarea cu publicul, se simte...

**S**e vorbește adesea despre kitsch în artă. Există însă și o înțelegere de tip kitsch a artei : spectatorul, asemenea unui erou al lui Papini, reține din operă doar o parte, uneori periferică, a subiectului, nu și semnificațiile lui, nu și mesajul, la nivelul totalității operei.

Lupta criticului pentru eficiența politico-educativă a artei trebuie să se dea atît în planul desăvîșirii ei artistice, cît și în acela al receptării ei, integrate valorilor culturii : al receptării inteligente, pătrunzătoare, angajate și angajante, în lumina filozofiei marxiste ; al receptării sensibil-emoțională.

Mi se pare incontestabil că azi, la noi, critica de teatru este solidară în a încerca o valorizare a artei actuale a teatrului în perspectiva concepției materialist-dialectice.

Nesatisfăcătoare este, uneori, calitatea descifrării și relevării *particularităților* estetice ale operei ; susținerea unor principii fundamentale se limitează, nu o dată, la repetarea aceluiași generalități. Implicit, nu se denunță suficient lipsa de specific, de individualitate. Criticii ar trebui să participe cu mai multă personalitate la redefinirea plăcerii în arta socialistă. Asistăm la un moment în care plăcerea estetică se corelează cu aceea a cunoașterii existenței prin artă. Voluptatea purei contemplații e din ce în ce mai mult curată de o voluptate superioară, rezultat al „jocului secund“ al meditației...

**I**ronizînd dominația criteriului noutății în artă, arătînd că acesta a devenit o marcă de calitate, Mikel Dufrenne spunea că, pentru toți cei care se vor experti în artă, fără să fie, *singurul criteriu al gustului este noutatea*.

Noutatea „avant toute chose“ și „à tout prix“ este, desigur, o eroare. Dar tot o eroare este și ignorarea nevoii de schimbare și de varietate, ca o nevoie lăuntrică a artei, a artelor, și ca o cerință a relației cu publicul.

Îndrăznesc să afirm că indicele de noutate și de diversitate al dramaturgiei românești și al artei spectacolului românesc este încă scăzut — fapt care ar trebui să stea mai insistent în vîrfurile penitei critice.

Faptul acesta mi se pare cel puțin de două ori păgubitor. Mai întîi, pentru arta teatrului — imobilismul ei (desigur, relativ) fiind în dezacord cu înnoirea substanțială a conținuturilor pe care le reflectă, cu procesualitatea dinamică a fenomenelor social-politice, cu modul în care, sub semnul umanismului socialist, este investigat omul, de către știință ori de către celelalte arte. Simptomele cele mai evidente ale lipsei de noutate sînt schema, în dramaturgie, și maniera, mimetismul, în regie și în arta actorului ; ele se manifestă și în cazul unor talente autentice.

Insuficienta diversitate a tipurilor de dramă și a tipurilor de spectacol se repercutează și asupra relației teatrului cu publicul, diminuîndu-se aria pe care scena își poate acoperi misiunea politico-educativă. Inseși modalitățile de teatru politic explorate în instituțiile profesioniste sînt destul de puține ; o experiență



interesantă, în acest sens, este aceea a amatorilor, cu deosebire a formațiilor studentești.

Amintesc, tot la capitolul diversității, penuria de comedii.

Aș propune, în loc de încheiere, să meditam asupra a două opinii. Una aparține lui André Malraux, care spunea : „Prestigiul criticii este dat, mai mult decât de consensul ei cu arta, de consensul ei cu existența“. Cealaltă, semnată Peter Brook, susține : „Criticul va vorbi, cel mai adevărat, în numele publicului, când se va simți angajat în lumea *exterioară*, nu mai puțin decât în propria sa meserie“.

(Continuare de la pag. 17)

raport cu cerințele societății ; în acest context, rolul major și primordial îl are conștiința criticilor, care trebuie să elimine din propriile rînduri mediocritatea și factorii de inhibiție. Străbatem o stațiune, în general, mediocră ; cu atît mai mult, se impune o autoanaliză severă a activității criticii, autoanaliză din care se exclude, de la sine, spiritul conformist, concesiv.

Referindu-se la aspectele „de breaslă“ ale activității criticii, dramaturgul Theodor Mănescu, redactor-șef adjunct al revistei „Teatrul“, a remarcat absența articolelor de confruntare, ca și lipsa de combativitate a criticii față de unele fenomene de regres în mișcarea teatrală. Subliniind că unirea criticilor în lupta pentru țeluri majore nu duce la uniformizare, la despersonalizare, vorbitorul a arătat că scopul esențial al criticii este, trebuie să fie afirmarea valorilor, descurajarea nonvalorilor. Șansa teatrului românesc o constituie dramaturgia românească ; aceasta nu este însă suficient înregistrată de critică, nu avem încă studii de sinteză, analize comparative, nu se practică o critică axiologică fermă. Dramaturgul a combătut, de asemenea, unele metode învechite, care renasc, câteodată, în practica criticilor — escamotarea realității, înlocuirea principalității cu criterii oportuniste.

Despre tendințele conservatoare ale unei părți a criticii a vorbit Val Condurache, secretar literar la Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași ; el a spus, printre altele, că avem nevoie de o critică dinamică, în consens cu spiritul modern al teatrului de astăzi, o critică informată și receptivă, care să propulseze în arta spectacolului de teatru ideile și ritmul epocii. Critica trebuie să se plaseze în avangarda politicii teatrale, avînd o funcție prospectivă — a subliniat Doina Uricariu, secretar literar al Teatrului „Ion Vasilescu“. Combaterea primejdiei pe care o reprezintă stagnarea constituie sarcina urgentă și esențială a criticului.

Substanțiale delimitări de principiu a făcut profesorul universitar Horia Delea-

nu, între sfera cronicii dramatice și cea a criticii. Funcțiile acestora diferă, dar există un consens privind obiectivul final. Nimic mai nefiresc decât uniformizarea opiniilor. Criticii trebuie să militeze pentru diversitatea opiniilor. În cuvîntul său, criticul Mircea Ghiulescu s-a referit, printre altele, la aspectul „standardizării“, la o anumită lipsă de varietate a stilurilor în critică. Pe alt plan apare evidentă, în același timp, precaritatea programului de politică teatrală al criticii, „lipsa de program fiind prezentată ca un program teatral“. Criticul clujean a insistat asupra necesității angajării mai profunde a criticii în problematica de politică culturală. Criticul Constantin Paiu, de la Studioul de radioteleviziune din Iași, a făcut precizări în legătură cu stilul criticii. La aspecte ce țin de practica cronicarului dramatic s-a referit și Antoaneta C. Iordache. „Nevoia de a interveni“ este, în opinia criticului de la revista „Orizont“, resortul vital care impune actual critic în ansamblul fenomenului teatral actual.

O interesantă perspectivă sociologică a propus dezbaterilor Emanoil Enghel, instructor în Consiliul Culturii și Educației Socialiste. El s-a ocupat de unele teorii sociologice cu privire la raporturile dintre teatru și public. Publicul *marcat* și publicul *atras* de mesaj formează, în prezent, cele două mari categorii ale spectatorilor de teatru. După cum a constatat cercetătorul de reputație mondială Abraham Moles, influența asupra publicului este legată de intercondiționarea ideologică, curentelor literare-artistice, criticii și liderilor de opinie. Rolul criticii este important și el devine tot mai complex pe măsură ce crește nivelul de receptare al publicului larg. Cu privire la Colocviu, vorbitorul a considerat că se cere ca acesta să fie instituționalizat, ca o formă superioară de perfecționare a criticilor, cuprinzîndu-i și pe cei care se ocupă de cronicile teatrale la gazetele județene.

Conf. univ. Ioana Mărgineanu, de la I.A.T.C., a formulat o serie de considerații privind dimensiunea sociologică și psihologică a criticii în realizarea siste-

mului formativ al teatrului, iar tînărul critic Dan Weil s-a ocupat de necesitatea unei cercetări sociologice fundamentale a fenomenului teatral, bazată pe date reale. Se impune, în actuala etapă, cînd are loc un vast proces de urbanizare, o bună propagandă culturală în favoarea teatrului, la care să participe chiar teatrul, cu mijloacele sale specifice. Criticul a mai făcut o serie de sugestii practice privind lărgirea ariei de investigare sociologică a relației teatru-public, precum și rolul criticii dramatice în această perspectivă, ocupîndu-se, totodată, și de necesitatea materializării unei mai vechi inițiative a M.E.L., aceea a introducerii cursurilor de cultură teatrală și cinematografică în programa liceelor.

Dramaturgul Dimitrie Roman, secretar literar al Teatrului Dramatic din Brașov, a împărțit experiența teatrului său în atragerea și formarea publicului. Instituția teatrală, dispusă să facă, temporar, concesii, pentru a-și atrage publicul, nu-și poate abandona, însă, programul educativ, asupra căruia are datoria să vegheze și criticul, aflat, în mod normal, în avangarda culturii teatrale. Spectacolele deteriorate, prezentate în provincie de către unele teatre din Capitală, au o influență nedorită asupra publicului, și este necesar ca și criticii de la gazetele județene să-și sporească combativitatea față de aceste reprezentații. În intervenția sa la acest capitol al discuțiilor, Valentin Silvestru a adus precizări de principiu privind independența criticului față de instituția teatrului, el servind exclusiv interesele superioare ale culturii teatrale.

În legătură cu statutul criticului, s-a pronunțat și Dumitru Chirilă, redactor la revista „Familia“, care a vorbit pe larg, ilustrîndu-și expunerea cu numeroase exemple, despre specificul profesiei de critic. Mariana Ioan, de la Radiodifuziune, a abordat același subiect din perspectiva impactului emisiunilor de critică teatrală, și în special al programului „Rampa și ecranul“, asupra publicului de toate categoriile sociale. Problema autorității morale și culturale a criticului a fost abordată și în cuvîntul rostit de Carmen Tudora, de la revista „Tomis“. Constantin Cubleșan, dramaturg și critic, a pus accentul pe răspunderile criticii față de noua dramaturgie.

Emanoil Petruț a apreciat că noțiunea de critică dramatică ar trebui lărgită, incluzînd nu numai spectacolul finit, ci și

procesul de elaborare artistică. Pentru actor, critica reprezintă, întîi de toate, o analiză substanțială și elevată a piesei. Dar, cunoscînd bine cum a fost realizat spectacolul, criticul va putea da fiecăruia ce i se cuvine: regizorului, scenografului, actorului. Tot despre raporturile dintre teatru și realizatori a vorbit, printre altele, și Ion Călian, cronicar dramatic al ziarului „Făclia Ardealului“ din Cluj-Napoca; el a sugerat o mai activă participare a criticilor la viața colectivelor teatrale. Aspecte ale stilului de muncă al cronicarului dramatic au relevat A. I. Brumaru, de la revista „Astra“, Augustin Cozmuța, redactor la ziarul „Secera și ciocanul“ din Baia Mare, și Romulus Diaconescu, redactor-șef adjunct al revistei „Ramuri“.

La formarea tinerilor critici s-a referit Doina Sipoș, conf. univ. la I.A.T.C. Dramaturgul și criticul George Genoiu a adus în discuție, în acest context, problema promovării criticilor tineri, de care revista „Ateneu“ se ocupă consecvent.

În încheierea Colocviului, Valentin Silvestru, din partea biroului secției de critică a A.T.M., a sintetizat lucrările. Critica trebuie să netezească drumul teatrului către public, făcînd și ceea ce s-ar putea numi propagandă teatrală. Creativitatea criticului se leagă de libertatea criticii, ca un factor esențial pentru promovarea a ceea ce este valoros și necesar. Partidul a cerut criticilor să-și exprime liber și cu claritate opiniile. Ne bucurăm, în acest sens, de un climat propice dezvoltării spiritului critic, calitatea fiind astăzi nu un simplu deziderat, ci o necesitate politică. Criteriul valorii — a mai spus, printre altele, criticul — este esențial; ideile despre teatru trebuie să pătrundă în mase împreună cu teatrul de valoare. Aceasta este partea principală din programul fiecărui critic. Lărgirea bazei informaționale, alcătuirea unui dicționar al criticii de teatru, ca și a unui cod al profesiei, sînt obiective care se cer realizate cît mai repede, avînd în vedere locul pe care viitorul îl rezervă criticii.

În cuvîntul său, Aurel Ilie Calimandric, vicepreședinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă, a adus caldul salut al forurilor locale și a asigurat pe participanți că și pe viitor această acțiune, intrată în tradiție, va găsi la Bacău tot sprijinul.

**Carol Isac**

# Gala recitalurilor dramatice

— ediția a VI-a —

Întrearea în tradiție, la Bacău, a Galei naționale a recitalurilor dramatice trebuie salutăată ca o prețioasă reușită a mișcării noastre teatrale. Organizată din inițiativa Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.), a Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă Bacău și a Teatrului Dramatic Bacovia, sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Gala reprezintă o posibilitate în plus de a concentra, stimula și răsplăti efortul creator al actorului. E drept, nu s-ar putea spune că ediția actuală ar reprezenta, față de celelalte, un deplin triumf al calității, un satisfăcător pas înainte în ce privește participarea (numerică și valorică) ori virtuozitatea. După cum cred că ar fi hazardată și afirmația că Gala băcăuană ar oferi, în sfârșit, celui dornic de sinteze revelatoare, imaginea completă și reală a felului în care actorii noștri se împlinesc artistic, prin recital. Ca să nu mai vorbim de faptul că lipsesc, aproape cu desăvârșire, recitalurile reprezentative ale unor mari actori ai scenei românești. (Să fie, oare, chiar atât de inhibantă ideea de concurs ? !)

Repertorial, această ediție s-a caracterizat prin eclectism. Se pare că nu acționează, deocamdată, criteriile selective, fiecare actor producându-se cu ce consideră potrivit — ceea ce, desigur, într-un fel, nu e rău, într-o etapă de încurajare a preocupărilor de exprimare actoricească prin recital.

Palmaresul ediției a VI-a reflectă nivelul general al manifestării — începând cu faptul că Marele premiu nu s-a acordat...

În cele *Zece povești*, Daniela Anencov (Teatrul „Ion Creangă”) propune o modalitate inedită, în care accentul cade pe plastica gestului, o foarte bună condiție fizică permițându-i actriței să declanșeze și să întrețină verva și bucuria jocului, prin labirintul colorat al plâsmuirilor ritmate. Paul Lavric și-a structurat inteligent recitalul, cu simț al măsurii și cu o fină nuanțare a umorului, care pigmentează schițele lui Vasile Băran. *Confidențele* lui George Mihăiță ne-au relevat un actor în ipostază lirică, amestec de candoare nativă și sentimentalism trucat. S-a detașat, prin sobrietate, densitate și dramatism, recitalul susținut de Dumitru Lazăr-Fulga (Teatrul Dramatic Bacovia)

—>

## Profesioniști și amatori

Printre manifestările programate în cadrul a ceea ce s-ar putea numi „Zilele teatrale băcăuane” (Gala națională a recitalurilor dramatice și Colocviul republican al criticilor de teatru, 12—15 decembrie), s-a numărat și un micro-spectacol oferit de elevii secției de teatru a Școlii populare de artă din oraș, secție al cărei conducător este un neobosit animator,

Ion Ghelu Destelnica. Sub îndrumarea sa atentă și pricepută s-au format, în timp, mulți dintre actorii profesioniști răspinșiți, azi, în câteva orașe ale țării, și se formează, în continuare, un mare număr de actori amatori. Pe câțiva dintre aceștia i-am putut vedea într-un spectacol a cărui originalitate a constat în selecția unor momente variate ca gen dramatic și ca formă de spectacol, menite să ilustreze (și făcând-o convingător) diversitatea de preocupări a elevilor școlii și a profesorului lor. Printre altele, programul a cuprins un fragment dintr-o dramatizare versificată a Soacrei cu trei nurori, câteva recitări, un moment de panto-

mimă și, notabil, pentru repertoriul unor actori amatori, un monolog din Richard al III-lea de Shakespeare, toate demonstrând talentul, seriozitatea și nivelul bun de pregătire ale elevilor școlii.

Aceste calități au fost relevate și într-o scurtă discuție, după spectacol, între protagoniști și câțiva oameni de teatru participanți la manifestare, care au analizat succint stilul de joc al fiecărui interpret, dând și sugestii de ameliorare. Astfel a fost reconfirmată o fertilă tradiție a Galei băcăuane: întălmirile „de lucru” dintre artiștii amatori și criticii de teatru.

Alice Georgescu

— *Uși închise* de W. Borchert, actorul reușind, de asemenea, să activeze spațiul scenic. O apariție plină de prospețime a fost Diana Lupescu (Teatrul Dramatic Bacovia); Constantin Măru-Carp (Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani) a traversat cu agilitate și dezinvoltură un text în care umorul desenează complicate arabescuri (*Templierii* de Alphonse Allais).

Lent, câștigă teren preocuparea de a prezenta așa-numitele „recitaluri de autor”, formulă solicitând multiplu și creator resursele actorului, care, în acest caz, este scenarist, regizor și interpret. Demersul e, ce-i drept, încă timid. Plângându-se prea adesea de „tirania” regizorului, actorul nu pare, totuși, întotdeauna, dispus și pregătit să ia, pe propria-i răspundere, riscul vizualizării scenice a unui text. Iar când, totuși, o face, preferă colajul de versuri ori textele cu „poante” ușurele, aducătoare de aplauze, spectaculoase prin anecdotică. Este, de aceea, demnă de salutat încercarea Cristinei Tacoi de a face din a sa *Elegie pentru Hesperara* un prilej de confesiune lirică. Poate, prea lirică, prea sentimentală...

Dar spectacolul poeziei, descifrată cu finețe, este, în sine, cuceritor. Am trăit clipe de autentică emoție artistică asistând la cele două recitaluri extraordinare prezentate de Adam Erszebet (Teatrul

Național din Tîrgu Mureș — secția maghiară) și Larisa Stase-Mureșan (Teatrul de Stat din Arad). Sensibilitatea, capacitatea de interiorizare, plasticitatea mișcării, spontaneitatea, firescul rostirii, au făcut ca mesajul poetic să ajungă la spectator.

Din păcate, în alte cazuri se mai manifestă prejudecata că spectacolul de poezie presupune a da fiecărei metafore corespondentul decorativ: de unde, apetitul pentru floricele, franjuri și draperii de tot felul, într-un cuvânt, pentru artificii scenografice, care nu poate umple, însă, golul trăirii și nu poate înșela pe nimeni...

Pentru actorul care se consideră artist în adevăratul înțeles al cuvîntului, este important să aibă curajul de a ieși la rampă ori de câte ori simte nevoia de a se exprima deplin. Or, recitalul, indiferent de formulă, îi oferă această șansă. Efortul de a pregăti și susține un recital, care te dezvăluie fără menajamente, așa cum ești, presupune, bineînțeles, și unele, mai mici ori mari, sacrificii. Dar, chiar dacă răsplata nu va veni sub forma unei diplome, satisfacția eliberării de propria inerție, bucuria jocului, cunoașterea de sine, mai adîncă, mai adevărată, le compensează.

Carmen Tudora

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

FAIMA a primit plăcuta misiune să mulțumească fierbinte tuturor celor care, cu prilejul sărbătorilor de iarnă, au adresat urări de bine și de sănătate redactorilor revistei „Teatrul”.

● Acum, după ce almanahul „GONG '80” a apărut și nu se mai găsește în chioșcuri, colectivul nostru pregătește almanahul „GONG '81”. Nu e încă târziu să primim de la dumneavoastră observații critice, opinii, sugestii, de care, vă promitem, vom ține seama.

● Primele știri ale anului ne-au venit de la Arad: se repetă, în regia lui Mircea D. Moldovan, Picticul din grădina de vară de D. R. Popescu, în regia lui Iosif Bita, Kathleen de Michael Sayers și, în regia lui Paul Everac, piesa Un pahar cu sifon de Paul Everac. ● Alt dramaturg, Tudor Popescu, s-a decis

să-și monteze singur piesele. El pune în scenă, la Reșița, Dulcea ipocrie a bărbatului matur. Dacă o ținem tot așa, regizorii noștri dragi vor trebui să se resemneze cu clasicii. ● Ceea ce a și început să facă Mircea Marin, care montează, tot la Reșița, A douăsprezecea noapte. Și, fiindcă sintem la Reșița, să consemnăm cea dintâi premieră a anului, la Teatrul de Stat din localitate: Se ridică ceața... de Fl. N. Năstase, în regia lui Mihai Manolescu. ● Teatrul muncitoresc „23 August” din Capitală, cel mai tînăr teatru popular, a pregătit, în colaborare cu Teatrul de Comedie, un spectacol intitulat Adunate de la noi. Regia o semnează Ion Lucian. ● Harnicii, păpușarii constănțeni pregătesc, în vederea participării lor la Festi-

valul teatrului antic „Tomis '80”, un spectacol cu Metamorfozele de Ovidiu. Regia îi aparține lui Cristian Pepino. Tot Cristian Pepino pregătește un spectacol cu Coana Chirița după Vasile Alecsandri.

● Teatrul Național din Tg. Mureș are un nou director: Romeo Pojan. Îi dorim succes.

● Și Teatrul de Nord din Satu Mare are o nouă conducere: Gergely Ioan, director; Viorica Tițor, șeful secției române; Boar Ferenc, șeful secției maghiare. Și lor le dorim succes, la început de dram. ● În prestigioasa editură moscovită „Iskustvo” a apărut volumul „Zecă studii despre Teatrul «Tăndărică»”, volum care oferă o imagine cuprinzătoare despre păpușarii români, despre locul lor în lume. ●

(Continuare la p. 41)

## Debut

Cobori din tren și păși fără nici un elan spre ieșire. Se simți stingher în orașelul acela cu desăvîrșire necunoscut, de aceea fu peste măsură de bucuros că teatrul trimisese pe cineva să-l întâmpine. V-am recunoscut după bărbuță, îi spuse bărbatul între două vîrste, despre care avea să afle că e regizorul principal al teatrului. În autobuz, o cunosc pe tînăra care se urcase, la București, în compartimentul vecin, și care, după cum observase de pe culoar, răsfoise tot timpul un „Neckermann“ zdrențuit. E cea mai tînără actriță a noastră, îi spuse regizorul, mîngîind aproape patern buclele blondei. Faței naveta? întrebă criticul, privindu-i ochii luminoși și gura fără cusur. Am avut o filmare, îl răsplăți blonda cu un suris. Tînărul critic nu-și aminti s-o fi văzut în vreunul dintre spectacolele Institutului. Și doar urmărise, student fiind, spectacolele de la „Casandra“...

Am ajuns, spuse regizorul și coborîră. Evident, în hotel avea să intre după ora 12, așa că, după o scurtă vizită de curtoazie la teatru, prilej să-și viziteze delegația, tînărul critic își propuse să tragă o raită prin centrul orașelului și să-l caute pe fostul său coleg de grupă, azi, redactor la ziarul local. Planul său se dovedi himeric. Directorul îl aștepta cu o cafea fierbinte și cu un păhărel de coniac, bucuros să-l cunoască. Cel puțin, așa pretindea. Dar era agreabil, prietenos, și tî-

nărul critic fu bucuros să zăbovească, mai cu seamă că în biroul directorului rămase și blonda, căreia regizorul îi spunea Cameluța. Vorbindu-i despre miile de probleme încilcite ale unui teatru de provincie, directorul veghea să fie pline păhăruțele și mai ceru cafele. Cameluța se lipise, moale, de fotoliu și-l privea promițător. Directorul îi făcu ștregărește cu ochiul și-i umplu paharul. Mi-e foame, miorlăi Cameluța, și tînărul critic îi invită pe toți la masă, felicitîndu-se în gînd că luase o sută de rezervă. Directorul avea treabă la atelier. Regizorul făcea luminile, ziua premierei e o zi încărcată, așa că tînărul critic se pomeni singur, alături de Cameluța, într-o braserie. Cameluța nu mai vru ochiuri cu șuncă, vru un Campari, așa că băură amîndoi Campari. Ce mai face Țucu? Și Cocorel? Dar Marius? Tînărul critic observă, nu fără mirare, că blonda îi cunoaște bine pe toți mai-vîrstnicii lui colegi și că-i tutuiește. Cînd, peste un timp, regizorul intră zgomotos să-i regăsească, erau la al treilea Campari și tînărul critic se simțea aproape îndrăgostit. Cameluța îi vorbise despre colecția ei de discuri rock și, după cum spusese, nu stătea departe, dar regizorul o expedia, aproape brutal, să se odihnească, doar avea premieră. Așa că tînărul se lăsă dus, nițel trist, înapoi la teatru, unde cunosc, la director, pe cel mai vîrstnic și, se pare, cel mai valoros actor al teatrului,

tartorul, cum îi spuneau toți. Lasă-mi-l mie, îi spuse tartorul directorului, voi aveți treburi, merge la mine la masă, nevastă-mea și cu mine nu jucăm diseară, așa că nu-l cumpărăm, ha, ha. Tinere, îi spuse tartorul la a doua țuică, în vreme ce stăpîna casei, evident mai tînără decît bărbatul ei, dar coaptă bine, aranja masa, tinere, teatrul e un calvar, o golgotă. Ca să faci carieră, trebuie să fii o fiară, să n-ai mamă, să n-ai tată, uite, cum e Cameluța, că ai cunoscut-o. Abia a venit în teatru, cum o fi venit, nu știu, că n-are Institutul, i-a luat la rînd pe toți, așa se și explică de ce e la al treilea rol principal, în vreme ce adevăratele valori, cum e nevastă-mea, suferă. Trei roluri principale și, eu nu-ți spun nimic, o s-o vezi diseară, în afară de mutrița aia, nostimă, nu zic nu... La plăcinta cu vișine, după multe pahare cu vin bun, tînărul critic se simți moleșit. Ar fi vrut să facă un duș și să doarmă, dar nu credea că mai are timp. Își dăduse întîlnire la șase cu regizorul, dar, după toate cîte i le spusese tartorul, n-avea nici un chef să-l mai vadă. Își luă rămas bun de la gazde și nu mai ajunse pînă la hotel, era complet toropit, sacoaia i se părea de două ori mai grea, așa că intră la braserie să bea o cafea. Aici dădu peste Cameluța, care era cu un ins slăbănog și chel, director comercial, avea să afle, și cu o brunetă planturoasă și mioapă, secretara literară, despre care, dimineața, aflase lucruri

(Continuare la p. 93)



Din repertoriul stagiunii  
*CONSTANTIN RADU-MARI*  
vă recomandă:

---

---

**FURTUNA** de Shakespeare la Teatrul „Bulandra“, eveniment al teatrului românesc, meditație renașcentistă asupra funcțiilor vitale ale artei. Fericita libertate a spiritului (Ariel) și înălțătoarea ură a teluricului (Caliban) sînt deopotrivă stăpinite, prin magia artei văzută ca ordine morală a lumii, de către Prospero. Spectacolul, în viziunea scenică a lui Liviu Ciulei, este o expresie barocă a orizontului spiritual al creatorului umanist.

---

---





**TREI SURORI** de Cehov la Bacău, în spectacolul lui Mircea Marin, capătă accentele unei drame reci și lucide, în care teatralul sufletește al personajelor își caută o consistență formală în vidul moral creat de penibila așteptare a unui eveniment ce nu se va produce vreodată; asistăm la zbaterea neputincioasă a unor conștiințe incapabile să-și asume prezentul.

La Oradea, spectacolul Pirandello — **ASTĂ-SEARĂ SE IMPROVIZEAZĂ** — demontarea modernă, cu scop epistemologic, a mecanismului creației dramaturgice. Prilej pentru tinărul regizor Al. Colpacci de a reevalua stiluri și maniere actoricești prin care teatrul a încercat să se insinueze ca viață. Putem vedea aici o distanțare meditativ ironică, atît a regizorului cit și a actorilor, față de fantasmagorica veleitate a teatrului de a surprinde viața prin aproximări repetate. În fond, o ceartă a tehnicilor, atît de schimbătoare, de adevcure a omului la propria sa natură.



Scene furibunde în onorabila casă a lui Iupin Dumitrache. Un spectacol în manieră truculent grotescă după **O NOAPTE FURTU-NOASĂ** semnat de Alexa Visarion, la Teatrul Giulești. Remarcabil este jocul actorilor, generind o atmosferă ticăit-violentă în care mitocănia și mahala-gismul cronic ale lumii lui Caragiale dobîndesc semnificații ce transcend spectacolul.

„Zilele Caragiale”, intrate în tradiția manifestărilor anuale de cultură teatrală, și avînd loc întotdeauna în ianuarie, lună a aniversării nașterii marelui nostru clasic, ca și pleiada de montări caragialeene apărute la rampă în această stagiune, într-o apăsată diversitate a demersului regizoral și interpretativ, ne cheamă la o dezbateră despre modul în care-l jucăm azi pe Caragiale.

Opiniile exprimate în acest prim și amplu articol prezintă un punct de plecare pentru o largă confruntare de idei, căreia paginile revistei noastre îi sînt, în continuare, deschise.

■ CONSTANTIN  
PARASCHIVESCU

## Caragiale, astăzi (I)

**A**nul 1979 și mai cu seamă deschiderea stagiunii '79—'80 au prilejuit un eveniment teatral cu totul ieșit din comun: prezentarea, în premieră, a unor spectacole, cu piese de Ion Luca Caragiale, care alături de reprezentații anterioare, curente încă pe așiful unor teatre, oferă o bogăție spectacologică unică în ceea ce privește valorificarea operei sale și, din punctul nostru de vedere, un prilej remarcabil de confruntare teoretică și de evaluare a modului cum este interpretat, astăzi, marele nostru comediograf. Într-adevăr — capodopera, *O scrisoare pierdută*, se joacă pe cinci scene: Naționalul din București (premiera 1979), Teatrul „Bulandra” (1972), teatrele din Brașov (1976), Galați (1978), Oradea (1979); *O noapte furtunoasă* cunoaște patru reeditări: Teatrul Giulești (1979), Teatrul „A. Davila” din Pitești (1979), Teatrul de Comedie (1974), Naționalul din Craiova (1976); *D-ale carnavalului* a cunoscut o montare nouă la Birlad (1978), *Conul Leonida față cu reacțiunea* se joacă în două variante — împreună cu unele schițe și momente, la „Bulandra” (1979) și la Naționalul din Cluj-Napoca (1979), iar o suită de schițe și momente se reprezintă pe scena mică a Teatrului „Nottara”, sub titlul *Inele, cercei, betelă* (1979). N-am numărat montările, dar e evident că prezența Caragiale pe scena românească a anului 1979 este abundentă și, interesant de menționat, ea nu marchează un moment aniversar (cu o singură excepție<sup>1</sup>), ci este

rezultatul unui fericit concurs de împrejurări. Așa fiind, nu ne vom întreba de ce aceste numeroase reeditări, ci cum valorifică ele bogata moștenire teatrală a genialului nostru autor.

Dintr-o discuție asupra montării gălățene cu *O scrisoare pierdută*, la Festivalul de comedie din 1978, am notat faptul că există un complex *Caragiale* printre realizatorii contemporani, determinat de o puternică tradiție, care s-a manifestat cu succes în interpretarea operei sale și a devenit de notorietate publică. De acest complex au pomenit atunci criticul Ion Cocora, regizorul Nicolae Scarlat, scenograful Dan Jitianu. Despre ce este vorba? Într-un fel, despre ceea ce simțim cu toții cînd ne ducem să vedem un spectacol Caragiale: va fi tot atît de mare ca spectacolele generației Giugaru-Marcel Anghelescu-Birlic? Va trăda opera? Va pune în valoare toate replicile, toate accentele, toate tonurile, pe care le știm aproape pe dinafară? S-a creat, deci, din imaginea ilustră a ceea ce ne-a oferit o generație de maeștri, o imagine preconcepțută, cu care întîmpinăm, aproape fără excepție, fiecare nouă premieră Caragiale, raportînd rezultatele ei, bune sau rele, la ceea ce am văzut sau la ceea ce ne-a delectat cîndva. Pînă la un punct, fenomenul e firesc — contribuția înaintașilor pomeniți, generația Sică Alexandrescu, cum ne-am obișnuit să-i spunem, fiind dintre cele mai valoroase și mai strălucite în cariera operei lui Caragiale și, prin originalitatea ei, prin capacitatea ei de sinteză, prin exegeza riguroasă care a însoțit-o, foarte aproape de ceea ce mulți

<sup>1</sup> Reprezentarea comediei *O noapte furtunoasă*, de la a cărei premieră absolută se împlinesc o sută de ani (ianuarie 1879).



au simțit că s-ar putea numi perfecțiune. Orice reeditare pornește, dar, de la un punct situat *foarte sus* în ierarhia valorificării artistice — și acesta e *cîștigul incontestabil al anilor '50, pe care istoriografia românească îl va menționa ca un progres pe calea dezvoltării realiste moderne a teatrului nostru*.

Se poate mai sus? Iată întrebarea care provoacă complexe. Dar ea n-ar trebui formulată așa, pentru că nu de o competiție sportivă e vorba, unde campionii se aleg prin zecimile de secundă cu care aleargă mai iute sau prin centimetrii cu care saltă mai sus. Atunci, cum? Să precizăm că acest punct superior în istoria valorificării operei este o *calitate* — de concepție, de montare, de interpretare — care nu poate fi egalată decît de o *altă calitate*. Este vorba, așadar, de dobîndirea unor identități artistice noi care să întrunească, într-un complex de transfigurare inspirat, legitimitate de concepție, de montare și de interpretare, într-o *valorificare integrală originală*. Prin anii '60, acest lucru s-a întîmplat spectaculos cu o comedie care nu-și afla se punctul maxim în cronologia montărilor anterioare: *D-ale carnavalului* (noiembrie 1966, Teatrul „Bulandra“) și cu o suită de schițe întrunite pe o idee tematică într-un spectacol care s-a și numit *Cinci schițe* (martie 1965, Teatrul Mic). Comentariile au reținut atunci, ca expresie a reușitei noului conspect regizoral, *organicitatea realistă a investigației*<sup>2</sup>, faptul că regizorii au perspectivat autenticitatea socială și morală a mediului respectiv, urmărind să însuflețească o lume, și nu să ofere o demonstrație. Tot pe atunci, se încerca la Cluj și la București o reeditare a primei comedii, *O noapte furtunoasă*, cu rezultate

<sup>2</sup> Despre *D-ale carnavalului*: „Efortul a fost îndrumat cu precădere în elaborarea unei *atmosfera* caragialești autentice“; „se constituie, pe fundamentul unei investigații realiste, imaginea *convențional-artistică* a mahalalei caragialești“; este evocarea „cu mijloace tari a unui *climat moral lamentabil*“ (V. Mîndra: „Noi paralele scenice la comediiile lui Caragiale“, revista „Teatrul“, nr. 3/1967); despre *Cinci schițe*: „Regizorul țintește să dezvăluie o altă fațetă a lui Caragiale, încercînd să scoată în evidență mai ales mecanismul social și moral care menține în justiția, ducea la deriziunea tuturor valorilor și prefăcea anumite categorii umane în fanteze care au pierdut exercițiul adevărului și al responsabilității“ (B. Elvin: „Cinci schițe“, revista „Teatrul“, nr. 5/1965).

modeste, în bună parte tributare tradiției, într-altfel încercînd soluții noi, reliefuri noi, menționabile, dar nu semnificative pentru valorificarea comicului atît de original și de abundent al lui Caragiale. Erau, în primul caz, *opțiuni temerare pentru o calitate nouă*, pe care au și dobîndit-o, situînd experiența montărilor caragialeene la un nivel superior de valorificare; erau, în al doilea caz, *experiențe de înnoire parțială*, pe o calitate în general rutinieră, nedesprinsă, în spirit și viziune, de tonalitățile știute ale tradiției, cu efectele ei, pînă la un punct, salutare, dar și cu limitele ei.

Ne putem întreba, față de bogăția montărilor din anii '70, ce aduc ele ca opțiuni temerare și ce reprezintă doar experiențe de înnoire parțială? Am văzut, și în decursul acestui deceniu, reeditări ale *Noptii furtunoase* (comedia care se opune, parcă, cel mai mult unei înnoiri integrale); am fost martorii unei bătălii cîștigate de o nouă generație de interpreți în transpunerea originală a *Scrisorii pierdute* (1972, Teatrul „Bulandra“), și sfîrșitul deceniului îmbogățește paleta evaluărilor contemporane ale capodoperei, stimulate, cred, de succesul anterior, prin contribuții îndrăznețe și ingenioase din partea unor tineri regizori, în fruntea cărora îl situăm pe mereu tînărul Radu Beligan, urmat de Mircea Marin, Alexandru Colpacci, Nicolae Scarlat. Cu o logică personală, în bună parte severă, forțează și un alt regizor, Alexa Visarion, rezistența *Noptii furtunoase*, obținînd rezultate inedite și demne de subliniat, discutabile, însă, după părerea noastră, în ceea ce privește verosimilitatea prospecției.

Într-o discuție despre reeditarea operei lui Caragiale va trebui să disociem, deci, *noul de verosimil*. Nu orice soluție nouă înseamnă și un spectacol nou; nu orice punct de vedere inedit, ritos, îndreptățit, duce sigur și cu efect la o calitate nouă. Uneori, punctul de vedere inedit al prospecției parcă nici n-ar putea fi închis într-o formulă — este un impuls tainic, care, datorită unor acumulări de studiu și de referințe, duce, în cel mai fericit caz, la o viziune totală asupra ansamblului montării, marcată de originalitate și de un sistem propriu de ordonare a factorilor care-l compun. Cine ar putea să spună care este punctul nou care a generat strălucita montare shakespeariană a lui Liviu Ciulei cu o piesă, prin tradiție depreciată ca simplă feerie — *Furtuna*? Dar putem vorbi de viziune, dăm numeroase accepțiuni sensului general al montării, descoperim o bogăție de referințe în originalitatea sistemului său de ordonare; toate acestea sînt ex-

presia unei noutăți de calitate încorporată într-o creație anume, rezultantă a unei atitudini fertile față de verosimilitatea actului artistic săvârșit — față de o reeditare, dacă e cazul. Iată de ce un punct nou nu înseamnă neapărat o viziune nouă — și nu greșim arătându-ne circumspecți față de tendința de a „înnoi“ cu orice preț, „pe ici, pe colo“, cită vreme adevărata noutate artistică este cea care exprimă mai clar, mai inspirat, mai fecund, *verosimilitatea lucrurilor*. Ce a generat, pentru spectacolul brașovean cu *O scrisoare pierdută*, punctul de vedere nou al regizorului Mircea Marin, potrivit căruia replica Cetățeanului turmentat „mă cunoaște conul Zaharia de la 11 februarie“ ar avea o deosebită importanță? Nimic mai mult decât pentru alte spectacole, întrucât publicul nu știe, în continuare, despre ce 11 februarie e vorba, și posibilități de a-l lămurii prin text nu există. El a însemnat ceva, însă, pentru concepția regizorală, pentru modul cum s-a format viziunea, pentru capacitatea de a sugera, prin subtext, o stare de spirit a vremii și anumite relații, care să impună publicului un mesaj<sup>3</sup>. Ce a putut însemna, pentru spectacolul gălățean cu aceeași piesă, punctul de vedere al regizorului Nicolae Scarlat, potrivit căruia Dandanache e cheia elementului de inovație în spectacol — „el pulverizează identitatea celor din jur, totul capătă o întorsătură brusc dramatică“<sup>4</sup>? Evident, un punct de vedere, nimic altceva, pentru că el nu e o rezultantă a desfășurării reprezentației și nu a generat o viziune. Faptul că în spectacolul orădean Cetățeanul turmentat e mai stilat și are fason de apotipar șugubăț schimbă cu ceva structura comicului? Iată, discutabila opinie a unui comentator mai vechi, Paul Zarifopol, precum că Zaharia Trahanache ar cunoaște și ar susține viața dublă a Zoiei, se concretizează într-un spectacol recent, la Naționalul bucureștean, și nu afectează particularitatea întregului; e o nuanță, acceptabilă sau nu, dar fără repercusiuni asupra efectelor comediei, decât doar în ceea ce-l privește

pe onorabilul conul Zaharia, căruia i se acordă un grăunte de poezie și de conștiință îndurerată. În patru dintre cele cinci spectacole pe care le-am văzut, actul bătăliei electorale a constituit un examen dificil, biruit cu remarcabile contribuții regizorale inedite; din punctul de vedere al studiului situației, al descoperirii de elemente noi de portretizare și sugestie, al coloraturii și aplicației analitice, cele mai însemnate sînt acelea ale lui Mircea Marin (de la Brașov) și Alexandru Colpacci (de la Oradea). Ei au desfășurat momentul în articulațiile sale, au stăruit asupra ambianței și mișcării grupurilor, au desprins, din pasta omogenă a taberelor, individualități cărora le-au creat instantanee caracteristice și neașteptate referințe, ba chiar și un destin al momentului, cum se întimplă, la Oradea, cu senzaționala moarte în încercare a unui „farfuridist“ care și-a trădat grupul pentru tabăra adversă, cucerit parcă de sforăturile patriotarde ale lui Cațavencu. Sînt pași notabili pe calea reevaluării artistice a comediei, dovedind autentic profesionalism și inventivitate creatoare. Totuși, cele mai elocvente „bătălii electorale“ se duc în spectacolele bucureștene, de la „Bulandra“ și Național, unde individualitatea grupurilor nu acoperă individualitatea protagoniștilor, unde febra înfruntării oratorice crește, ca o fatalitate ridicolă, pînă la cote de paroxism și atinge apogeul în încăierarea generală, ca o rezultantă a faptului că în tot acest timp nimeni n-a avut răgaz pentru o respirație liniștită (poate, doar, președintele comitetului electoral, care prezidează adunarea), că ritmul a fost infernal și tensiunea, copleșitoare. Reținînd ca valoros studiul inedit al situației întreprins de cei doi regizori tineri, notăm ca eficient, semnificativ, superior, ritmul de joc aplicat de cei doi regizori mai cu experiență, Liviu Ciulei și Radu Beligan, care știu că noul e elocvent nu prin el însuși, ci prin ceea ce traduce în termeni de verosimilitate artistică din ideea, intensitatea și particularitatea momentului teatral. Formularea regizorului Alexa Visarion pentru spectacolul său cu *O noapte furtunoasă* — „adunate într-o cameră de mahala, invadată pentru totdeauna de noroiul ce se revarsă din maidanul lui Bursuc și străzile Catilina și Marc Aleriu, aceste ființe se devoează într-o ciclică disperare inconștientă“<sup>5</sup> — nu mai e un simplu punct de vedere, ci exprimarea unei viziuni. Viziune amendabilă sau nu, dar definitivă, afirmată explicit, personal, cu asumarea tuturor riscurilor.

<sup>5</sup> Citat din Caietul-program al spectacolului giuleștean.

<sup>3</sup> „...ea reprezentînd punctul de pornire și de declanșare a concepției regizorale asupra a două personaje-cheie ale acestei montări: Cetățeanul turmentat și Zaharia Trahanache, și nu numai asupra lor (...) punînd accentul, în principal, pe implicațiile social-politice, și mai puțin pe pretextul comediei — pierderea unei scrisori“ (din Caietul-program al spectacolului brașovean).

<sup>4</sup> Citat din cuvîntul regizorului la discuțiile care au avut loc în ziua de 8 decembrie 1978, în cadrul Colocviului despre arta comediei.

Nu procentul de inovație parțială ne interesează cu orice preț, ci *gradul de verosimilitate al noii transpuneri*, cât și ce din ceea ce ne propune o montare actuală este plauzibil, logic, are sens satiric și vervă comică, exprimă spiritul operei lui Caragiale și — cum ar putea să n-o facă? — ceva din viziunea spiritului contemporan asupra lucrurilor și a lumii.

Ne ducem, destul de des, la spectacole Caragiale cu conștiința faptului că *știm ce înseamnă Caragiale* — că știm totul, adică, știm bine și încă ceva pe deasupra și nu ne mai rămâne decât să privim de sus, docti, încercările bieților artiști contemporani de a-l reedita. Aici se amestecă, însă, și un orgoliu demn de stimă, întrucât știm într-adevăr ce înseamnă Caragiale și sentimentul acesta ne e dat — nu știu cum... odată cu firea. Fie că l-am studiat mai mult sau mai puțin, Caragiale e, cumva, în universul nostru, un proces nedefinit de contopire cu spiritualitatea lui ne definește spiritualitatea — ridem ca el, infierăm ca el, suferim ca el de matrapazlicurile care se desfășoară, ca într-un cerc vicios, sub ochii noștri... Dacă nu mi-ar fi frică de expresie, aș zice că noi sîntem Caragiale, așa cum, în adîncul ființei, sîntem ei Eminescu, și Sadoveanu, și Arghezi. Și-atunci — cum să nu știm ce e Caragiale? Dar, la acest sentiment, firesc, va trebui să adăugăm și un raționament obligatoriu, care începe cu „ce știm“, la urma urmei, despre Caragiale și continuă cu o anumită relativizare a afirmației. În istoria teatrului românesc exegeza Caragiale egalează aproape — la proporțiile noastre — exegeza făcută în alte țări unor dramaturgi ca Shakespeare și Molière. *În numai o sută de ani!* Opera lui a intrat în patrimoniul culturii și, cînd joci una dintre piese, nu se poate spune că joci numai piesa, ci o *întreagă cultură a piesei*, cu studii, interpretări și comentarii, care o însoțesc ca o adevărată bibliografie academică. Nu conștiința faptului că „știm“ ne poate crea o dificultate în receptarea transpunerii sale scenice, ci absolutizarea acestei credințe, convingerea că „știm totul“!

De multe ori, sîntem îndreptățiți să spunem „nu acesta e Caragiale“, datorită deprecierei sensurilor comice printr-o subordonare a viziunii de lucru unor aspecte care nu țin de particularitatea operei și printr-o accepție foarte limitată a ridicolului. Ce l-o fi determinat, acum cîțiva ani, pe un regizor s-o pună pe coana Veta să umble cu o oală de noapte în mînă și, afanisită fiind, sau ambetată, sau nu știu cum, să dea să ia de acolo un polonic pentru farfuria lui

Supîn Dumitrache? De ce, în cîteva reprezentări, bietul june Rică Venturiano era pus să-și dea pantalonii jos de cum intra în casa de la numărul 9 și părea apucat de un fel de delirium în fața presupusei adorante? Am văzut montări în care imaginea cuplului Dumitrache-Ipingescu nu o depășea pe aceea a unei senilități jalnice, cu mers tîrșit, burtă bombată artificial cu o pernă de la recuzită, ochi cirpiți și rostire analfabetă — paiate care nu aveau ridicolă decît degradarea fizică. Dar, despre degradare fizică este vorba în comediele lui Caragiale? Pe această cale se pot obține demascarea percutantă și risul suculent? Varianta montării Alexa Visarion propune o noapte „în care se descarcă energii de mahala“, unde „linșajul erotic domină întreaga scenă“ și „totul este un carusel al nimicului“; de ce această reducere impusă unui climat moral care se legitimează prin altceva și-și dobîndește savoarea prin contrastul dintre o reală aparență de onorabilitate și o esență pervertită, falsă?

Primele exemple dau o idee despre accepțiunea limitată asupra ridicolului în comedia lui Caragiale, și în comedie, în general. Dacă acest stadiu de reeditare nu proliferază, el este totuși menținut în unele montări, spre paguba textului, a spectacolului și a publicului, care, de altfel, nu gustă acest strat de comic impur, vulgar și depreciat. Ultimul exemplu exprimă o subordonare a viziunii artistice unor aspecte străine, după părerea noastră, de particularitatea operei — de unde pînă unde „linșaj erotic“? Iar pentru un „carusel al nimicului“ s-ar fi ostenit, mă rog, cu atîta înverșunare conul Iancu, „cu arma întinsă“, cum zicea Tudor Arghezi, „ca un revolver veșnic încărcat“<sup>6</sup>?

Va trebui să menționăm, înainte de investigarea mai atentă a celor mai recente reeditări scenice, *stadiul calitativ ridicat de prospecțiune cultă a universului caragialean*, seriozitatea profesională cu care au fost realizate montările, fertilitatea fanteziei creatoare a regizorilor, actorilor și scenografulor noștri în difi-cilul și ispititorul act de transformare în realitate scenică contemporană a unei inegalabile moșteniri, asupra căreia veghează și ochiul necruțător al erudiției, dar și sclipirea complice, de bucurie, din privirea celui ce nu s-a stins niciodată dintre noi, cînd produsul e viabil și lumea operei însuflețită în toată autenticitatea și savoarea ei comică.

<sup>6</sup> Tudor Arghezi, „Scrieri“, Ed. „Mihnera“, vol. 27, pag. 26.



## Un nou cenaclu teatral

La „Ateneul tineretului” din Capitală a luat ființă un atelier de teatru care funcționează într-o formă interesantă și nouă: nu numai ca un teatru de amatori cu stagiune permanentă, ci și ca cenaclu literar-dramaturgic. Inițiativa aparține directorului acestui lăcaș de cultură, Adrian Boeru, și meto-distului Constantin Popovici; un grup de uteciști, conduși de Nicolae Popeneciu, absolvent al I.A.T.C., animator și regizor, au răspuns cu entuziasm. Dar, în ce constă această inițiativă? Se primesc texte atât de la amatori cât și de la profesioniști, care, dacă întrunesc sufragiile critice ale membrilor cenaclului, vor fi jucate. Nu sînt ocolite nici piesele clasicele române sau străine — căci, după opinia inițiatorilor, acestea vor contribui atât la do-

bîndirea simțului scenic, cît și la formarea unor instrumente profesionale. Se urmărește, așadar, cultivarea, din punct de vedere teatral, a fiecărui participant, experimentarea mijloacelor sale, în roluri variate și de un grad cît mai înalt de dificultate.

După fiecare premieră se discută cu publicul rezolvările spectacologice utilizate, luîndu-se în considerare și alte propuneri demne de interes. Așadar, un spectacol al acestui cenaclu teatral nu este o „operă închisă”, el poate compoarta, pe timpul unei stagiuni, mai multe variante.

Inițiatorii invită la aceste discuții regizori profesioniști și critici de teatru, cu care cenacliștii fac schimb de opinii cu privire la cele mai noi tehnici și modalități de reprezentare teatrală. Prin toate

acestea se încearcă instaurarea unui climat propice experimentului, precum și, în general, practicii artistice și culturale.

Am putut vedea o montare cu Conul Leonida față cu reacțiunea, realizată de Nicolae Popeneciu cu tinerii Iulia Isbășoiu și Lucian Nedelcu.

Prin atmosfera sa burlescă, prin ritm și prin dozarea efectelor comice, spectacolul se situează la nivelul unei montări profesionale. Mai sînt în trupă și alte elemente talentate, ca: Adrian Pătrașcu, Radu Dumitrescu, Elena Popa, Augustin Alexandru, Sanda Caras, Mihaela Beldie, Nicolae Caranfil (anul I, regie) ș.a., cu care regizorul N. Popeneciu va pune în scenă O noapte furtunoasă și Hora domnițelor. Dintre piesele autorilor amatori, vor vedea lumina rampei Împărțirea, o dramă de N. Popeneciu, și comedia Scurt-circuit de Viorel Savin. După cum se vede, un repertoriu interesant. Urăm acestui cenaclu succes deplin.

C. R. M.

## NOTE

Pentru o nouă ediție critică a operei lui I. L. Caragiale

Permanența creației lui Caragiale și ecoul ei în contemporaneitate suscită firească întrebare asupra edițiilor de autoritate pe care noile generații le au la îndemînă. Istoria edițiilor științifice (ce pasionantă ar fi lectura unei asemenea „istorii”, dacă ea ar exista!) înregistrează, cum bine se știe, două ediții critice ale operei lui Caragiale. Prima (neegalată) a fost inițiată de Paul Zarifopol, la Editura „Cultura națională” (și continuată la Editura „Fundatiilor...”), în 1930. După al

treilea tom, editorul murind, munca sa a fost dusă mai departe de către Șerban Cioculescu, care a editat volumele IV—VII ale seriei de „Opere” și a dat, în 1963, un volum de „Scrisori și acte”, cuprinzînd materiale ce nu fuseseră incluse în volumul VII—„Corespondență” din „Opere”.

A doua este cea tipărită — tot sub titlul „Opere”, între 1959—1965 (patru tomuri) — de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin. Toate edițiile școlare sau de largă popularizare au la bază textul acestei ediții; ea nu reproduce integral opera lui Caragiale (teatru, articole etc.), nici corespondența, în schimb are un foarte bogat aparat de note și variante, adevărate

„dosare” pentru fiecare text. Din păcate, și această ultimă ediție critică a devenit o raritate de anticariat. Retipărirea, conform normelor edițiilor critice, a operei caragialeene se arată a fi, deci, o necesitate stringentă. Împreună, cele două ediții oferă, credem, garanția unei excelente ediții critice, la care ediția Zarifopol-Cioculescu (în șapte tomuri) ar contribui cu restituirea exactă a textelor, iar ediția Rosetti-Cioculescu-Călin, cu aparatul critic, reprezentînd întregiri de deosebită valoare documentară.

Pentru o nouă, atât de așteptată, ediție critică Caragiale, avem și editura potrivită — „Minerva”!

I. N.

■ MIRCEA  
GHITULESCU

## Teatrul lui Sütő András

Plecind de la nuvela *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist și urmînd textura originală, precum și destinul în detaliu al personajului principal, Sütő András teoretizează, în *Floriile unui geambaș*, dialectica răzvrătirii inclusă în aria mai largă a cutezanței omenești. Liniștea și fericirea aparentă ce domnesc în căminul și în conștiința cinstitului negustor de cai Michael Kohlhaas („cel care își înspăimîntă și potrivnicii prin blîndețea lui“) sînt din ce în ce mai greu de apărut: atitudinea conciliatoare și defensivă adoptată de Kohlhaas devine inoperantă. Controversele succesive cu Nagelschmidt, descinderile brutale ale Vameșului, abuzurile baronului Von Tronka, moartea Lisbethiei, sînt tot atîtea presiuni care duc la spulberarea paradisiului conjugal în care se refugiase Kohlhaas, altfel bine construit de dramaturg, mai ales în scena de dragoste conjugală, orchestrată cu parafraze după *Cîntarea cîntărilor*. Într-un limbaj dramatic original și cu o desfășurare modernă de argumente, Sütő demolează lent mica iluzie a fericirii defensive propovăduită de Luther, o fericire nepăsătoare în mijlocul unui infern al istoriei, și destramă în resorturi mărunte credința onestului Michael Kohlhaas în posibilitatea restabilirii echității sociale și, nu mai puțin, a demnității sale, prin bunăvoință reciprocă. Evoluția personajului de la înțelepciunea oportunistă a supunerii la răzvrătire — Kohlhaas susține, la un moment dat, ideea că este nevoie de curaj și de îndrăzneală nu numai pentru încălcarea legii, dar și pentru respectarea ei; în contextul disputelor cu Nagelschmidt el își consolidează, prin această idee, o filozofie a resemnării — trecînd prin etapa revendicărilor respectuoase și a jalbelor smerite, ne pune în fața unei autentice tragedii a deziluziei sociale. Răzvrătirea spontană a lui Kohlhaas nu cunoaște întoarcere; ea este urmarea unei dramatice tresăriri a conștiinței în contact cu samavolnicile unui context social-istoric halucinant. După ce a semănat sămînța schismei, Luther

a început să predice pacificarea, pentru a culege roadele Reformei. Kohlhaas nu este un răzvrătit din vocație, ci un înșelat al lui Luther și, nu mai puțin, un disperat (ceea ce și dă un aspect particular dramei sale). Reforma lui Luther este, în piesa lui Sütő, o revoluție sătulă și dornică de tihnă. Kohlhaas va cădea în capcana revoluției sătule, spre deosebire de prietenul său Nagelschmidt, adept al reformei perpetuu active a lui Münzer.

Contradicția dintre revoluția satisfăcută (Luther) și revoluția revoluției (Münzer) — schițată și în piesa *Floriile unui geambaș* — va deveni obiectul de meditație al lui Miguel Servet din drama *O stea pe rug*. Cititorul descoperă aici analiza unui fenomen posibil de transformare a revoluției în obstacol al progresului, într-o conjunctură social-istorică determinată: contradicția dintre Calvin și Servet în interiorul protestantismului.

În fond, tema abordată este aceea a renașterii ciclice a spiritului revoluționar. Dintr-un teoretician intransigent, Jean Calvin se transformă într-un ideolog, deci în practicant al propriei doctrine. Republica lui din Geneva nu este cu nimic mai tolerantă, față de posibilitatea existenței unei alternative, decît Inchiziția. E vorba doar de amăgitoarea substituire a caznelor Inchiziției, cu caznele Reformei, ce vrea să se statornicească. Fără a se schimba cîtuși de puțin, Servet, prietenul mai tînăr, discipolul, de fapt, al lui Calvin, devine adversar pe plan teoretic și, în cele din urmă, adversarul politic indezirabil al idolului său. Din punctul de vedere al lui Servet, Calvin este „îngerul căzut“ prin fanatism. Momentul de răscruce al conflictului ireductibil dintre fanatism și toleranță, dintre revoluția săvîrșită și revoluția posibilă, este parodia liberei controverse, pe care, de altfel, visătorul Servet o fixează într-o tulburătoare întrebare: „Poate fi cineva arestat pentru păreri de principiu?“ Spre a asigura aparența liberei controverse, Calvin își pune cătușele și îl însoțește pe Servet în temniță, pentru a continua disputa pe picior de egalitate; dar acesta

este doar ur artificiu, divulgat, dealtfel, de Idilette, soția lui Calvin. Egalitatea disputei de idei moare în prezența cătușelor și adevărul liber consimțit al ideilor este inhibat. Unul dintre nucleele piesei lui Sütö este visul de dragoste al lui Servet cu regina Margareta de Navarra, vis ce se transformă în previziunea arderii pe rug. „Eu cu regina n-am vorbit decât în vis“ repetă Servet, dus pe gânduri, lămurind o altă dimensiune a dramei (pe care o vom regăsi în *Cain și Abel*): dreptul omului de a îndrăzni, de a gândi și de a visa imposibilul.

În *O stea pe rug* — o piesă mai statică, mai puțin activă ca spectacol exterior (controversele ocupă mai bine de jumătate din text), construită în exclusivitate pe dialectica ideilor și pe ample desfășurări silogistice — Sütö pledează pentru îndepărtarea tuturor obstacolelor care sînt așezate în calea libertății de gândire, pentru nestingherita rodire a ideilor. Cum spune Servet: „Odată cu apostolul Pavel, v-o spun pe șleau, de la obraz: tot omul să fie robul cugetului său“. Servet rămîne tipul intelectualului neliniștit, ars de pasiunea adevărului, și tensiunea piesei e susținută chiar de frumusețea acestei arderi, o metaforă pe care autorul o desăvîrșește dramatic prin rugul final al lui Servet. În *O stea pe rug* este mai acută ca oriunde perspectiva intelectuală, teoretică, încît piesa pare a fi chiar o alegorie a pozițiilor intelectualului în raport cu istoria.

Tot în formula controversei se dezvoltă și a treia piesă a ciclului, *Cain și Abel*. Ceea ce îl interesează pe Sütö András în reinterpretarea fratricidului biblic privește libertatea față de autoritatea divină (și, prin extensie, față de orice altă autoritate), ca o condiție a mîndriei umane. *Cain și Abel* (laturi contrare ale unicității omului) nu se raportează altfel la Dumnezeu decât prin contestare și supunere, printr-o succesiune de proteste și jertfe, de reacții de negare și afirmare, care nu sînt altceva decât soluții diferite ale libertății față de divinitate. Ale libertății și fericirii, pentru că un alt motiv al dramei este feroavearea căutării paradisiului pierdut ca afirmare a infinitei speranțe. Din aventura mîndriei (*Cain*) și aventura umilinței (*Abel*) se naște conflictul patetic al acestei drame, cu intenții de cosmogonie, o lucrare dramatică cu totul deosebită prin înălțimea mizei și prin perfecta argumentare literară. Aventura mîndriei nu este numai o aventură a ineputabilei speranțe omenești, ci și una a cunoașterii, fiindcă, ne spune Cain, nimic nu este mai specific uman decât vocația de a încodi adevărul pînă la uitarea de sine. Mitul paradisiului pierdut, în cultul căruia sînt crescuți Cain și Abel, prelungit ca o obsesie în

conștiința torturată de muștrări a Evei, se fixează ca ultim scop al vieții lui Cain. El simte paradisiul în toată ființa lui, îl imaginează, îl localizează și îl neagă, dar nu-l distruge. Într-o criză de realism, Eva recunoaște că tot ce le povestea ea despre paradis erau jumătate amintiri și jumătate scorneli, că nu există nici pomul de cleștar al vieții, nici drumul presărat cu pulbere de aur (recuzita din care e alcătuită imaginea paradisiului nu are totdeauna acoperire), dar credința lui Cain este neclintită și ia forme patetic-absurde: „Și atunci unde sînt toate cele ce nu sînt?“. De la naivitatea de a crede într-un paradis exterior, cu mari efecte scenografice, cum încerca să-l reconstituie Eva, Cain ajunge în final nu numai la marea răzvrătire (Eu sînt Dumnezeu meu), ci la revelația singurei fericiri posibile, fericirea care nu poate sălășlui într-un sector special amenajat al reședinței divine și nici nu poate fi o stare imobilă de supunere și jertfă, ci mișcarea interioară a spiritului, libertatea interioară, singura însușire ce asigură trecerea orgolioasă a omului pe pămînt. Ca și Servet, Cain visează imposibilul, este un umanist utopic care afirmă dreptul omului de a visa, de a spera și de a învinge.

Corolarul celor trei drame ale lui Sütö András, ideea care le unifică fără ostentație (de unde și impresia de unitate organică și nu de înrudire forțată) este, fără îndoială, răzvrătirea împotriva oricărei opresiuni, ca principiu al umanismului, ca însușire inalienabilă a omului și ca șansă unică a acestuia de a-și apăra ființa în univers, de a se exprima pe sine ca ființă conștientă de sine. Cele trei piese ale ciclului reprezintă trei perspective asupra ideii de răzvrătire: socială, în *Floriile unui geambaș*, teoretică, în *O stea pe rug*, și ontologică, în *Cain și Abel*. Diferența dintre Kohlhaas și Cain este, poate, diferența dintre erou și titan, în accepțiunea mitologică a termenilor. Oricum, perspectiva lui Sütö András asupra temei răzvrătirii, privită în succesiunea celor trei drame, este una ascendentă. De la revolta împotriva inechității sociale (cu aparențe incidentale) a lui Kohlhaas, pînă la revolta de principiu a lui Servet și, de aici, la răzvrătirea cosmică a lui Cain se poate urmări, într-o desfășurare mereu mai cuprinzătoare, meditația profundă a lui Sütö asupra condiției umane, în trei dintre ipostazele sale; în societate, în contemplare și în existență... Fără îndoială că titanismul (înțeles în accepția romantică a termenului) este tipologia cea mai potrivită pentru genul de teatru pe care îl creează Sütö András. De aici, și structura romantică a eroilor săi. Putem vorbi

de un neoromantism la Sütö András; el se manifestă nu numai prin calitatea (de care am amintit) a personajelor, ci și printr-o serie de procedee formale. Dramaturgul nu evită nici intriga dramei romantice (moartea Lisbethi, violul sorei Antonia ș.a.), cultivă patosul romantic al monologului și, în general, obține efecte poetice prin reconsiderarea declamației, cu invocații retorice de inspirație shakespeariană și cu poze hugoliene: „O, coș de zgrițuroaice, plin de amăgire, vîltoare a șovăielii, hău de greșeli, blestem al necredințelor credincioase, laș al necugetării, smîrc bezmeticit“ — scrie Sütö, în *Cain și Abel*. Este interesant că această întoarcere către romantism (la care putem adăuga chiar preluarea unor mituri, foarte caracteristică literaturii romantice) impune, încă din premisă, un

anumit nivel al problematicii pieselor.

Ceea ce impresionează în dramaturgia lui Sütö (dincolo de adecvarea perfectă a stilului la sistemul de idei al fiecărei piese, la limbajul și la atmosfera de epocă sau de spațiu, semn, de altfel, al unei atente documentări asupra subiectelor) este spectacolul controverssei. Sütö este un original dialectician care dublează spectacolul exterior, al intrigii, cu un spectacol al raționamentelor, al euristicii, un logician care uimește prin noutatea unor silogisme și replici sentențioase sau paradoxale. Piese sale, tipărite la editura Kriterion într-o expresivă traducere românească semnată de T. Z. Paskuy, constituie, după opinia noastră, una dintre cele mai importante reușite ale literaturii dramatice din țara noastră, în ultimii ani.

## Concurs de creație în domeniul dramaturgiei pentru copii

Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Consiliul Național al Organizației Pionierilor și Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România organizează un concurs pentru crearea de piese destinate pionierilor, școlărilor și preșcolărilor pe tema „Universul contemporan și viitor al copilului“.

Concursul are ca scop stimularea creației dramaturgice pentru copii, realizarea, pe baza hotărîrilor Congresului al XII-lea al partidului, ale Congresului educației politice și culturii socialiste, a unor lucrări cu caracter revoluționar care să redea în mod veridic realitatea, să fie pătrunse de un puternic suflu mobilizator, inspirate din munca și activitatea copiilor în cadrul organizațiilor „Șoimii patriei“ și pionierilor, în școală, în activitatea social-utilă.

Lucrările trebuie să cultive dragostea și recunoștința șoimilor patriei, pionierilor și școlărilor români, maghiari, germani și de alte naționalități, față de patrie și partid, sentimentele de înaltă prețuire față de trecutul glorios de luptă și muncă al poporului nostru, de admirație și respect față de realizările socialismului. Totodată, lucrările vor trebui să contribuie la formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste a șoimilor patriei, pionierilor și școlărilor, la întărirea frăției între copiii români, maghiari, germani și de alte naționalități, la dezvoltarea solidarității și prieteniei cu toți copiii din lume.

Concursul este deschis tuturor creatorilor membri sau nemembri ai uniunilor de creație, societăților și cenaclurilor literare și va cuprinde piese pentru teatrele dramatice și pentru teatrele de păpuși și marionete, într-unul sau mai multe acte.

Creatorii pot participa cu una sau mai multe lucrări. Vor fi luate în considerare numai lucrările inedite, nedifuzate anterior pe nici o altă cale și neprezentate la alte concursuri.

Lucrările vor fi trimise pînă la 1 martie 1980 pe adresa: Consiliul Național al Organizației Pionierilor, str. Onești nr. 6—8, sector 1 București. Textele vor purta un motto și vor fi însoțite de un plic închis, în care se vor menționa numele, prenumele și adresa autorului, precum și același motto care a fost scris pe lucrare.

Juriul, format din reprezentanți ai Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Consiliului Național al Organizației Pionierilor, Uniunii Scriitorilor, Ministerului Educației și Învățămîntului și din specialiști din domeniul teatrului pentru copii, va atribui premiile pînă la 15 mai.

Piese premiate și alte lucrări valoroase vor fi recomandate teatrelor dramatice și celor de păpuși și marionete pentru a fi incluse în repertoriu.

## Teatrul, față în față cu publicul



### La Teatrul Dramatic din Galați

**Participanți :** ION IORDACHE, vicepreședinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă ; ION GABOR, inspector la Comitetul județean de cultură și educație socialistă ; MIHAI MIHAIL, actor, directorul Teatrului Dramatic ; MITICĂ IANCU, actor, secretarul organizației de partid, președintele Comitetului oamenilor muncii ; RADU GHEORGHE JIPA, actor, președintele Comitetului sindical ; AURELIA CAZACU, secretar literar ; ADRIAN LUPU, regizor ; IOANA CITTA-BACIU, MARGA GEORGESCU, DIMITRIE BITANG, GHEORGHE V. GHEORGHE, actori ; LICĂ RUGINĂ, CONSTANTIN VREMULEȚ, redactori la ziarul județean „Vremea nouă” ; DAN PLĂEȘU, dramaturg.

**Din partea redacției :** PAUL TUTUNGIU.

PAUL TUTUNGIU : Dacă nu mă înșel, în anul 1980 se vor împlini douăzeci și cinci de ani de existență a instituției teatrale din Galați. Organizînd această masă rotundă, revista noastră urmărește un dublu scop : pe de o parte, să aducă în fondul comun al mișcării teatrale experiența pe care, desigur, ați acumulat-o ; pe de alta, să ofere prilej dezbaterii problemelor care vă preocupă azi, în legătură cu evoluția colectivului dumneavoastră, în spiritul principiilor afirmate de Congresul al XII-lea al Partidului Comunist Român.

Vă propun să pornim de la o idee fundamentală a documentelor Congresului — aceea a calității muncii.

MIHAI MIHAIL : Pe tot parcursul existenței sale, teatrul nostru a căutat să promoveze o dramaturgie originală valoroasă ; dacă facem o incursiune în stagiunile trecute, vom observa că repertoriile sînt constituite, în majoritate, din piese aparținînd dramaturgiei noastre

contemporane. Faptul a fost subliniat și de presa de specialitate și de cea de partid. Munca noastră a fost încununată cu un succes deosebit în cea de-a doua ediție a Festivalului „Cîntarea României” ; cu piesa lui D. R. Popescu *Rugăciune pentru un disc-jockey*, am obținut locul doi pe țară și ne-am impus nouă înșine un anumit nivel în ceea ce privește arta spectacolului. În repertoriile de perspectivă, atenția ne va fi îndreptată în continuare spre dramaturgia contemporană, și, desigur, spre dramaturgia locală — Teodor Parapiru, Dan Plăeșu, Benone Pușcă și alții. Trupa noastră beneficiază de actori foarte feluriți și, în momentul de față, dispune de posibilități reale pentru a aborda orice partitură dramatică. Aici mă refer la spectacolul brechtian pus în scenă de Adrian Lupu, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, care a fost, pentru stagiunea respectivă, un eveniment artistic. Acest lucru a fost semnalat de tovarășii care au participat la Colocviul despre arta comediei (ediția a doua) și de



toată presa de specialitate. Am efectuat, pe parcursul acestor ani, schimburi culturale cu teatre din Republica Populară Bulgaria, Republica Populară Ungaria, Republica Socialistă Federativă Iugoslavia și am avut posibilitatea să ne confruntăm cu mișcarea teatrală din aceste țări, să constatăm că ne găsim la un nivel artistic deosebit. Spectacolele cu care noi am fost în aceste țări s-au bucurat de succese, au adus laude mișcării noastre teatrale românești.

LICĂ RUGINĂ : N-aș vrea să-l contrarez pe tovarășul director Mihail, dar cred că ar trebui să ne mai vorbească despre o problemă : relațiile teatrului cu publicul ; ne-ar interesa punctul dumnealui de vedere, ca actor și ca director.

MIHAI MIHAIL : Este o situație destul de dificilă, cu care nu numai noi avem de luptat. Se spune că fiecare trupă își are publicul pe care-l merită. În ceea ce ne privește, nu aș fi de acord cu această teză. Populația orașului provine cam din toate părțile țării ; nu putem vorbi încă despre un public omogen. Dar noi am depus eforturi deosebite, în primul rînd pentru stringerea legăturilor cu acest public eterogen. Am făcut mult mai multe deplasări în mijlocul muncitorilor, al tîranilor, funcționarilor, elevilor, studenților. Aceste deplasări cu spectacole au fost însoțite de dezbateri pe diferite teme ; rezultatele s-au făcut simțite, anul acesta, într-o mai mare sete de teatru din partea publicului. Publicul din Galați este foarte iubitor și foarte dornic de comedii. Poate că și aceasta a stat la baza ideii de a se organiza, periodic, în orașul nostru, un Festival de comedie. Sigur că și alte spectacole sînt primite cu interes, dar nu au rîsunetul unei reprezentări de comedie. Nu zic că am fi avut spectacole de prestigiu, care, din cauza publicului, să fi fost scoase de pe afiș ; nu, pentru că și la spectacole care nu țin de sfera comediei — cum este *Rugăciune pentru un disc-jockey* — publicul vine și participă cu foarte mult interes. E drept că frecvența publicului, nu numai la noi, ci cam în toate orașele, este legată de timpul liber de care acesta dispune. Ar trebui să acționeze și alți factori, care se ocupă de munca aceasta complicată, de formare și de educare, pentru a-i da omului minunat al zilelor noastre posibilitatea să vină la teatru.

MARGA GEORGESCU : Multe dintre spectacolele noastre au fost urmate de discuții cu publicul. Cu această ocazie, oamenii și-au exprimat dorința de a vedea piese inspirate din viața de astăzi, în special din viața tinerilor. Deunăzi, unul dintre elevi spunea că ar vrea grozav

să vadă o piesă pentru tineret. Sigur că noi trebuie să fim mai sensibili față de acest deziderat al publicului gălățean.

GHEORGHE V. GHEORGHE : Vreau să mă refer la personalitatea pe care teatrul din Galați și-a format-o și a realizat-o de-a lungul unor ani de muncă. Această personalitate, zic eu, nu se poate forma decît pe baza unor anume opțiuni regizorale și repertoriale. De cîțiva ani încoace, s-a întîmplat un reviriment în teatru, și din punct de vedere repertorial, și din punct de vedere regizoral. Vreau să amintesc nu numai Festivalul de comedie, ci și turneele în străinătate, cronicile publicate atît în presa locală cît și în presa centrală, și care au evidențiat elogios activitatea teatrului.

PAUL TUTUNGIU : Tovarășe Gheorghe, n-ați dori să ne spuneți (pentru că sînteți de 25 de ani actor, dintre care, 18 ani, chiar la acest teatru) dacă publicul gălățean are vreo influență asupra teatrului, sau dacă socotiți că teatrul manifestă vreo influență asupra publicului — dat fiind faptul că Galațiul este un centru industrial de prima mărime ?

GHEORGHE V. GHEORGHE : Da, aceste influențe reciproce există, în și prin repertoriul teatrului. În ultima vreme, am utilizat în acest sens și spectacolele urmate de discuții — cu elevi, cu muncitori din combinat, cu studenți. Aici s-au făcut auzite fel de fel de opinii. Noi am căutat să avem în repertoriu și piese legate de specificul vieții acestor categorii de spectatori.

PAUL TUTUNGIU : Văd că intervine cam des termenul de repertoriu și am impresia că a devenit iminentă luarea de cuvînt a secretarului literar, nu ?

AURELIA CAZACU : Consider și eu că repertoriul exprimă modul de a gîndi și acționa al amatorilor teatrului, în scopul atragerii publicului, al educării acestuia. Dar, pentru aceasta, repertoriul teatral trebuie să exercite o mare putere de seducție. Publicul nostru este cel specific orașelor care parcurg etapa industrializării : tineretul. Format sau neformat, el constituie publicul teatrului. Ce am făcut noi, practic, ce direcții repertoriale am urmărit, în acest sens ? Am să exemplific : *A doua față a medaliei* de I. D. Sîrbu, *Cazul profesorului Enăchescu* de Eugenia Busuioceanu, *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru, *Acum și în cele din urmă* de Theodor Mănescu, *Ancheta din zori* de Benone Pușcă sînt doar cîteva dintre premierele pe față, din ultimele stagiuni, cu piese

românești care, prin problematică, interesează publicul nostru gălățean, actual și virtual.

LICĂ RUGINĂ : Vreau s-o întreb pe Aurelia Cazacu dacă lista aceasta, probabil exactă, cuprinde și spectacolele eșuate.

AURELIA CAZACU : Din ce punct de vedere, artistic sau... la public ?

LICĂ RUGINĂ : La public.

AURELIA CAZACU : Să știți că noi ne confruntăm cu mari probleme în ce privește publicul, și nu înseamnă că dacă o comedie ca aceea a lui Dan Plăeșu s-a jucat de peste 50 de ori, gata, s-a rezolvat problema publicului. De fapt, problema educării publicului se pune din nou cu fiecare spectacol, începând cu atragerea la teatru. Chiar și la unele dintre cele mai importante spectacole am avut surpriza neparticipării publicului; nu este vorba de o eșuare din punct de vedere artistic, ci de o neaderență, de o inerție a publicului... Și, poate, și a noastră, în ce-l privește. Printre mijloacele de atragere a publicului (mă refer în special la cele care au fost viu susținute de organizația de bază din teatru, în ultimul timp) se numără și legătura directă cu acei oameni din producție care, prin funcția lor culturală, pe linie de partid sau de sindicat, trebuie să participe la educarea publicului. La ora aceasta, avem în repertoriul permanent 13 spectacole, alcătuind o gamă variată. De pildă, la capitolul comedie — de la farsa ușoară, agreeată de public, la comedia politică, cum este *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, sau la tragicomedia, cum este *Groapa*, sau, mai recent, *Fanteziile lui Fariatiev*. Cred că este dăunătoare teatrului ideea că „punem în scenă o comedioară ușoară și nu avem probleme cu casa, pentru că publicul va veni”... Dar, după părerea mea, acel public nu este, de fapt, cîștigat pentru teatru, fiindcă el numai așa ceva va dori să vadă. De ce să ne mai mirăm că umplem Sala sporturilor cînd se dau acele spectacole numite și „șușe”, cu stimați actori veniți din Capitală, care improvizează scenete ușoare, de gust indoielnic ? Publicul cu gustul în formare va crede că ceea ce vede este teatru ; apoi, va fi mai greu să-i aduci pe acești oameni la *Domnul Puntila și sluga sa Matti* ori la *Frank al V-lea*, care, se știe, este o comedie plină de semnificații... Aș zice că nici nu avem public pentru anumite spectacole.

GHEORGHE V. GHEORGHE : Cred că întrebarea tovarășului Rugină, privitoare la eșecuri, s-a referit și la orientarea noastră viitoare ; pentru că am avut piese care au eșuat. Iar aceste piese care au

eșuat au determinat și un fel de divorț cu publicul.

RADU JIPA : Așa s-a întîmplat. A fost o perioadă cînd noi am îndepărtat publicul de teatru, prin felul în care am abordat repertoriul, și mai ales prin calitatea indoielnică a unor spectacole. De cîțiva ani, însă, teatrul nostru se află într-o condiție calitativ superioară, în raport cu publicul.

PAUL TUTUNGIU : Aș vrea să vă rog să numiți acele spectacole care au însemnat eșecuri, pentru ca să n-o mai pătească și alții...

ADRIAN LUPU : Problema publicului pe mine mă cam îngîndurează, mă neliniștește — mă feresc să zic de la început că mă întristează. Este adevărat tot ce s-a spus aici, teatrul din Galați se află de cîteva stagioni, incontestabil (lucru recunoscut și de critica de specialitate), pe un drum ascendent. Îmi pare rău că Aurelia Cazacu a omis să remarce, ca un merit care revine în foarte mare măsură și secretariatului literar, readucerea — pe scena din Galați — a unor texte de mult ne jucate ; *Avram Iancu* a lui Lucian Blaga nu se mai jucase pe nici o scenă, de 40 de ani și mai bine ; ne tot străduim, de aproape un an de zile, să relansăm un text scurt, *Maica cea tinăra* de Emil Isac, jucat în 1912... Dar, de unde neliniștea mea ? Mă neliniștește și mă nedumerește faptul că, de la începutul stagiunii și al anului școlar, montarea *Avram Iancu* nu reușește să întrunească mai mult de trei sau patru reprezentații. În aceeași măsură mă neliniștește reacția publicului tinăr — față de care zicem că avem o deosebită răspundere — la *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru, hohotele de rîs cu care întîmpină momentele cele mai dramatice ale acestui spectacol foarte bun, care măcar ar trebui să-l intereseze...

PAUL TUTUNGIU : Dumneavoastră știți ce provoacă risul... Am impresia că risul este stîrnit de ceva caraghios, nu ? Înseamnă că e ceva în neregulă în spectacol.

ADRIAN LUPU : La București, spectacolul se desfășoară în condițiile cuvenite. Să nu ne neliniștească reacția publicului gălățean la un asemenea spectacol ? Este foarte ușor să spunem : probabil că Nicolae Scarlat a pus în așa fel spectacolul încît să stîrnească risul publicului.

PAUL TUTUNGIU : Vă rog să fiți mai explicit, adică să determinați, ca specialist ce sînteți, ce anume provoacă risul în masa de spectatori gălățeni.

DAN PLĂEȘU : Să clarificăm lucrurile : dacă risul ține de calitatea spectatorului sau de calitatea spectacolului.

ADRIAN LUPU : De calitatea spectatorilor.

PAUL TUTUNGIU : Să nu uităm că risul este o manifestare superioară a spiritului.

ADRIAN LUPU : Spectacolul despre care vorbim este o dramă. Nu este nici în intenția interpreților, nici în intenția regizorului, de a face publicul să râdă. Asta înseamnă că publicul pe care îl aducem nu este de ajuns de pregătit. Și v-aș propune să încercăm să-l inițiem.

CONSTANTIN VREMULEȚ : Eu am văzut spectacolul discutat aici. E adevărat, piesa, prin conținutul ei, este o dramă, ea tratează despre fapte aparținând istoriei. Probabil că spectatorii care s-au manifestat prin ris au văzut, în anumite pasaje, îngroșări, mișcări nefirești, care contraziceau conținutul, ceea ce spuneau actorii... La un moment dat, s-a creat această neconcordanță între textul rostit și jocul din scenă. Eu nu pun la îndoială publicul gălățean. Cred că însăși concepția regizorală a fost greșită. Era necesar un studiu mai aprofundat al piesei... S-a ris, când apăreau acei deținuți cu lanțuri la picioare... Probabil că figurile lor nu erau cele adecvate, machiajul, de asemenea, mișcările lor, impropii. Cineva apare cam schilav... Ei bine, în mintea acestui tineret, eroii nu apar niciodată așa ; pentru ei, eroii au o anumită prestanță, au o forță interioară, pe care trebuie s-o emane, nu ? Or, pe scenă, acești eroi apăreau deteriorați fizic, cam cădeau prin toate colțurile...

RADU JIPA : Eu nu apăream schilav, și totuși publicul râdea. La simpla mea apariție în scenă, legat cu lanțuri de picioare și de mâini, publicul râdea. N-am înțeles și nu voi putea înțelege acest fenomen.

ADRIAN LUPU : Mie mi se pare foarte importantă intervenția lui Radu Jipa, întrucât este unul dintre cei direct implicați în spectacol. Ca unul dintre actorii aflați în situația de a trebui să treacă peste acest tăvălug de ris, cu care drama ce se consumă pe scenă este întâmpinată de publicul tânăr.

PAUL TUTUNGIU : Mie mi se pare că, dacă o trupă de teatru nu reușește să stîrnească în spectator sentimentele pe care vrea să le stîrnească, vina nu este, neapărat, a spectatorilor. Dacă o trupă vine cu o tragedie în fața unor oameni

care nu au văzut niciodată teatru în viața lor, și se ride cu hohote în sală, nu este neapărat vina spectatorilor.

GHEORGHE V. GHEORGHE : Am avut spectacole axate pe aceeași temă eroică — cum au fost *Taina* de Horia Stancu, *Acum și în cele din urmă* de Th. Mănescu, *Pisica sălbatică* de Ștefan Berciu — la care publicul nu râdea, deși erau momente tot de acest gen, tensiune, dar probabil că scenele erau mai atent concepute ca regie și că, actoricește, erau credibile. În momentul cînd îl bătea pe Marcel Hirjoghe, în *Pisica sălbatică*, îmi amintesc că îngheța sala. Am văzut de trei ori spectacolul cu *O șansă pentru fiecare* ; și pe mine m-a pufnit risul la scena de nebunie a unei colege, scenă care nu e credibilă, și sala râdea.

DAN PLĂEȘU : Asta ar trebui să ne pună pe gînduri foarte serios. Nu este vina spectatorului, în nici un caz. Cauza trebuie căutată în spectacol. Ea este în spectacol. Dacă cei de pe scenă nu sînt crezuți, în ce spun și în ce fac ei acolo, publicul sancționează prin ris calitatea spectacolului.

ADRIAN LUPU : Asta am și vrut, de fapt, să spun : atitudinea publicului să ne pună pe gînduri. După părerea mea, o piesă de prestigiu, pe care o incluzi în repertoriu tocmai pentru că este de prestigiu, trebuie neapărat să fie și de succes. Nu este posibil ca o piesă de prestigiu să cadă. Nu este posibil ca *Scrisoarea pierdută*, care e o capodoperă a dramaturgiei noastre, să nu aibă azeziunea publicului. Spectatorii gălățeni trebuie să vină și la aceste spectacole, despre care noi pretindem că sînt de prestigiu ; și nu numai noi, ci și presa centrală.

MARGA GEORGESCU : Există un divorț între opinia presei și azeziunea publicului. Tot timpul ne gîndim de ce la aceste spectacole, pentru care sîntem lăudați de criticii de teatru că le-am introdus în repertoriu, publicul nu vine și riscăm să jucăm cu 30 de oameni în sală. De unde pornește vina ? Ce trebuie făcut ? Dacă tu n-ai reușit, ca actor, să crezi un moment tragic, du-te acasă, dă-te cu capul de pereți și găsește ceva viabil, vorbește cu regizorul, ca toată conjunctura unei drame să nu mai fie comică, nu e posibil să fie comică...

AURELIA CAZACU : Cred că noi dăm în mod nejustificat vina pe public ; de fapt, reacția lui este urmarea unor greșeli care s-au făcut față de el. De pildă : cu ani în urmă, cînd serviciul adminis-

trativ mergea să organizeze un spectacol, folosea un singur argument: „veniți la piesa aceasta, că se rîde“. Publicul era deci pregătit într-un anumit fel: să rîdă. Publicul nu este pregătit pentru teatru nici la școală — dramaturgia, ca literatură, este complet scoasă din manuale, iar despre arta spectacolului, nici pome-neală. Obiceiul organizatorilor de spectaco-le, de a spune: „veniți, că vă distrați“, este foarte dăunător.

DIMITRIE BITANG: S-a pomenit aici despre necesitatea trecerii de la cantitate la calitate. E un deziderat politic. La noi s-a luptat pentru calitate. Succesele și realizările noastre au fost consemnate, culminînd cu premiul doi pe țară la Festivalul național „Cîntarea României“. Cred că saltul calitativ nu se poate face decît cu marele repertoriu. Noi trebuie să atacăm în continuare un mare repertoriu, în sensul bun al cuvîntului. S-a spus, în legătură cu drama *O șansă pentru fiecare*, că publicul rîde. Dar eu aș pune întrebarea invers: ce facem cînd nu se rîde, la comedie? E oare această realitate tristă mai greu de sesizat? Actorii spun replica de comedie, lumea nu rîde, și totul trece neobservat. Sigur că nu trebuie să dăm vina pe spectatori. Eu aș zice — și să nu-mi fie luat în nume de rău — că spectatorul din Galați este un spectator aparte; el vine din cine știe ce colț al țării, nu are o educație teatrală și, în plus, este derutat de fel de fel de spectacole cu amuzamente. Să știți că foarte multă lume din Galați nu-l cunoaște pe marele nostru actor Amza Pelea decît în postura de Nea Mărin, prezent la spectacolele Clubului de fotbal din Galați.

DAN PLĂEȘU: Publicul nostru este — așa cum s-a spus — un public venit din multe locuri din țară, în majoritate, de la sate. Cred că există încă în Galați persoane mature care n-au călcat în acest teatru; și n-au călcat nu din vina lor, nu trebuie să le facem lor o culpă. Poate că în satul din care vin nu au avut posibilitatea să cunoască direct o formație de teatru profesionistă. Poate se simt intimidată să păsească pragul unui teatru. Trebuie să le insuflăm curajul de a veni la teatru și de a intra. Asta e una dintre condiții: să intre pe ușa teatrului. Apoi, vedem cum îi educăm, care trebuie să fie dozajul în spectacole, în așa fel încît nici să nu-i speriem cu niște lucruri de foarte complicată și filozofică ținută, nici să nu coborim la comedioare prea modeste; deci, să nu optăm nici pentru ultimul dintre spectatori, dar nici pentru o elită.

ION IORDACHE: Teatrul nostru împlinește 25 de ani de existență: el nu

se compară nici cu teatrul ieșean, care are peste o sută de ani, nici cu cel clujean, nici cu cele din Capitală. Educație teatrală nu s-a făcut, pînă acum 25 de ani, în Galați, decît sporadic, prin prezența în urbe a unor trupe venite întimplător în turneu. Or, și aceasta este o știință care se învață în timp, se învață sistematic, mai ales sistematic. Pe de altă parte, sînt convins că există oameni care se blochează în momentul în care nu văd posibilitatea să recepționeze mesajul unui text. Cred că în categoria de spectatori de care amintea Adrian Lupu, există asemenea oameni. Și, dacă există, cred că vina este a mai multor factori: a aceluia care, în școală, se ocupă prea puțin de educația pentru teatru a elevilor, de pregătirea lor pentru a deveni buni spectatori, precum și a unor colective care au responsabilitatea activității culturale, dar tratează problema din punct de vedere strict administrativ.

ION GABOR: Am senzația că discuția a deviat puțin: problema care se pune este aceea a personalității teatrului gălățean, personalitate care există și care trebuie judecată în contextul vieții spirituale a acestui important centru industrial. Mă refer la faptul că teatrul gălățean găzduiește niște manifestări de prestigiu național, că întreține relații cu viața teatrală din țară și acționează pe linia unor schimburi culturale cu străinătatea. Această masă rotundă coincide cu desfășurarea unei acțiuni de largă respirație, care se cheamă „Danubius-Galați '79“, aflată la a noua ediție. Să nu uităm că la cele nouă ediții teatrul gălățean a fost prezent, de fiecare dată, cu decade ale dramaturgiei românești, cu săptămîni ale creației muzicale (Teatrul Muzical), cu întîlniri în unități economice, la sediul teatrului, cu recitaluri și așa mai departe. Deci, teatrul are o personalitate bine definită în conștiința locuitorilor acestei așezări.

MIHAI MIHAIL: În legătură cu educarea publicului, aș vrea să readuc în discuție reprezentațiile așa-zise ocazionale, care pătrund în oraș. Mi-am pus, de fiecare dată, următoarea întrebare: de ce comisia care aprobă ca spectacolele noastre să fie jucate în fața publicului, și care este formată din oameni destul de competenți, comisia ideologică, cum îi zicem noi, nu vizionează și aceste reprezentații ocazionale? Cele pe care le organizează Clubul de fotbal la Sala sporturilor sînt, din punct de vedere al conținutului, niște spectacole oarecare, deși la ele participă capete de afiș din București. Publicul își manifestă dezapropa-

rea față de asemenea divertismente. Pe de altă parte, aș vrea să remarc faptul că actorii noștri sînt lipsiți de popularizarea prin televiziune. Cred că Televiziunea ar trebui să fie mult mai prezentă printre noi, să prezinte și spectacole ale noastre. Se știe că publicul mai vine la teatru și pentru actorul X, Y, Z. Avem și noi vedete, dar nu putem pătrunde în casa fiecărui cetățean prin intermediul televizorului. Un alt exemplu concludent este filmul care se face la Galați, pe scenariul lui Fl. N. Năstase, după piesa *Se ridică ceața*. Acțiunea se petrece la Galați, se filmează aici, dar, în întreaga garnitură interpretativă, nu este nici un actor localnic. În documentele de partid și în toată viața noastră se pune problema economiilor, și este firesc să se pună, pentru că este o problemă mondială. Oare, această problemă a economiilor nu și-o pun și tovarășii din cinematografie? Cred că un actor din Galați poate da același randament ca și unul adus de la Baia Mare sau din București pentru un rol episodic. Eu nu contest concepția regizorală a lui Vaeni asupra unor partituri importante ale scenariului, dar, pe lângă aceste partituri importante, deținute de oameni cu experiență, puteau să fie și un actor, sau doi, sau trei din trupa noastră; cred că aveam de cîștigat și noi, gălățenii, și cinematografia. Este pentru mine o mare durere că regizorul nici măcar nu a avut curiozitatea să afle dacă în orașul Galați există un teatru. Domnia-sa a aflat unde este acest teatru doar printr-un concurs de împrejurări: că se găsea vis-à-vis de locul de filmare.

IOANA CITTA-BACIU : Mie îmi place mai mult să vorbesc pe scenă, așa că dau doar un mic exemplu — o discuție pe care am avut-o întîmplător, cu o spectatoare obișnuită, tînără, care nu face parte din cercurile intelectuale; întrebînd-o ce spectacole i-au plăcut, spre surpriza mea, mi-a citat două titluri: *Frank al V-lea* și *O șansă pentru fiecare*.

MITICĂ IANCU : Colectivul nostru se străduiește să obțină rezultate din ce în ce mai bune în legătură cu publicul, pentru că asta ne interesează în primul rînd. Așa cum s-a arătat aici, neajunsurile sînt și ale publicului, și ale noastre. Eu recunosc toate aceste neajunsuri; noi ne formăm prin spectatori, iar spectatorii, prin noi; sîntem împreună în formare, căutăm soluții împreună. Ceea ce mă îndurerează e faptul că din public lipsesc, de multe ori, tocmai factorii responsabili. Noi ne bazăm pe muncitorii de la oraș, pe țărani cooperatori de la sate; dar, la sate, nu-l vezi în sala de spectacole pe

primar, iar la orașe nu vezi activul de partid, nu-i vezi pe ingineri, pe medici...

DAN PLĂEȘU : Punctul pe *i* ar fi că lipsesc animatorii. În multe instituții din Galați lipsesc cei care ar trebui să cunoască primii activitatea teatrului din orașul lor; ar fi bine să nu mai existe snobi care aleargă cu limba scoasă la orice spectacol venit din București și nu vin, din principiu, la spectacolele din Galați, pentru că sînt din Galați.

MITICĂ IANCU : Să nu uităm că noi avem și o misiune de onoare: de a dezvolta activitatea teatrală și în acele comune unde trupele bucureștene nu se duc. Sînt localități unde nu au călcat trupe de teatru de foarte mulți ani, altele, unde noi avem stagii permanente. Condițiile de prezentare a unui spectacol la sate, le știm: scene mici, săli înghețate. Îi vezi pe oameni că stau ciorchine, mai ales pe acolo pe unde n-au suficiente bănci, stau ciorchine și te ascultă mai puțin, unii mai fac și gălăgie, mai discută. Asta ce înseamnă? Înseamnă bine. De ce? Pentru că asta e datoria noastră: astăzi spectatorul șoptește mai mult, mîine său la anul va discuta mai puțin, iar peste nu știu cîți ani, și acest spectator va sta liniștit în sala de spectacole și ne va asculta cu mai multă plăcere și mai mult interes.

MIHAI MIHAIL : Ceea ce este important, în acest an 1980: teatrul nostru are un repertoriu greu; avem de realizat *Domnișoara Nastasia*, *Cezar și Cleopatra*, *Trei gemeni venețieni*, *Decebal*, la care se adaugă *Iluzie optică* de Dumitru Solomon și alte piese. Acest repertoriu variat va situa trupa noastră pe o treaptă calitativ superioară. Spectacolele vor întruni, sperăm, sufragiile publicului și vor contribui la definirea profilului teatrului. Anul 1980 este pentru noi foarte dificil și pentru că ne vom găsi în pragul celei de-a patra ediții a Festivalului național de comedie, o ediție deosebită, axată pe comedia contemporană, care — se știe — este o treabă nișel mai complicată. Mă refer la comedia contemporană ca dramaturgie, nu ca artă a spectacolului.

PAUL TUTUNGIU : Cred că, deși mai erau multe lucruri de spus, masa rotundă a atins o serie de probleme importante, dintre care unele, cu siguranță, vor stîrni interesul forurilor culturale.

Se înțelege că spațiul nu ne va permite să publicăm stenograma completă.

Vă mulțumesc pentru faptul că ați discutat deschis, la obiect; să sperăm că această discuție va marca un moment în activitatea dumneavoastră.

trativ mergea să organizeze un spectacol, folosea un singur argument : „veniți la piesa aceasta, că se rîde“. Publicul era deci pregătit într-un anumit fel : să rîdă. Publicul nu este pregătit pentru teatru nici la școală — dramaturgia, ca literatură, este complet scoasă din manuale, iar despre arta spectacolului, nici pome-neală. Obiceiul organizatorilor de spectacole, de a spune : „veniți, că vă distrați“, este foarte dăunător.

**DIMITRIE BITANG :** S-a pomenit aici despre necesitatea trecerii de la cantitate la calitate. E un deziderat politic. La noi s-a luptat pentru calitate. Succesele și realizările noastre au fost consemnate, culminînd cu premiul doi pe țară la Festivalul național „Cîntarea României“. Cred că saltul calitativ nu se poate face decît cu marele repertoriu. Noi trebuie să atacăm în continuare un mare repertoriu, în sensul bun al cuvîntului. S-a spus, în legătură cu drama *O șansă pentru fiecare*, că publicul rîde. Dar eu aș pune întrebarea învers : ce facem cînd nu se rîde, la comedie ? E oare această realitate tristă mai greu de sesizat ? Actorii spun replica de comedie, lumea nu rîde, și totul trece neobservat. Sigur că nu trebuie să dăm vina pe spectatori. Eu aș zice — și să nu-mi fie luat în nume de rău — că spectatorul din Galați este un spectator aparte ; el vine din cine știe ce colț al țării, nu are o educație teatrală și, în plus, este derutat de fel de fel de spectacolase cu amuzamente. Să știți că foarte multă lume din Galați nu-l cunoaște pe marele nostru actor Amza Pelea decît în postura de Nea Mărin, prezent la spectacolele Clubului de fotbal din Galați.

**DAN PLĂEȘU :** Publicul nostru este — așa cum s-a spus — un public venit din multe locuri din țară, în majoritate, de la sate. Cred că există încă în Galați persoane mature care n-au călcat în acest teatru ; și n-au călcat nu din vina lor, nu trebuie să le facem lor o culpă. Poate că în satul din care vin nu au avut posibilitatea să cunoască direct o formație de teatru profesionistă. Poate se simt intimidăți să pășească pragul unui teatru. Trebuie să le însuflăm curajul de a veni la teatru și de a intra. Asta e una dintre condiții : să intre pe ușa teatrului. Apoi, vedem cum îi educăm, care trebuie să fie doajul în spectacole, în așa fel încît nici să nu-i speriem cu niște lucruri de foarte complicată și filozofică ținută, nici să nu coborim la comedioare prea modeste ; deci, să nu optăm nici pentru ultimul dintre spectatori, dar nici pentru o elită.

**ION IORDACHE :** Teatrul nostru împlinește 25 de ani de existență : el nu

se compară nici cu teatrul ieșean, care are peste o sută de ani, nici cu cel clujean, nici cu cele din Capitală. Educație teatrală nu s-a făcut, pînă acum 25 de ani, în Galați, decît sporadic, prin prezența în urbe a unor trupe venite în-țimplător în turnee. Or, și aceasta este o știință care se învață în timp, se învață sistematic, mai ales sistematic. Pe de altă parte, sînt convins că există oameni care se blochează în momentul în care nu văd posibilitatea să recepționeze mesajul unui text. Cred că în categoria de spectatori de care amintea Adrian Lupu, există asemenea oameni. Și, dacă există, cred că vina este a mai multor factori : a aceluia care, în școală, se ocupă prea puțin de educația pentru teatru a elevilor, de pregătirea lor pentru a deveni buni spectatori, precum și a unor colective care au responsabilitatea activității culturale, dar tratează problema din punct de vedere strict administrativ.

**ION GABOR :** Am senzația că discuția a deviat puțin : problema care se pune este aceea a personalității teatrului gălățean, personalitate care există și care trebuie judecată în contextul vieții spirituale a acestui important centru industrial. Mă refer la faptul că teatrul gălățean găzduiește niște manifestări de prestigiu național, că întreține relații cu viața teatrală din țară și acționează pe linia unor schimburi culturale cu străinătatea. Această masă rotundă coincide cu desfășurarea unei acțiuni de largă respirație, care se cheamă „Danubius-Galați '79“, aflată la a noua ediție. Să nu uităm că la cele nouă ediții teatrul gălățean a fost prezent, de fiecare dată, cu decade ale dramaturgiei românești, cu săptămîni ale creației muzicale (Teatrul Muzical), cu întîlniri în unități economice, la sediul teatrului, cu recitaluri și așa mai departe. Deci, teatrul are o personalitate bine definită în conștiința locuitorilor acestei așezări.

**MIHAI MIHAIL :** În legătură cu educarea publicului, aș vrea să readuc în discuție reprezentațiile așa-zise ocazionale, care pătrund în oraș. Mi-am pus, de fiecare dată, următoarea întrebare : de ce comisia care aprobă ca spectacolele noastre să fie jucate în fața publicului, și care este formată din oameni destul de competenți, comisia ideologică, cum îi zicem noi, nu vizionează și aceste reprezentații ocazionale ? Cele pe care le organizează Clubul de fotbal la Sala sporturilor sînt, din punct de vedere al conținutului, niște spectacole oarecare, deși la ele participă capete de afiș din Bucu-rești. Publicul își manifestă dezaproba-

rea față de asemenea divertismente. Pe de altă parte, aş vrea să remarc faptul că actorii noştri sînt lipsiți de popularizarea prin televiziune. Cred că Televiziunea ar trebui să fie mult mai prezentă printre noi, să prezinte și spectacole ale noastre. Se știe că publicul mai vine la teatru și pentru actorul X, Y, Z. Avem și noi vedete, dar nu putem pătrunde în casa fiecărui cetățean prin intermediul televizorului. Un alt exemplu concludent este filmul care se face la Galați, pe scenariul lui Fl. N. Năstase, după piesa *Se ridică ceața*. Acțiunea se petrece la Galați, se filmează aici, dar, în întreaga garnitură interpretativă, nu este nici un actor localnic. În documentele de partid și în toată viața noastră se pune problema economiilor, și este firesc să se pună, pentru că este o problemă mondială. Oare, această problemă a economiilor nu și-o pun și tovarășii din cinematografie? Cred că un actor din Galați poate da același randament ca și unul adus de la Baia Mare sau din București pentru un rol episodic. Eu nu contest concepția regizorală a lui Vaeni asupra unor partituri importante ale scenariului, dar, pe lângă aceste partituri importante, deținute de oameni cu experiență, puteau să fie și un actor, sau doi, sau trei din trupa noastră; cred că aveam de câștigat și noi, gălățenii, și cinematografia. Este pentru mine o mare durere că regizorul nici măcar nu a avut curiozitatea să afle dacă în orașul Galați există un teatru. Domnia-sa a aflat unde este acest teatru doar printr-un concurs de împrejurări: că se găsea vis-à-vis de locul de filmare.

IOANA CITTA-BACIU : Mie îmi place mai mult să vorbesc pe scenă, așa că dau doar un mic exemplu — o discuție pe care am avut-o întîmplător, cu o spectacolă obișnuită, tînără, care nu face parte din cercurile intelectuale; întrebînd-o ce spectacole i-au plăcut, spre surpriza mea, mi-a citat două titluri: *Frank al V-lea* și *O șansă pentru fiecare*.

MITICĂ IANCU : Colectivul nostru se străduiește să obțină rezultate din ce în ce mai bune în legătură cu publicul, pentru că asta ne interesează în primul rînd. Așa cum s-a arătat aici, neajunsurile sînt și ale publicului, și ale noastre. Eu recunosc toate aceste neajunsuri; noi ne formăm prin spectatori, iar spectatorii, prin noi; sîntem împreună în formare, căutăm soluții împreună. Ceea ce mă îndurerează e faptul că din public lipsesc, de multe ori, tocmai factorii responsabili. Noi ne bazăm pe muncitorii de la oraș, pe țărani cooperatori de la sate; dar, la sate, nu-l vezi în sala de spectacole pe

primar, iar la orașe nu vezi activul de partid, nu-i vezi pe ingineri, pe medici...

DAN PLĂEȘU : Punctul pe i ar fi că lipsesc animatorii. În multe instituții din Galați lipsesc cei care ar trebui să cunoască primii activitatea teatrului din orașul lor; ar fi bine să nu mai existe snobi care aleargă cu limba scoasă la orice spectacol venit din București și nu vin, din principiu, la spectacolele din Galați, pentru că sînt din Galați.

MITICĂ IANCU : Să nu uităm că noi avem și o misiune de onoare: de a dezvolta activitatea teatrală și în acele comune unde trupele bucureștene nu se duc. Sînt localități unde nu au călcat trupe de teatru de foarte mulți ani, altele, unde noi avem stagii permanente. Condițiile de prezentare a unui spectacol la sate, le știm: scene mici, săli înghețate. Îi vezi pe oameni că stau ciorchine, mai ales pe acolo pe unde n-au suficiente bănci, stau ciorchine și te ascultă mai puțin, unii mai fac și gălăgie, mai discută. Asta ce înseamnă? Înseamnă bine. De ce? Pentru că asta e datoria noastră: astăzi spectatorul șoptește mai mult, mîine s-au la anul va discuta mai puțin, iar peste nu știu cîți ani, și acest spectator va sta liniștit în sala de spectacole și ne va asculta cu mai multă plăcere și mai mult interes.

MIHAI MIHAIL : Ceea ce este important, în acest an 1980: teatrul nostru are un repertoriu greu; avem de realizat *Domnișoara Nastasia*, *Cezar și Cleopatra*, *Trei gemeni venețieni*, *Decebal*, la care se adaugă *Iluzie optică* de Dumitru Solomon și alte piese. Acest repertoriu variat va situa trupa noastră pe o treaptă calitativ superioară. Spectacolele vor întruni, sperăm, sufragiile publicului și vor contribui la definirea profilului teatrului. Anul 1980 este pentru noi foarte dificil și pentru că ne vom găsi în pragul celei de-a patra ediții a Festivalului național de comedie, o ediție deosebită, axată pe comedia contemporană, care — se știe — este o treabă nițel mai complicată. Mă refer la comedia contemporană ca dramaturgie, nu ca artă a spectacolului.

PAUL TUTUNGIU : Cred că, deși mai erau multe lucruri de spus, masa rotundă a atins o serie de probleme importante, dintre care unele, cu siguranță, vor stîrni interesul forurilor culturale.

Se înțelege că spațiul nu ne va permite să publicăm stenograma completă.

Vă mulțumesc pentru faptul că ați discutat deschis, la obiect; și sperăm că această discuție va marca un moment în activitatea dumneavoastră.



## OCTAVIAN COTESCU sau alibiurile comicalului

Există umorul care gîdilă, cel care deranjează și cel care zguduie. E greu de spus prin ce ape, limpezi sau involburate, ale comicalului navighează Cotescu; cert este că înoată cu dezinvoltură, ori-care ar fi personajul pe care și-l alege.

Umorele lui Cotescu nu este nici macabru, nici sardonice, ci, dimpotrivă, blajin, șiret, de o dulceață și drăgălășenie înșelătoare, un umor insinuant, care învăluie personajul și se strecoară în atmosfera comediei, cucerind-o pașnic, cerînd participarea și colaborarea spectatorului. Cotescu își dezvăluie astfel personajul interpretat, încît cheamă exclamația: regele e gol! Luciditatea devine la el una dintre sursele nebanuite ale comicalului, luciditatea ce străpunge lașitatea, minciuna, grosolanăia, frica, putreziciunea, corupția, impostura.

Surisul său ironic dezvăluie toate subtextele piesei atunci cînd ea e saturată de neliniște, anxietate și sentimentul eșecului; din rufăria murdară a cuvintelor de prisos debitate pe scenă, Cotescu, ca un virtuoz, orchestrează o conversație care devine o formă a tăcerii. El nu oficiază solemn, ca un preot în templul artei; umorul său e familiar, firesc, cum sînt puține altele, deși întotdeauna rămîne o zonă de umbră, de parcă ar spune: nu dau partea mea de îndoială pentru un imperiu!

În eterna-i curgere a vieții, în permanenta schimbare de împrejurări, situații și decor, Cotescu a colecționat o variată galerie de tipuri, o pepinieră de fals-naivi și de veritabili ipocriți, și le-a împrumutat, în luminile rampei, aparenta sa înfățișare, putîndu-și spune, pe drept cuvînt: actorul e cel mai mare „ticălos”, se hrănește cu viața și cu moartea celorlalți. Da, și cu moartea celorlalți, pentru că, intrat în razele necruțătoare ale satirei lui Cotescu, personajul vizat își poate semna decesul moral.

## PORTRETE

Măscărici, paiate cu creierul standardizat, interpretați cu o blîndețe feroce sau cu o ironie intimă, trecînd prin toate alibiurile comicalului — atîtea înfățișări caricaturale pe care le-a îmbrăcat Octavian Cotescu — dezvăluie atracția, înclinația sa pentru umorul absurd, unde se află în elementul lui, de parcă s-ar fi născut odată cu hohotul de ris. Ca și nenea Iancu.

Dar... Dar Cotescu știe să fie și altul. El a fost „El” din piesa *Nu sînt Turnul Eiffel* al Ecaterinei Oproiu, un tînăr seducător și de un lirism bine temperat de umor; tot Cotescu a fost un zguduitor Horia în *Procesul Horia* de Al. Voitin, un extrem de cald și uman Ben Alexander din piesa *Inima mea este pe înălțimi* de W. Saroyan, iar ultima performanță o constituie Unchiul Vania din piesa cu același titlu de Anton Pavlovici Cehov. Un extrem de original unchi Vania, cu tristețea luminată de un zîmbet, în care durerea se împerechează tot timpul cu ridicolul, un Vania baroc cum rar mi-a fost dat să văd pe scenă. Cotescu a izbutit să reconcilieze în jocul său contrariile, încît, fără a face o butadă, putem afirma că unchiul Vania e cu atît mai tragic, cu cît e mai comic.

Acest rol din Cehov pe care Cotescu îl joacă cu o asemenea strălucire, rol fantastic de greu pentru orice mare actor de tragedie, rol de maturitate, întregeste portretul unui artist de tragedie și de comedie, inamic jurat al rutinei, un campion al metamorfozelor.

Care e noua tentativă pe care o va face marele iluzionist?

### Ion Mihăileanu

*P.S. Cînd scriam rîndurile de mai sus, nu știam că el pregătește Minetti. Biografia autentică și terre-à terre a unui actor de aiurea a fost înălțată de Cotescu, zguduitor, la nivelul condiției filozofice a actorului de pretutîndeni, izbutînd să polarizeze, într-un monolog continuu de aproape două ceasuri, magnetice, trăirea pasionată a spectatorilor.*

*Nu-mi dau seama ce mai poate face în plus un actor cînd izbutește să confere valoare shakespeariană unei piese oarecare. Să-și încerce, de pildă, forțele în rolul regelui Lear?*

*Octavian Cotescu desfide orice categorisiri. Actor, adică vrăjitor total, trece de la comedie la tragedie cu cea mai deplină ușurință și răspundere.*

*Ce surpriză ne mai rezervă?*



# CRONICA DRAMATICĂ

## LA JUMĂTATEA STAGIUNII

S-a spus, la Colocviul criticilor de teatru, la Bacău, s-a scris, în numerele anterioare ale revistei noastre și în paginile altor publicații, o observăm cu toții: stagiunea e relativ mediocră. Afișul teatrelor e nesemnificativ, cenușiu, spectacolele sînt șterse, plate sau, dimpotrivă, stridente, țipătoare — ceea ce e cam același lucru... (Excepții: momentul Caragiale de la începutul stagiunii, un Shakespeare la Teatrul „Nottara“...)

Urmărind, din acest colț al cronicii dramatice, viața teatrelor răsfrîntă în spectacol, vedem, cu părere de rău, cum jumătate din anul teatral s-a scurs fără să se fi produs acele evenimente cu adevărat memorabile, care scot o stagiune din anonim, dîndu-i relief și personalitate. Stagiunea nu s-a definit, nu s-a particularizat, nu și-a spus cuvîntul, deși, cifric, în datele planului ritmic de producție, stăm „oarecum bine“: se joacă îndeobște piese originale, sînt destul de multe premieri absolute, se reprezintă clasici români și străini, se difuzează titluri noi din dramaturgia occidentală și a țărilor socialiste. Așadar, în parametrii producției globale, se raportează cifre mulțumitoare, bifîndu-se conștiincios sarcinile asumate; dar, „pe sortimente“, ca să împrumutăm limbajul economiștilor, cum stăm? La un inventar al valorilor — criteriu fundamental al producției materiale, și cu atît mai mult al celei spirituale — cifrele nu pot compensa insatisfacțiile estetice, iar rapoartele, așa-zis satisfăcătoare, nu se pot substitui bucuriei creației, frumuseții jocului teatral, bogăției ideilor artistice. — într-un cuvînt, rațiunii de a fi a Teatrului. Cu întristare și cu oarecare îngrijorare recunoaștem că, deocamdată, valorile acestui an teatral se lasă așteptate: nu a fost reprezentată, și nici nu știm să se afle în pregătire, piesa de vîrf a dramaturgiei lui D. R. Popescu, Studiul osteologic al unui schelet de cal..., creație memorabilă a unei conștiințe scriitoricești profund angajate față de istorie și de destinul poporului; nu s-a dat cunevinită greutate scenică, și nici strălucirea satirică meritată, ultimei comedii asanatoare a lui Teodor Mazilu, Mobilă și durere; nu se joacă și nici n-avem știre să fie în repetiții vreunul dintre textele de incontestabilă valoare, tipărite, în ultimii

---

telex-„teatrul“•telex-„teatrul“•telex-„teatrul“

(Continuare din p. 22)

La Colocviul republican al criticilor de teatru, Ion Cocora a depus o febrilă activitate închinată revistei „Tribuna“. Folosind toate metodele, inclusiv farmecul personal, a realizat șaptezeci și opt de abonamente — e drept, trimestriale! — pentru „Tribuna“. ● După ce a participat, culegînd aplauze, la Festivalul internațional de teatru pentru copii de la Mistelbach (Austria), Teatrul pentru

copii și tineret din Iași pregătește Povestea orașului fără iubire de Lev Ustinov. ● Aflăm, din cataloagele editurilor, despre o sumedenie de cărți privitoare la teatru care vor apărea în anul 1980. Astfel, Editura „Facla“ va publica „Repertoriul acelor ani“ de Stelian Vasilescu, volum de istorie teatrală. Editura „Meridiane“ anunță următoarele volume despre teatru: „Actorul și vîrstele teatrului românesc“ de Simion Altescu; „Teatru fără sce-

nă“ de Horia Barbu Oprișan; „Omul teatrului poetic“ de Zamfira Popescu. Editura „Junimea“ anunță volumul „Teatrul obiectelor“ de Paul Cornel Chicic. Editura „Dacia“ are în pregătire „Dramaturgi români de azi“ de Ion Cocora, „Antologia piesei românești într-un act“ — vol. II, alcătuită de Valentin Silvestru, și „Actorul și teatrul“ de George Motoi. ●

(Continuare în p. 86)

ani, atît în revista noastră, cît și în altele, lăsîndu-se astfel să se risipească o prețioasă zestre de literatură dramatică. Să dăm exemple? Le-am înșirat de prea multe ori, în conclavuri de breaslă și în scris. Ne uimește cu cită ușurință apar pe avizierele teatrelor distribuții la sumedenie de încropeli, pasămite dramatice, la însăilări dialogate pe teme conjuncturale, în timp ce piese importante — ce-i drept, dificile, inaugurînd direcții în prospectarea cîmpului actualității, modelînd materialul dramatic potrivit unui limbaj teatral înnoitor, conținînd mai multe întrebări decît răspunsuri și neocolînd conflicte dure — rămîn în continuare între coperti și în mape. Zguduitoarea dramă Ingerul bătrîn de Al. Sever, eseurile dramatice pe teme de istorie ale lui Paul Anghel, piesele lui Paul Cornel Chiitic, atît de originale și dense în semnificații, iradiînd patosul teatrului politic, dramaturgia de moravuri a lui Paul Everac, scrierile de inspirație filozofică ale lui Dumitru Solomon, și cite și mai cite... Avem o bogată, diversă, substanțială recoltă dramaturgică, pe care teatrele o ocolesc cu tenacitate și cu o indiferență întrucîtva mascată de aparența îndeplinirii planului tematic...

Dacă așa stau lucrurile, la acest capitol fundamental al programului sau repertoriului fiecărei scene, ce jucăm din alte literaturi? S-ar zice că piese semnate de nume prestigioase ale teatrului francez, englez, american, vest-german, clasici de renume cu titluri, pentru noi, inedite. Așa să fie, oare? De pildă, e important pentru publicul nostru să vadă *Idioata* (Teatrul „Nottara“), piesă dintre cele mai slăbuțe, o „cădere” — cum a categorisit critica franceză această neînsemnată scriere a lui Marcel Achard, as al unui Boulevard azi demolat? Sau *Peșitoarea* (Teatrul de Comedie), altă lucrare cu iz de naftalină, din bibliografia unui scriitor american reputat precum Thornton Wilder, dar prețuit pentru cu totul alte scrieri... Este prioritară, pentru cultura teatrală a spectatorilor noștri, *Mașina infernală* (Infernalul mecanism, cum sună titlul, în traducere) de Cocteau (Teatrul Național din București) — piesă incontestabil subtilă, compunere dramatică de un rafinat eclectism, calități mai greu de sesizat pentru un public ce nu prea cunoaște sursele de referință, și cu atît mai puțin aluziile la o anume realitate literară, de care e împănât textul, deci, nu poate gusta parodia? Dacă spectacolele respective ar fi dezvăluit o idee regizorală, un gînd creator, sau ar fi prilejuit actorilor o creație, un rol memorabil, am fi înțeles (poate) rațiunea acestor „lansări”, așa, însă...

Nici din dramaturgia actuală a țărilor socialiste, care ne preocupă cu precădere, nu alegem lucrările cu adevărat reprezentative, exemplare prin reflecția unei imagini cît mai exacte despre această lume, structurată pe legi calitativ noi, apte să depună mărturie despre probleme tipice conviețuirii într-o societate fără clase antagoniste, dar caracterizată prin alte coliziuni! Infidelitate conjugală de Leonid Zorin (Teatrul „Bulandra“) sau *Leția* de engleză de Natașa Tanska (Teatrul Foarte Mic), în ciuda unor calități de scriitură și a unei doze de inedit compozițional, sînt, în egală măsură, mostre de literatură periferică, irevocabil minoră, inspirate din neseccatul izvor al situațiilor tipice bulevardiere, triumghiul conjugal fiind forma dominantă, în această plată geografie spirituală.

După ce ne-am întreat ce jucăm (titlurilor amintite le mai putem adăuga sumedenie de alte scrieri dramatice nereprezentative pentru artiile culturale din care provin), o altă întrebare legitimă este: cum jucăm? Și aici, răspunsurile stagiunii sînt, destule, nesatisfăcătoare.

Titluri inedite și interesante din literatura prezentului, produsă pe alte meridiane, nu s-au fixat în atenția opiniei publice din pricina unor nerelevante transpuneri scenice. Totul în grădina de Ed. Albee, rechizitoriu aspru al moravurilor aservite banului, se înfățișează, în ciuda unei distribuții judicioase, într-o transpunere scenică mediocră, ca un simplu fapt divers, reducîndu-i-se din valoarea semnificațiilor. Afară, în fața ușii de scriitorul vest-german W. Borchert (Teatrul Național din Cluj-Napoca), piesă cu un pronunțat caracter antifascist, Paznicii de noapte de Stratis Karras (Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași), dramă inspirată din realitățile Greciei contemporane, Vinătorea de rațe, remarcabila dramă postumă a lui Al. Vampilov (Teatrul de Stat „Mihai Eminescu“ din Botșani), toate — repetăm — opere ale zilei de azi, sau clasica și prea puțin cunoscuta piesă *Minunatul principe de Lope de Vega* (Teatrul Municipal din Ploiești), au trecut pe scenele stagiunii fără să lase urmele așteptate și să stîrnească ecoul dorit.

Absența evenimentului, a spectacolului important nu se resimte doar în Capitală, ci pe întreaga noastră hartă teatrală. Exemple? Teatrele din Piatra Neamț, Constanța, Ploiești, altădată producătoare de spectacole efervescente, în această primă parte a stagiunii aproape că nici n-au bătut gongul la o premieră adevărată...

...Dar mai avem în față o jumătate de an teatral. Deocamdată, nu tragem concluzii.

# PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „VICTOR ION POPA“  
DIN BÎRLAD

## ILUZIA OPTICĂ

sau

### SPIRITUL

### MIC-BURGHEZ,

### CÎND DĂ

### ÎN CLOCOT

de Dumitru Solomon

**Data premierei : 1 decembrie 1979.**  
**Regia : CRISTIAN NACU. Scenografia : DELIA IOANIU.**

**Distribuția : TITOREL PĂTRAȘCU (Nelu) ; AUREL IONESCU (Artur) ; ELENA ȚUTULAN (Te-reza) ; GABRIEL CONSTANTINESCU (Orest) ; VALY MIHALACHE (Pia) ; MIRELA IONESCU (Mini).**

*Iluzia optică*, noua comedie a lui Dumitru Solomon, își propune cercetarea unor „dezacorduri“, stridente adesea, detectabile în existența cotidiană, între stadiul de evoluție a lumii contemporane și nivelul moral, psihic al fiecărui individ, între problemele, întrebările majore ale vieții, și măruntele noastre „probleme“. Spiritul mic-burghez dă în clocot (cum spune titlul) atunci când posibilitatea sa de înțelegere e depășită, atunci când își simte propria neconcordanță cu lumea, cu ritmurile ei. „Dă în clocot“ pentru că nu știe să se adapteze, pentru că nu are vocația împlinirii, a creșterii. Divorțul dintre mediu și individ, dintre conținutul nou al existenței și formele ei vetuste, anchilozate, nu este urmărit în implicațiile sale tragice, ci exclusiv din exterior, din unghiul în care imaginea manifestărilor ce-l exprimă apare grotesc-umoristi-

că. Personajele ridiculizate de autor pendulează între inofensiv și ofensiv ; furia lor e derizorie, considerată la scara universului, dar poate fi distrugătoare, în-lăuntrul sferei ei de acțiune. Tema ni se pare interesantă, deosebit de fertilă ca posibilități de interpretare într-un text dramatic. Și, totuși, piesa lui Dumitru Solomon nu este o reușită deplină. Atacul împotriva conformismului, a convenționalismului se duce cu arme, și ele, destul de convenționale. Nu lipsesc momentele bine construite, replicile inteligente, spirituale, dar, în ansamblu, textul păcătuiește prin rigiditate în articularea ideilor, prin lipsa — mai corect, prin insuficiența — unor puncte de relief. Îmbinarea dintre planul real și cel metaforic nu este organică, mesajul e adesea alterat prin tonul oarecum pedant, de „demonstrație“.

Montarea realizată de Cristian Nacu a urmat cu fidelitate spiritul textului, astfel încât reușitele și nereușitele piesei sînt definitorii și pentru spectacol. Se încearcă, se propun mai multe „game“ de comic, de la cel inspirat din teatrul absurdului la cel de tip scheci, și această indecizie este păgubitoare pentru unitatea spectacolului. Montarea nu este un eșec artistic, dar nici un succes ; Cristian Nacu e un vechi și serios profesionist și toate observațiile formulate de noi trebuie înțelese pornind de la această premisă.

Sub rezerva amintitei lipse de unitate stilistică, interpretarea se recomandă, totuși, prin câteva reușite. Trebuie menționat, în primul rînd, numele lui Titorel Pătrașcu, autor al unui portret scenic viguros, complex, bine „acidulat“, menținut cu grijă la granița șarjei. Contribuția scenică a lui Aurel Ionescu se remarcă printr-o exactă apreciere a rolului personajului său în structura textului, printr-o creionare discretă, dar expresivă, cu o bună dozare a efectelor comice. Mirela Ionescu și Valy Mihalache, în rolurile celor două soții, au evoluții meritorii, cu momente ce se rețin, dar și cu tentația, nu totdeauna reprimată, de a îngroșa excesiv latura umoristică. Artificială, de o supărătoare stereotipie a gesturilor și a intonațiilor, interpretarea Elenei Țutulan. Un rol bine construit, dar destul de monoton, cel al lui Gabriel Constantinescu.

Foarte interesant, generos ca posibilități, decorul imaginat de Delia Ioaniu, dar, din păcate, insuficient folosit în spectacol.

Cristina Dumitrescu

## ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI

# INFERNALUL MECANISM

de Jean Cocteau

Data premierei : 28 noiembrie  
1979.

Regia : MIHAI BERECHET. Decorurile : GEORGE WAKHEVITCH. Costumele : JEANNE RENUCCI. Traducerea : N. CARANDINO.

Distribuția : CARMEN STĂNESCU (Jocasta) ; SILVIA POPOVICI (Sfinxul) ; VALERIA GAGEALOV (Femeia din Teba) ; AIMÉE IACOBESCU (Antigona) ; MIHAI NICULESCU (Oedip) ; DAMIAN CRIȘMARU (Tiresias) ; CONSTANTIN DINULESCU (Creon) ; ALEXANDRU HASNAȘ (Ciobanul lui Laios) ; IULIAN NECȘULESCU (Voccea) ; OVIDIU MOLDOVAN (Soldatul) ; GABRIEL OSECIUC (Tinărul soldat) ; DOREL IACOBESCU (Anubis) ; ALEXANDRU HASNAȘ, CONSTANTIN RAUȚCHI (Șeful) ; EMIL MUREȘAN (Vestitorul din Corint).



Solicitînd pe cei mai străluciți scriitori și artiști, pre- și post-freudieni, povestea lui Oedip își pierde într-adevăr, ca temă, obîrșia în negura cosmogonică a vremurilor : Geeea dădea naștere lui Uranus, cu care zămislea, apoi, mai mulți copii, unul dintre aceștia, Cronos, își orbea tatăl și devenea stăpînul Universului. Homer cunoaște deja o azi pierdută Oedipodie, iar după *Cei șapte contra Tebei* a lui Eschil, Sofocle toarnă în bronzul nemuririi tragedia omului gata de orice jertfă spre a dobîndi cunoașterea, lamură a idealurilor socratice înălțată pe seninele creste de umanism ale secolului lui Pericle. Seneca, în lumea decadenței Imperiului roman, Corneille și apoi Voltaire, înzestrîndu-și, amîndoi, tragediile cu cîte un conflict erotic secundar, merit a impresionantă dantelata sensibilitate a contemporanilor lor, Hugo von Hofmannsthal, în 1905, cu al său *Oedip und die Sphinx*, artificios și proclamînd, cumva, într-un moment de criză a valorilor, un fel de gloriificare a incestului (sîntem la cîteva ani de la apariția „Științei viselor“), André Gide, cu un Oedip pe care descoperirea adevărului are rolul de a-l doborî dintr-o prea proastă trufie, Eliot, Pavese și, în lumea filmului, Pasolini, iată numai cîteva semnături sub care, pe cele mai diverse voci și în cele mai felurite modalități, străvechiul mit a răspuns gustului și problematicei momentului istoric. Cam în aceeași vreme cu autorul *Pivnițelor Vaticanului*, și anume în 1927, impresionat, poate, și de năprasnica moarte, în acel an, a Isadorei Duncan, strangulată, precum Jocasta în piesa noastră, de propria-i eșarfă roșie prinsă în spițele unei roți de automobil rulînd în plină viteză (așadar : *Mașina infernală* și nu *Infernalul mecanism* !), Cocteau concepe o primă formă a viitoarei sale drame și anume libretul unui oratoriu *Oedip* al compozitorului Igor Stravinski.

Scrisă în 1932, piesa prezentată azi de Naționalul bucureștean vede luminile rampei în premieră absolută în 1934, la teatrul lui Louis Jouvet. În versiunea lui Cocteau, povestea dramatică începe dintr-un moment anterior chiar străvechilor Oedipodii, cu o seară pe meterezele Tebei, unde bîntuie fantoma lui Laios, act scris în cel mai spiritual stil de rafinată pasișă (curtenii își vorbesc cu „Monseigneur“ și „Madame“, regina are un accent străin, „ca toate fețele regești“, înainte de a cădea pradă gerontofiliei lui Oedip, Jocasta practică, ea însăși, o pedofilie aproape nimfomană etc.), cultivat,

Carmen Stănescu (Jocasta) și Mihai Niculescu (Oedip)

ani de zile după Offenbach, într-un Paris unde același Jovet juca în *Amphitryon 38* sau *Războiul Troiei...*, iar scenele de „viață cotidiană“ a antichității erau atît de magistral și elegant fixate în cartea pe care o scria Carcopino. Iar cumplita înfruntare dintre erou și monstrul cu cap și sîni de femeie, cu corp de leu și gheare de vultur, e și ea tratată în aceeași manieră: Sfinxul, sau, ca să-i zicem și noi ca nemții și elinii, unde cuvîntul e feminin, Sfinxa, e sătulă de sînge și, nedisplăcîndu-i (ca și altor zeițe și semi-zeițe) frumosul muritor, se poartă cu el ca și cum ar fi un oarecare tînăr chipeș din Teba, îi „suflă“ răspunsul la ghicitoare și, așa e jocul, piere, cînd Oedip — nu, cum știm, datorită minții lui istețe, ci din buna grație a unei femei — rostește fatidicul răspuns. Ingrat, însă, și ciușii de puțin fidel, muritorul „trece peste cadavre“ (în speță, nu trece, și-l aruncă pe umăr) și gonește spre marele său țel de glorie și putere: regatul și regina Jocasta (de fapt, o biată plebeiană, față de augusta lui protectoare!), țel care îl va aduce, vai, la suprema nefericire. O noapte de nuntă bîntuită de spectre și fantome și, în sfîrșit, actul al IV-lea (după 17 ani de conviețuire) readuce piesa lui Cocteau în făgașul sofocleic, la registrul tragic și la finalul îndeobște cunoscut, încheindu-se cu cîteva replici de cădere de cortină, în care, cu plăcere și cu profundă emoție, ne reîntîlnim cu autenticul poet și prieten al poezilor care a fost Jean Cocteau.

Afla-te la dispoziția nenumăratelor generații de spectatori, capodoperele clasicismului sînt și de aceea capodopere pentru că se lasă, în fața fiecăreia dintre zisele generații, privite din noi și fecunde unghiuri de vedere. (Nu zicea Aristotel că tragedia nici n-are nevoie de actori, n-are, adică, socotim noi, nevoie de o întrupare concretă, ideile, mesajul ei întrupîndu-se singure în fiecare, potrivit conștiinței sale istorice, personale etc.!) Dacă, însă, mesajul original al unei capodopere a antichității e în stare, poate cu unele eclipse, să străbată mileniile, „viziunile“ „contemporane“ asupra ei — și aceasta e valabil și pentru alte „viziuni contemporane“, asupra altor capodopere decît *Oedip* —, chiar strălucind de orbitoarea lumină a succesului „în contemporaneitate“, sînt (nu fiindcă, știu eu, drama puterii n-ar fi la fel de eternă și de zguduitoare ca și tragedia cunoașterii și nu fiindcă, în ciuda impozanței lor staturi artistice, nici Voltaire, nici Cocteau și nici alții nu ating dimensiunile titanice ale protopărintelui urgisitului rege al Tebei) iremediabil tributare toc-

mai efemerului acestei „contemporaneității“. Și așa se face că, în vreme ce nimeni, sau mai nimeni, nu mai citește sau nu se mai încumetă să joace *Oedip*-ul lui Corneille sau al lui Hofmannsthal, *Oedip*-ul lui Sofocle trăiește pînă în zilele noastre. Așa se face că nici *Mașina infernală*, deși a cunoscut, la timpul său, un remarcabil succes, nu mai cucerește astăzi un public care nu mai e cel al Parisului anilor treizeci. Dacă Mihai Berechet a ales-o spre a cîștiga un rămășag de virtuozitate regizorală, în alternarea stilului de joc și în specularea a ceea ce el însuși numește, în programul de sală, „o splendidă lucrare eteroclită“, trebuie să spunem că l-a cîștigat. Artizanul rămîne însă dator omului de teatru și de cultură care e același Mihai Berechet și care n-a știut să se apere de chemările înșelătoare ale unui text literar (urmat, dealtfel, cu chiar prea lăudabilă fidelitate: spectacolul ar fi fost, poate, mai puțin fastidios dacă se mai „filau“, bunăoară, lungile monoloage ale Sfinxului, din actul II) încă rezistent la lectură, capabil să producă, nu ne îndoim, adevărate voluptăți de măiestrie artistică interpretelor, dar incapabil să treacă rampa, pînă la spectatori.

O Jocastă tînără și cochetă ne-a oferit Carmen Stănescu, cu discretă apetență pentru comedie, în primele acte, spre a-și arăta, apoi, adevărata măsură în actul final și în special în ultimele scene, unde fiorul tragic a fost unul real; foarte bună, Silvia Popovici, în Sfinx, un fel de tînără sub a cărei condiție de damnată străbate, șăgalnic și frivol, pofta de viață, întruchipată cu haz, farmec și bungust; depășit de rol, Mihai Niculescu, în *Oedip*, care a rămas doar un personaj „eteroclit“, după cum lipsit de articulația unei personalități a rămas Damian Crișmaru, în *Tiresias*. Au mai jucat: Valeria Gagealov (Femeia din Teba), Dorel Iacobescu (Anubis) și alții.

Frumoasele decoruri (mai cu seamă cel din actul II) ale lui George Wakhevitch (Franța), elegantele costume ale Jeannei Renucci (Franța) și muzica, inspirată și congruentă, deși prea abundentă, a lui H. Mălineanu au contribuit să-i confere *Mecanismului* tot atîtea calități de experiment reușit, dar vrednic să figureze doar ca un venerabil exponat într-un muzeu al spectacolelor Teatrului Național din București.

Radu Albala

# CORIOLAN

de Shakespeare

Data premierei: 10 decembrie 1979.

Regia: DINU CERNESCU. Scenografia: OCTAVIAN DIBROV. Mișcarea scenică: MIHAELA ATANASIU. Muzica: ȘTEFAN ZORZOR. Traducerea: DRAGOȘ ZROTOPOESCU.

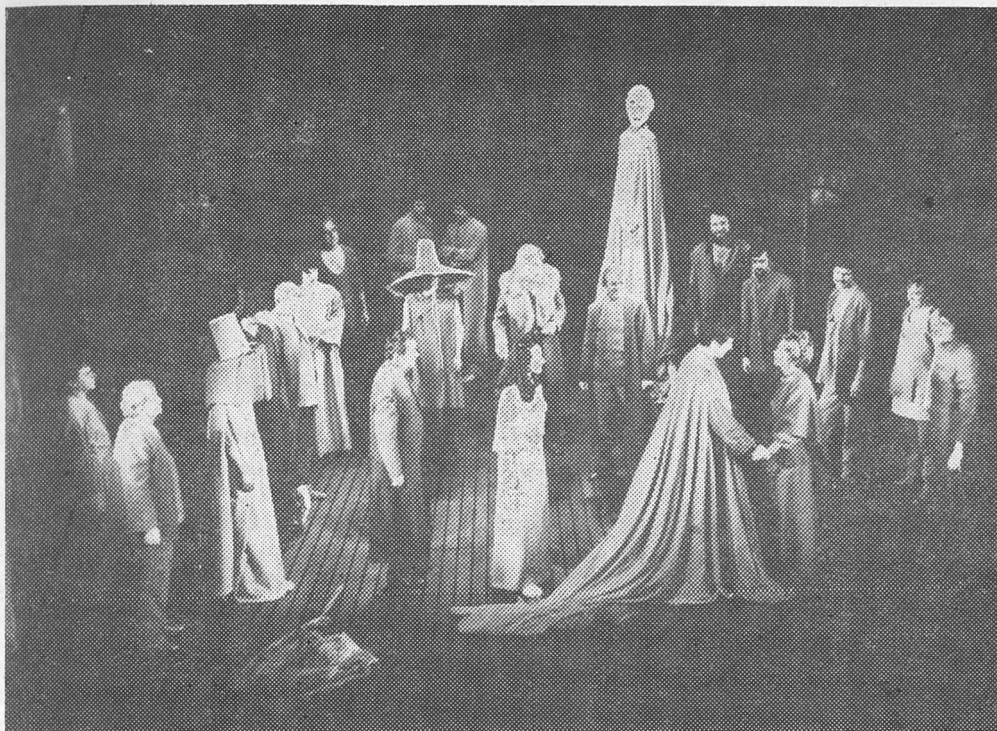
Distribuția: ION DICHISEANU (Coriolan); GILDA MARINESCU (Volumnia); CATRINEL PARASCHIVESCU (Virgilia); ION PUNEA (Cominius); TONY ZAHARIAN (Titus Lartius); VAL SĂNDULESCU (Menenius); DORIN VARGA (Sicinius); EMIL HOSSU (Brutus); MIRCEA JIDA (Primul soldat roman); VALERIU PREDĂ (Al doilea soldat roman); VALENTIN TEODOSIU (Cetățeanul I); CONSTANTIN GURITĂ (Cetățeanul II); VIOREL COMĂNICI (Cetățeanul III); NAPOLEON CREȚU (Cetățeanul IV); VASILE LUCIAN (Cetățeanul V); VASILE LUPU (Cetățeanul VI); GRIGORE CONSTANTIN (Cetățeanul VII); ȘTEFAN SILEANU (Tullus Aufidius); VALERIU ARNĂUTU (Primul senator vols); GEORGE PĂUNESCU (Al doilea senator vols); DORIN MOGA (Adrianus).

Există multe căi, mai lesnicioase sau mai anevoioase, pe care le poate străbate un regizor pentru a-și impune numele, pentru a dobîndi notorietate, pentru a atinge gloria. Privind atent viața teatrală, observăm obstinția unora de a polemiza permanent cu tradiția, încercînd să-și însușească mijloace de exprimare novatoare, după cum observăm consecvența altora în preluarea cumințe a soluțiilor care nu comportă riscul eșecului. Sînt două dintre direcțiile principale pe care se merge. Mai sînt nenumărate căi mărunte care nu duc nicăieri, potecuțe care se înfundă. Destui regizori care atacă pieptiș și obosesc degrabă. Destui alții care se aliniază resemnați în cohorta, și așa numeroasă, a perfecteii mediocrități.

Dinu Cernescu are o cale proprie. Aduînd destulă experiență pentru a-și putea defini un program, acest regizor, de numele căruia se leagă spectacole importante ale teatrului românesc contemporan, spectacole strălucite, dar și eșecuri, are orgoliul profesiei sale. El știe că nimic trainic nu se dobîndește prin compromisuri. Iar pericolul compromisului se naște odată cu alegerea piesei. Dinu Cernescu este, azi, un regizor important, în primul rînd pentru că spectacolele sale se edifică pe temelia trainică a unor opere importante: *Măsură pentru măsură*, *Hamlet*, *Timon din Atena*, acum *Coriolan*.

De ce nu în teatrul său, Giulești? De ce nu cu aceeași trupă de interpreți, care să-l urmeze în programul lui? Iată întrebări cărora nu le găsem răspunsul. Dar, este mai important acum acest răspuns, decît constatarea că destui regizori se cheltuiesc în nimicuri? Că, în loc să se împlinescă în spectacole mărețe, folosind neobosit tot ce, generos, poate oferi dramaturgia lumii, se bat cu mori de vînt?

La „Nottara“? Foarte bine, dacă acolo găsește regizorul înțelegere, foarte bine, dacă acest teatru e deschis năzuinței lui Dinu Cernescu de a îmbogăți, îmbogățindu-se, experiența noastră în spectacolul shakespearian, încă restrînsă, încă săracă. La „Nottara“, fie și numai pentru Ion Dichiseanu, acest actor care a încetat, slavă cerului, să fie frumosul trupei și devine, tot mai convingător, un interpret de înalt suflu tragic. Așadar, *Coriolan*, tragedie de Shakespeare, la Teatrul „Nottara“, în regia lui Dinu Cernescu, avîndu-l ca interpret al rolului titular pe Ion Dichiseanu, în scenografia lui Octavian Dibrov, cu ilustrația sonoră semnată de Ștefan Zorzor și cu mișcarea scenică realizată de Mihaela Atanasiu. I-am enumerat pe colaboratorii lui Cernescu pentru a reaminti că regizorul și-a constituit nucleul statornic al unei echipe. *Coriolan*, această tragedie cu un destin aparte, rar de tot reprezentată, interpretată de teoreticieni în felurite și contradictorii chipuri, ea însăși contradictorie pînă la derută. *Ce este Coriolan?* Un viteaz comandant de oști pe care poporul nu-l merită? O victimă a orgoliului? Un trădător? Ar fi prea simplu. Un militar care nu se pricepe la politică? Da, dar nu numai afit. Din punctul de vedere al lui Dinu Cernescu, eroul de la Corioli plătește cu viața pentru că și-a trădat patria, s-a ridicat împotriva cetății sale, alăturîndu-se dușmanului. Regizorul croiește drum drept ideii sale — altminteri limpezi, altminteri cuprînsă în tragedia shakespeariană — cam în felul în care s-a rezolvat dificila problemă a nodului gordian. Pornind de la opiniile lui Jan Kott (pe care le abandonează curînd, și



„Coriolan“ pe scena Teatrului „Nottara“ : o imagine scenică de mare plasticitate

bine face), Dinu Cernescu opune plebei, reprezentantă a democrației romane, în forma sa crudă, primară, trufia neînduplecată a patriciatului. Opoziție, atunci, în îndepărtata vreme evocată de Plutarh, în timpul lui Shakespeare, ca și în zilele noastre, de neîmpăcat. Această opoziție nu poate avea decât un singur deznodământ. În cazul nostru, pieirea lui Coriolan. În fapt, Coriolan piere, începe să piară, odată cu izgonirea lui din cetate. Alăturarea lui volscoilor e începutul unei morți lente. Înjunghierea lui concretizează într-un fapt situația creată cu multă vreme înainte. Nu cred că Marius Robescu (în „Luceafărul“) e îndreptățit să afirme că plebeii sînt înfățișați ca o ceată de estropiați jechoși. Starea lor jalnică, rezultată din îndelungata înfometare la care sînt supuși, nu anulează forța pe care ei o reprezintă ; și care se dovedește destul de puternică pentru a-l exila pe Coriolan, ca și pentru a-i sancționa pe patricieni. Plebeii sînt, în viziunea lui Cernescu, ceea ce însuși Shakespeare îi numește : cetățeni ! (Așa cum, dealtfel, remarcă și Marius Robescu, referindu-se la text, nu la spectacol.) Pînă aici, lucrurile sînt limpezi. Cernescu a tranșat nemilos în favoarea demonstrației sale, îndepărtînd din textul operei tot ce i se părea nebulos ori născător de

confuzii, de ambiguități. Dar, mă întreb, a făcut-o întotdeauna cu destulă înțelepciune, sau, măcar, cu prudență ? Cred că, înlăturînd învelișul filozofic al piesei, ocotind dezbaterea politică, ea însăși încărcată de dramatism, a izbutit să dea contur spectacolului, dar l-a lipsit, din pornire, de relief. Limpezi, dar și simplificate, lucrurile se petrec în spectacol la nivelul faptei, al acțiunii propriu-zise, aproape la fel ca în tragediile shakespeareene repovestite de Charles și Mary Lamb. Personajele suferă și ele de pe urma acestei operații. Patricienii Sicinius și Brutus (Dorin Varga și Emil Hossu) au o singură, meschină trăsătură de caracter. Agrippa, actor politician și filozof al oportunistului, e văzut la dimensiuni mărunte (poate și datorită interpretării lui Val Săndulescu). Volumnia — rol restrîns la scena înduplecării lui Coriolan — pare un alergător pornit în cursă fără prealabila încălzire.

Am mai avut prilejul să-i reproșăm lui Dinu Cernescu tendința de simplificare, nu mai departe decât la *Timon din Atena*. O facem din nou, convinși că acest remarcabil om de teatru este destul de matur, dar și încă destul de tânăr pentru a-și dori propria-i desăvîrșire. Nu știu cum arăta spectacolul său cu același text, pus în scenă acum doi ani în Olanda.

Coriolanul său de azi și de aici este demn de tot interesul. În ciuda amputărilor masive din text. În ciuda unor interpretări neacoperite, sau chiar ratate, cum e cazul Gildei Marinescu. În ciuda costumelor simplificatoare ale scenografului Octavian Dibrov. Dar, pentru opțiunea repertorială; pentru mișcarea maselor, savant concepută; pentru monumentalitatea întregului edificiu; și, mai cu seamă, pentru îndrăzneala (ea însăși un act de creație) de a-i prilejui lui Ion Dichiseanu o interpretare strălucită, o creație aproape fără cusur, o afirmare care i se cuvenea, de multă vreme, acestui actor.

Virgil Munteanu

TEATRUL „BULANDRA“

## INFIDELITATE CONJUGALĂ

de Leonid Zorin

Au trecut trei luni și jumătate de la începutul stagiunii. Toate teatrele au dat câte o premieră sau mai multe; Teatrul „Bulandra“, nici una. Cu câteva zile înainte de a trece pragul spre anul '80, iată, primim o invitație și la prima manifestare artistică a echipei de la „Bulandra“: premiera piesei lui Zorin *Infidelitate conjugală*.

Scrisă cu doi ani în urmă și intrată în repertoriul teatrelor sovietice („Vah-tangov“, la Moscova, și Teatrul Academic de Comedie din Leningrad) sub titlul *Minciuna*, noua piesă a lui Zorin poartă pecetea aceluiași bun cunoscător al su-fletului omenesc. Pe fundalul unei serbe-de existențe provinciale, dominată de plictis și rutină, eroii din *Infidelitate conjugală* încearcă și ei, în felul lor, să-și caute fericirea. Setoși de senzațional, dornici de aventură, ei vor, cu orice preț, să iasă din banal, din cotidian. Aflată la odihnă pe malul mării, în Crimeea, Zara Petrovna se îndrăgostește, „la o coadă“, de textierul de muzică ușoară Valetov. Din schimbul citorva replici, ea își confecționează o „dramă de adulter“, în care îi implică, pe rînd, pe toți cetățenii urbei, în frunte cu soțul ei, Arkadi Sergheevici Rafaelev. Acesta acceptă jocul,

întrezărind în această pseudodramă conjugală un prilej de a se ridica și el deasupra mediocrității, apărind în ochii colegilor în postură de spirit superior, care înțelege și iartă...

Fără ambiții de originalitate (regăsim ecouri din novelistica lui Cehov, motive din Vampilov), autorul își propune — pe calea acestei comedii de factură mai degrabă vodevilească decît satirică — să atace falsificarea trăirilor, sechelele de bovarism (de fapt, bovarism invers, aici), rezultate din superficiala asimilare a reperelor culturale. Lumea piesei e o lume de veleitari, al căror ideal estetic e kitsch-ul absolut; în ochii lor, aventura extraconjugală, departe de a fi condamnabilă, apare ca un act de curaj, ca o atitudine romantică. Comedia abundă în situații amuzante, în replici de duh, dar conține și judicioase observații de comportament moral, are viață și adevăr. Faptele sînt privite cu o ironie nu lipsită de o undă de înduioșare. Creionarea ușor caricaturală a lumii care populează micuța urbe Pokrovsk — lume alcătuită din dentiste romanțioase, funcționari tipicari, mărunți profesori de literatură, notari, bibliotecari, dirijori de cor, crainici la stația de amplificare, pentru care poetul de mîna a șaptea Gleb Alexeevici Valetov reprezintă un idol — este, implicit, o pledoarie pentru angajarea față de țe-

**Data premierei: 21 decembrie 1979.**

**Regia: PETRE POPESCU. Scenografia: MIHAELA DEMETRI-ADE. Muzica: H. MĂLINEANU.**

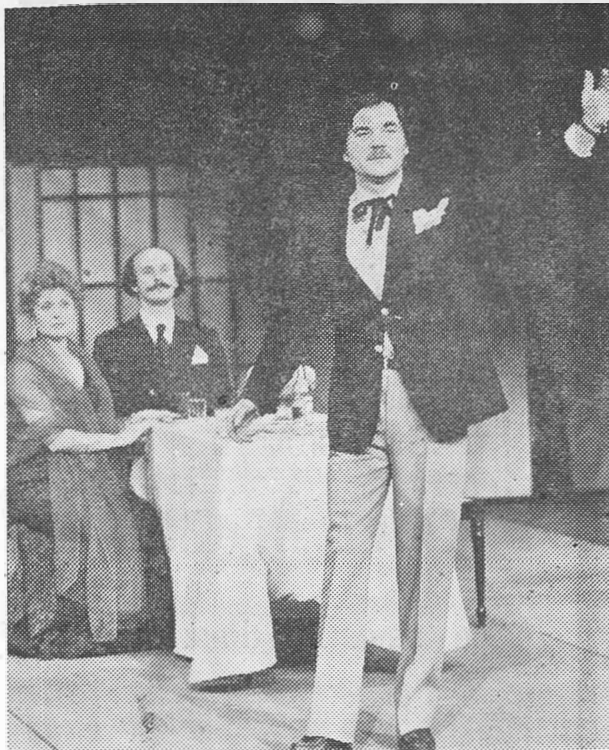
**Distribuția: OVIDIU SCHUMACHER (Arkadi Sergheevici Rafaelev); LUCIA MARA (Zara Petrovna); GHEORGHE OPRINA (Semion Timofeevici Buianov); AURELIA SORESCU, RODICA SUCIU (Nina); VASILE FLORESCU (Boris Anatolievici Palțev); MARIA GLIGOR, ZOE MUSCAN (Iulia); MIHAI MEREUȚĂ, GEORGE ANDRESCU (Feodor Danilovici Siro-miatnik); MIHAELA JUVARA (Anna); PETRE LUPU (Robert Maximovici Nociuev); MARIELLA PETRESCU (Dina Svet); CONSTANTIN FLORESCU (Roman Romanovici Nepotoțki); ION BESOIU (Gleb Alexeevici Valetov); TORA VASILESCU (Lidocika).**



lurile majore ale existenței. Totuși, prin semnificațiile ei social-morale, piesa nu se situează la nivelul celorlalte două opere ale dramaturgului, jucate pe aceeași scenă, *Melodie varșoviană* și *Tranzit*, lucrări cu o mult mai pregnantă implicare în problematica actualității.

Spectacolul pus în scenă de regizorul Petre Popescu are meritul de a fi găsit exact tonul și măsura cuvenite acestei partituri, care nu aspiră la un prea larg diapazon emoțional, fiind totuși plină de culoare și de pitoresc. Petre Popescu s-a apropiat sigur și dezinvolt de textul lui Zorin, urmărindu-i toate nuanțele, subliniind, cu bune efecte de interpretare parodică, paradoxurile intrigii. Montarea se distinge prin finețe și cursivitate, ca și prin reliefaarea ideii fundamentale a piesei : acuzarea mediocrității, a lipsei de orizont. Setea de senzațional, neîntrerupta gilceavă, frisonul aventurii romantice, pe care personajele îl trăiesc ronțând la nesfârșit pachete întregi de biscuiți, au căpătat pe scenă o convingătoare expresie comică.

Caracterizată prin armonizarea inspirației a tuturor componentelor sale, montarea dezvăluie grija minuțioasă pentru realizarea, cu subtile detalii, a atmosferei de provincie. În decorul expresiv al Mihaelei Demetriade, extrem de simplu, dar plurifuncțional, bine adaptat sălii, secondați de muzica inspirată a lui H. Mălineanu (o mențiune specială pentru sprințarul șlagăr „Valentina, Valentina“), actorii joacă cu plăcere nedisimulată. Am urmărit cu interes mai ales cele trei portrete ale așa-zisului triumphi conjugal. În prim-plan se situează, datorită fineței și discreției mijloacelor, excelenta compoziție a lui Ovidiu Schumacher, în rolul Rafaelev, cel care, acceptând mistificarea, reușește performanța de a se transforma din victimă în erou. Pe Ion Besoiu l-am admirat pentru savoarea și autenticitatea cu care l-a întruchipat pe Valetov, al cărui cabotinism de mare clasă actorul l-a definit cu patetică trăire. Elanurile ridicole ale romanțioasei Elena Petrovna au fost interpretate cu umor subtil, cu știința dozării efectului tragi-comic, de Lucia Mara. Gheorghe Oprina a conturat viguros soarta ingrătă a prin-



**Lucia Mara, Ovidiu Schumacher și Ion Besoiu**

cipialului Buianov, „omul cu probleme“, veșnic frânt de oboseala unei munci de conducere rutinieră, otrăvit și el de invidie și înspăimântat de spectrul anonimului. Mariella Petrescu, Aurelia Sorescu, Tora Vasilescu, Vasile Florescu, Maria Gligor, Mihai Mereuță, Mihaela Juvara, Constantin Florescu și Petre Lupu și-au desfășurat verva personală populind spațiul scenic cu prezențe vii, oferind, fiecare în parte, personajelor lor, elemente de caracterizare mai mult sau mai puțin inedite, mai mult sau mai puțin pregnante.

În concluzie, totul e bine și frumos... Rămîne, însă, o întrebare : crede, oare, numeroasa și prestigioasa trupă a Teatrului „Bulandra“ că, prin această singuratică și firavă floare, se poate anunța o nouă primăvară ?

**Valeria Ducea**



Nicolai Ivănescu, Dina Cocea și Mircea N. Crețu



Ion Vilcu, Irina Mazanitis și George Bănică

TEATRUL GIULEȘTI

## TOTUL ÎN GRĂDINĂ

de Edward Albee

Data premierei : 5 decembrie 1979.  
Regia : TUDOR MĂRĂSCU. Scenografia : ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS. Traducerea : ANTOANETA RALIAN.

Distribuția : GEORGE BĂNICĂ (Richard) ; IRINA MAZANITIS (Jenny) ; CĂTĂLIN PANȚU (Roger) ; ION VILCU (Jack) ; DINA COCEA (Doamna Toothe) ; NICOLAI IVĂNESCU (Chuck) ; ATHENA DEMETRIAD (Beryl) ; SABIN FĂGĂRAȘANU (Gilbert) ; OLGA BUCĂTARU (Louise) ; ILEANA CERNAT (Cynthia) ; MIRCEA N. CREȚU (Perry).

*Totul în grădină* nu este cea mai bună piesă a lui Edward Albee, proeminent dramaturg american în a cărui operă tradițiile dramei europene din secolul trecut și tehnicile oneilliene, strălucit prelucrate, au generat o viziune nouă și originală asupra unei societăți caracterizate prin impresionanta ei forță de autodistrugere. *Totul în grădină*, lansată în 1967, nu are capacitatea de șoc din *Zoo-Story*, lucrarea de debut a scriitorului (1950), în care izolarea individului, ca fundamentală atitudine socială, împinsă pînă la paroxism, ajunge în zona zoologicului ; nici subtextele insolitei metafore intitulate *Visul american*, satiră scăpărătoare

care mixează procedee ale teatrului nimit al absurdului și formule suprarealiste, pentru a ataca un corpus de clișee socio-comportamentale tipice pentru o lume obsedată de mitologia succesului și reușitei. Evident, *Totul în grădină* nu se compară nici cu faimoasa *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, piesa de rezistență a dramaturgiei lui Albee, radiografie a unei celule familiale în care s-au instalat relații și reacții monstroase. *Echilibru fragil*, fină analiză a alienării, examen clinic al dezechilibrului psihic cauzat de un dezechilibru social, *Micuța Alice*, piesă sofisticată, ezoterică — ca să cităm alte opere ale lui Albee —, dovedesc și ele o incontestabilă superioritate artistică față de lucrarea acum jucată.

*Totul în grădină* este adaptarea unei piese cu același titlu semnată de englezul Giles Cooper și publicată în 1963. Preluând pînă la identificare schema respectivului subiect, Albee declară că „a modificat substantivele, adjectivele și verbele, adică replicile“, izbutind o piesă de succes newyorkez ; piesă privită cu condescendență de către critică, considerată „exercițiu pentru mîna stîngă“..., „lucrare în care nu recunoaștem talentul lui Albee, ci doar dibăcia lui“...\*, dar integrată universului dramatic al scriitorului, univers populat de ființe infirme, irecuperabil tarate moral, mari mutilați ai războiului dintre sexe. Subiectul pare să descindă direct din piesele „neplăcute“ ale lui G. B. Shaw, rădăcinile în dramaturgia irlandezului nonconformist și anti-puritan sînt la vedere, piesa fiind un drastic rechizitoriu al unui mod de viață aservit Capitalului, o denunțare retorică a moravurilor corupte într-o lume-marfă. Pe scurt, o piesă despre prostituție ca mijloc de cîștiguri suplimentare în cercu-

\* John Lahr, „Essays on Modern Theater“, Grove Press, N.Y., 1970.

rile unei lumi „bune“. O oarecare *mistress* Toothe conduce un prosper negoț ilicit de „carne vie“, folosind în chip rentabil orele libere ale unor doamne, altminteri cât se poate de cuviincioase soții-model ale unor buni și liniștiți americani, mai mult sau mai puțin traumatizați de felul în care li se rotunjesc conturile în bancă, dar acceptându-le cu bună-știință. Acesta e și subiectul piesei lui Cooper, cu deosebirea că, aici, doamna Toothe, evreică poloneză supraviețuitoare a lagărelor naziste, își justifică nedisimulatul ei cinism prin sinistra experiență parcursă; în timp ce, în versiunea lui Albee, ea este englezoaică, o nouă doamnă Warren, misterioasă și corupătoare. Atinsă de un anume tezism, oarecum schematică, *Totul în grădină* (publicată în traducere, în urmă cu un deceniu, în revista „Secolul 20“) poate fi, totuși, binevenită în repertoriu, ca o deschidere în plus spre o zonă literară mai puțin prospectată în vremea din urmă. Cu amendamentul că, pe scena de la Majestic, piesa își mai pierde o parte dintre modestele-i calități artistice, și ceea ce ajunge, în cele din urmă, la public, este o palidă adaptare a unei adaptări, care...

De o inexplicabilă platitudine, mizanscena expune „subiectul“ ca pe un fapt divers, într-o scenografie inadecvată, de fapt neartistică, în ciuda intențiilor ei acuzatoare (semnată, incredibil, de Elena Pătrășcanu-Veakis). Regizorul Tudor Măărăscu a îngroșat inutil personajele, a clarificat excesiv mobilurile lor, oferindu-ne o succesiune de clișee. Renunțând la finalul ușor halucinant al piesei, păstrându-se în limitele unui realism diurn, în care simbolismul unor gesturi e de o transparentă sticloasă, fără reverberații („număratul banilor“, „frecatul podelei“ pentru a șterge „urmele crimei“!), montarea a eliminat orice ambiguitate din comportamentul acestor personaje, care trebuiau să ni se înfățișeze sub mască, bine ascunse îndărătul aparențelor de comună și civilizată onorabilitate, proprie familiilor modeste, dar prospere, care înfloresc în spațioase case tip vilă, neapărat „cu grădină“, în orice suburbie a marilor orașe de pe coasta de Est sau de Vest. Renunțarea la măști, anularea travestiurilor, jocul „deschis“, imediat-demascator și cu orice chip acuzator, falsifică imaginea lumii vizate de Albee; lume cu legi secrete și cu mecanisme implacabile, lume în care personajele își acoperă, un timp, adevărata natură, constrângându-se la trăirea dramatică, pentru ca, apoi, demascându-se, să realizeze, în complicitate, comedia. De aici rezultă, printre altele, sarcasmul propriu dramaturgului american, registru fundamental al operei sale, acum absent din scenă.

Jucându-și, fiecare în parte conștiincios, rolul, actorii n-au izbutit să intre decât parțial „în pielea“ acestor personaje, deoarece vidul cerebral și afectiv, ca orice mărimi negative, solicită în transpunere eforturi speciale. Cu două excepții: Dina Cocea și Ion Vilcu. Dina Cocea, invitată pe scena de la Giulești, a întruchipat o admirabilă doamnă Toothe, în registrul exact al piesei lui Albee, adică ferocitate și grație, amestecând eleganța țepănă și vag demodată a Angliei victoriene, rafinată ipocrie a bunelor maniere, distincția britanică, cu pragmatismul yankeu, cu o directețe brutală în tratarea unor probleme esențiale, cum sînt cele bănești. La rîndul său, Ion Vilcu (*Jack, raisonneur*-ul piesei, personaj mai degrabă ibsenian și „georgebernardshawian“) joacă cu durere și cinism giumbușlucurile cerute de rolul său funambulesc: dansator pe sîrma sentimentelor gratuite, intrus într-un joc interzis, prin urmare, fatal pedepsit pentru aflarea secretului...

Dar, în cazul de față, două personaje nu alcătuiesc o lume; iar piesa lui Albee pretinde tocmai *compunerea unei lumi* ce, sub ochii noștri, se descompune.

Mira Iosif

TEATRUL „ION CREANGĂ“

## ÎNȘIR-TE, MĂRGĂRITE

de Victor Eftimiu

Trebuie să mărturisim din capul locului că ne-a impresionat plăcut vestea că la teatrul din Piața Amzei vom vedea o premieră cu poemul *Înșir-te, mărgărite* de Victor Eftimiu. Mai întii de toate, pentru că această piesă în versuri se înscrie în șirul nu atât de numeroș al feeriilor noastre naționale, și (cum această specie a genului dramatic apelează la fondul autohton mitic-cutumiar) spectatorii — ne spuneam noi — vor avea prilejul să se întîlnească, în lumea originală a basmului românesc, nu numai cu Zmeul și cu Făt-Frumos, ci și cu alte numeroase identități dintr-un fabulos tezaur folcloric, exploatat cu geniu de însuși patronul teatrului, marele povestitor Ion Creangă; în al doilea rînd, știind că, în ultima vreme (și asta poate însemna chiar ultimele două stagiuni!),

Teatrul „Ion Creangă“ nu prea a reușit să treacă peste acel așa-zis „nivel mediu“ al producțiilor sale, ne-am gândit că, iată, în sfârșit, s-a ivit ocazia mult dorită de toți, ca saltul la personalitatea spectacolului să se realizeze, poate, prin include-

rea în repertoriu a basmului *Inșir-te, mărgărite*, piesă bine rodată în cei 68 de ani de la premiera absolută și mai ales aptă, din premise, să ofere un spațiu larg de desfășurare a tuturor participanților la actul estetic al scenei.

Ei bine, în seara premierei, nu atât absența unui caiet de sală, care să ne ofere o înțelegere cu semnificațiile pe care această piesă le-a avut în istoria teatrului, ci o altă *absență*, realmente ciudată, cită vreme nici nu fusesem avertizați, ne-a pus pe gânduri: lipsea Victor Eftimiu. Pe scenă nu se juca feceria lui Victor Eftimiu, ci un fel de versiune, care, nu numai că renunțase la cam jumătate din textul poezului, nu numai că inversase scenele și chiar actele (actul I devine actul II) — în fond, toate acestea sînt deja bunuri de inventar și, veți spune, la urma urmelor, a pătit-o și Shakespeare! — dar, lucru cu totul nou, piesa a fost supusă unui proces de dezmitologizare și (în cadrul acestui proces) elevului Victor Eftimiu i s-au corectat versurile sau i s-au impus altele. În plus, în afară de Făt-Frumos, Zmeu și Vrăjitoare — care, fiind personaje principale, s-au putut menține — au fost eliminate toate elementele mitico-folclorice, care aveau și menirea să sublinieze cît de nuanțat este tezaurul mitologic dintre Carpați și Dunăre, cît de colorată este fantezia poporului român. Așadar, au fost scoase din text expresii ca: „*urechelniță și gușteri*“, „*nu mai merge, cucuvaie!*“, „*cam pe la toacă*“, „*Dar-ar Domnul s-o găsească*“, „*Măi copii, bine că dete Dumnezeu să crape Zmeul!*“ etc., etc. Au fost înlocuite

**Data premierei : 29 noiembrie 1979.**

**Regia : NAE COSMESCU. Scenografia : MIRCEA NICOLAU. Muzica : EDMOND DEDA.**

**Distribuția : GHEORGHE VRÎNCEANU (Alb-Împărat) ; RĂZVAN ȘTEFĂNESCU (Făt-Frumos) ; ROMEO STAVĂR (Zmeul-zmeilor) ; ION ENACHE (Crainicul) ; VICTOR RADOVICI (Buzdugan) ; VASILE MENZEL (Voie-Bună) ; NICU SIMION (Țară-Bună) ; MIRCEA STROE (Banul-Pungă) ; CONSTANȚIN BÎRLIBA (Banul-Spadă) ; ION GH. ARCUDEANU (Păcală) ; HOREA BENEĂ (Moș Toader) ; MIȘU ANDRIESCU (Moș Dumitru) ; ION PETRATU (Moș Marin) ; AURORA ELIAD (Împărăteasa) ; JULIETA SZÖNYI (Maranda) ; LUMINIȚA STOIANOVICI (Milena) ; FLORINA LUICAN (Sorina, Zina florilor) ; DANIELA ANENCOV (Ileana Cosinzeana) ; TATIANA TEREBLECEA (O femeie) ; NATALIA LEFESCU (Băcița) ; ANDRA TEODORSCU-ION (O fată) ; SIBYLLA OARCEA (Vrăjitoarea).**

Sibylla Oarcea și Victor Radovici



Romeo Stavăr și Florina Luican



foarte multe versuri, după o logică lizibilă, dar mai puțin justificată față de o operă înscrisă în patrimoniul nostru național. Astfel, în loc de „Păi știu eu? Ca sfântul Gheorghe zugrăvit lângă altar...” apare „Păi știu eu, frate?”, în loc de „Pronia o să se-ndure!” — „Norocul o să se-ndure?!”; în loc de „nu-i departe ziua ce o prorocii” — „nu-i departe ziua mare ce-o vesti”; în loc de „Că-i trimiți pe fiecare, săturați, pe nemincate! / De! Așa-i făcut rumânul: de-o avea ori nu bucate, de i-o fi căsuța goală, de i-o fi sumanul ros / El cu doinele și basmul își petrece bucuros!” — „Că din oameni mari făcut-ai tot copii / Da, da, copii! Că așa-i făcut românul / Da, românul cel voios: / El cu doinele și basmul își petrece bucuros!”; în loc de „Doamne, scapă-ne de ea!” — „De-am scăpa cumva de ea!”; în loc de „Poate-i rătăcit vre-un duh” — „Poate-i rătăcit vreun zmeu”; în loc de „Diavolul, mai toată noaptea ne pîndește la răscruci” — „Zmeul, da, mai toată noaptea ne pîndește la răscruci”; în loc de „Bogda-prosti!” — „S-o pornim, deci!”; în loc de „Uite bobii, fata maichii” — „Știi ce văd eu, fata maichii?”; în loc de „Spune bobul de la mijloc că drumețul nu-i departe” — „Spune vîntul de cu seară că drumețul nu-i departe”.

Autorul versiunii (rămas, deocamdată, în anonim) nu se oprește însă aici. Renunțînd la numeroase personaje (Kunda, Sura, Mitru-Geambașul, Banul-Scamă, Gerilă, Murgilă, Zorilă, Inimă-De-Aur, Fără Țară, Ion Voievod, Apă-Dulce, Neam-De-Vodă), versionatorul (așa parcă l-am numit, cîndva, pe cel ce confecționează versiuni) distribuie replicile celor absenți personajelor care au reușit, după „reducerea schemei”, să rămînă în piesă. Și, nu numai atît: replicile onora dintre cei prezenți sînt redistribuite — poate (mai știi?), din nevoie de echilibru... — altora, de asemenea prezenți.

Cam aceasta ar fi situația textului prezentat — ca o păcăleală de 1 aprilie — sub numele lui Victor Eftimiu.

Cît și ce putea să facă un regizor — l-am numit pe Nae Cosmescu — cunoscut pentru ingeniozitatea și hărnicia lui, atît pe scena de scîndură cît și la televiziune? Zmeul, personaj foarte interesant în textul lui Victor Eftimiu, este văduvit, în versiune, de următoarele ver-

suri, care — descriindu-l — dădeau cheia noutății acestui personaj: „A trăit de noi departe, dar lupta doar pentru voi, / Cei din scorburi, din bordeie, să vă scape din nevoi / Și să vă ridice-n slavă...” „Zmeul zmeilor trăiește. Îl port eu în piept colea / Oropsiții toți ai lumii, pentru cari se zvîrcolea / Se vor ridica mulțime care crește, se răzbună...” Ca atare — pentru a salva acest inedit personaj — Nae Cosmescu a trebuit să caute un actor capabil să suplinească (prin comportarea lui în scenă) versurile eliminate. Concepția regizorală a vizat, așadar, compozițiile actoricești, impunîndu-le acolo unde a fost posibil. Dar, dacă Romeo Stavăr a reușit să reabiliteze un text trunciat, dîndu-i Zmeului culorile frumoase ale marilor răzvrățiți prezenți în opera mai turturor romanticilor; dacă Sibylla Oarcea a dominat ansamblul printr-o excepțională forță plastică, Vrăjitoarea fiind realmente un mare succes al ei și — bineînțeles — al directorului de scenă; dacă Păcală, interpretat de Ion Gh. Arcudeanu, a avut, în partea a doua, o inspirată apariție, cu un monolog argumentat mimic și pantomimic; dacă fata cea mică și frumoasă a împăratului, devenită ulterior zînă, ne-a demonstrat, tot în partea a doua, că Florina Luican nu știe numai să recite versuri, spectacolul, în schimb, în întregul lui, suferă din pricina prea abundențelor nepuțințe actoricești. Răzvan Ștefănescu, în Făt-Frumos, este cel puțin penibil. Daniela Anencov ne-a făcut să ne schimbăm impresia minunată din copilărie despre un posibil chip sublim al Ilenei Cosînzene. La toate acestea s-a adăugat o scenografie zgîrcită în imaginație, dar, desigur, pe placul contabililor, cărora nu le plac feeriile.

Nu putem să încheiem fără a sublinia că Victor Eftimiu merită a fi jucat chiar și în fața copiilor (dacă nu *mai ales* în fața lor); și, dacă e nevoie, un profesor de civilizație românească va putea conferența despre mit și magie în folclor, cinci minute, la începutul spectacolului sau... în caietul-program, astfel încît să nu existe pericolul ca elevii noștri să înceapă a crede în zîne... Pe de altă parte, pînă cînd se vor hotărî să-l joace cu adevărat pe Victor Eftimiu, factorii de decizie de la Teatrul „Ion Creangă” trebuie să înlocuiască de urgență, pe afiș, numele scriitorului Eftimiu, cu cel al versionatorului.

Paul Tutungiu



Rudy Rosenfeld

TEATRUL EVREIESC DE STAT

## MENAHM MENDEL

de Şalom Alehem

Data premierei : 27 decembrie 1979.

Regia : BENNO POPLIKER. Scenografia : MIHAI TOFAN. Muzica : EUGEN KOFFLER și ADALBERT WINKLER. Coregrafia : ADINA CEZAR.

Distribuția : RUDY ROSENFELD (Menahem Mendel) ; TRICY ABRA-MOVICI (Seine Seindl) ; BENNO POPLIKER (Prezentatorul). În alte multe roluri : LEONIE WALDMAN-ELIAD, SEIDY GLÜCK, BEBE BERCOVICI, SAMY GODRICH, ABRAM NAIMARK, MANO RIPPEL, THEODOR DANETTI, DORIS MAIER-BOGDAN, MIHAI CIBU, LENA MORARU, GRIGORE CIOBOTARU, IRINA DALL, DAN SCHLANGER, SORIN BANCU, LILIANA PETRESCU, NUȘA STOLERU-PONGRATZ, LUCIA COSMEANU-MAIER, SONIA GURMAN, RADU MIHĂILEANU și DUMITRU OPREA.

Încă unul dintre celebrele texte clasice ale lui Şalom Alehem — cunoscutul roman epistolar *Menahem Mendel* — și-a găsit loc în repertoriul Teatrului Evreiesc de Stat, alături de celelalte, reprezentate, de-a lungul timpului, pe aceeași scenă : *Tevie, lăptarul*, *Croitorul fermecat*, *Stele rătăcitoare*, *Vioara lui Stempeniu...*

Cel ce a înlesnit, azi, fericita întâlnire a publicului cu memorabilul „luft-mentș“ Menahem Mendel — popularul „fluieră-vînt“, păgubosul om de afaceri, „priceputul, neîntrecutul, vestitul, învățatul“ bărbat, al „neprețuitei, isteței, credincioasei, preacuratei“ Seine Seindl, căruia i-a rămas numele de pomină în vecii vecilor, pentru zadarnica lui rătăcire în căutarea norocului — este același Benno Popliker, căruia i se datorează și montările amintite mai sus. Instalat temeinic în familia de spirit a eroilor părintelui literaturii idiș, fermecători aventurieri cu vocația eșecului, de sentimentali și onești copii ai mizeriei, de incorigibili vișători în căutarea fericirii înspre mereu amăgitoare orizonturi, Benno Popliker ne-a dăruit, și de astă dată, o excelentă versiune scenică.

Dificila mișcare de translație dinspre proza epistolară către musical s-a făcut fără pierdere în greutate. Structurat ca un edificiu în care elemente de dramaturgie propriu-zisă se îmbină cu pantomima, cu momente muzical-coregrafice, spectacolul evidențiază o scriitură cu reale virtuți teatrale ; dar relieful scenic al ideii, dinamismul acțiunii, conturul viguros, culoarea și veridicitatea caracterelor sînt, nu mai puțin, meritul autorului dramatizării. El a știut să extragă esența originalului schimb de scrisori dintre cei doi soți, s-o traducă teatral cu strălucire, în tonalitatea specifică a umorului amar. Pornind de la citirea unei epistole, acțiunea prinde viață, în scenă începe să se miște o galerie de tipuri — „speculanți“ de acțiuni intrate în legendă (acțiuni „Odessa“, „Londra“, „Iaknehuz“), acționari falimentari de la Banca „Faifer“, gospodine, covrigari, flașnetari, nebuni din Casrilifca.

Această lume famelică și obidită, contemplată cu frățească înduioșare de către Şalom Alehem, dobîndește în reprezentație un caracter simbolic. Satira mușcătoare la adresa categoriei de profitori care au interesul de a întreține celor sărmani starea de spirit de „păguboși“, ironia blîndă destinată naivilor ce, asemeni lui Menahem Mendel, își clădesc viața pe vînt și pe fum, ca apoi să se prăbușească storși de vlagă, dar cu su-

rîsul pe buze, stabilesc tonalitatea spectacolului pus în scenă, cu fantezie și finețe, de Benno Popliker. Am apreciat omogenitatea și echilibrul reprezentăției, stilul unitar, în care vigoarea interpretării realiste acceptă, cu bune efecte, nuanțe parodice. În ordinea realizărilor scenice se cuvine să cităm, în primul rînd, scenografia lui Mihai Tofan. O uriașă moară de vînt, a cărei roată, învîrtindu-se mereu, cuprinde între brațele sale un alt spațiu de joc, reprezintă un ingenios cadru fix. Astfel, decorul nu numai că exprimă sugestiv ideea fundamentală a textului, ci, trimițînd, prin această metaforă, la cel mai ilustru reprezentant al confreriei „bineintenționaților cu capul în nori“, cavalerul Tristei Figuri al lui Cervantes, înscrie spectacolul în coordonate culturale ce-i sporesc generos semnificațiile.

Neîndoielnică este reușita regizorului în îndrumarea actorilor, și mai ales izbită este interpretarea lui Rudy Rosenfeld în rolul lui Menahem Mendel. Cu reacții sincere și simple, care stîrnesc, deopotrivă, haz și simpatie, actorul a înfățișat destinul tragicomic al lui Menahem Mendel, oscilațiile lui între speranță și dezamăgire. Încă o dată am remarcat-o pe Tricy Abramovici, pentru expresiva și nuanțata întrupare a rolului Seine Seindl, pentru capacitatea ei de a ridica personajul la valoare de prototip; de data aceasta, e vorba despre categoria femeilor etern năpăstuite, oriunde, pe „marea scenă a lumii“. Dintre ceilalți actori, l-am reținut pe Bebe Bercovici, pentru ipostazele sale diverse, susținute cu virtuozitate în toate domeniile: interpretare, cîntec, dans. Compoziții viu colorate, amuzante fără șarjă, au realizat Seidi Gluck și Leonie Waldman-Eliad. În trei personaje de vârste și genuri diferite, s-a distins, prin vigoare și dezinvoltură, Irina Dall, fiecare chip dobîndind preg-



**Irina Dall și Tricy Abramovici**

nant relief, cuceritoare autenticitate. Schițe de caracter, în linii psihologice definitorii, treceri rapide de la un rol la altul, au reușit cu aplomb Manno Rippel, Mihai Cibu, Theodor Danetti, Lena Moraru, Lucia Cosmeanu-Maier, Dan Schlanger. Toți ceilalți interpreți, ale căror nume figurează în caseta distribuției, au contribuit cu succes la reușita reprezentăției.

Muzica sugestivă, cu modulații specifice, a lui Eugen Koffler și Adalbert Winkler, coregrafia vioaie a Adinei Cezar s-au integrat armonios în spectacol.

**Valeria Ducea**

## PE SCENELE DIN ȚARĂ

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN TÎRGU MUREȘ

### FRĂȚII KARAMAZOV

dramatizare de B. N. Livanov,  
după Dostoievski

*Frății Karamazov* s-a mai jucat pe scenele noastre, un ultim spectacol se pare că a avut loc la I.A.T.C. cu ani în urmă, sub îndrumarea aceluiași regizor și peda-

gog de acum, Constantin Codrescu. Istoria spectacolului țirgu-mureșean începe tot în sălile unei școli de teatru, Institutul „Szentgyörgyi István“, unde Constantin Codrescu a pregătit o producție de sfîrșit de an cu opera lui Dostoievski; apoi, aceasta a trecut pe scena mare a Naționalului, regizorul integrîndu-și învățăceii, util și inspirat, alături de profesioniști, într-un joc bine studiat. Rezultatul este revelatoriu prin rigoarea elaborării, prin știința compoziției psihologice și plastice, oferind numeroase sugestii notabile. prilejuri reale de accentuare și aprofundare caracterologică, linie fermă, clar-obscururi, desen marcat. Dacă, prin această dificilă montare, Constantin Codrescu a urmărit să impună o cotă de



Vlad Rădescu, Constantin Codrescu și Adrian Mazarache

**Data premierei : 6 decembrie 1979.**  
**Regia și scenografia : CONSTANTIN CODRESCU.**

**Distribuția : CONSTANTIN CODRESCU (Feodor Pavlovici Karamazov); MIHAI GINGULESCU (Dmitri); ADRIAN MAZARACHE (Ivan); VLAD RĂDESCU (Alioșa); CORNEL POPESCU (Smerdeakov); ALEXANDRU FĂGĂRĂȘAN (Grigori); LIDIA ROȘCA MARINESCU (Marfa); RADU CAZAN (Starețul Zosima); VALENTINA IANCU (Katerina Ivanovna); MICAELA CARACAS (Grușenka); GINA CAZAN (Fenia); NICOLAE URS (Rakitin); VASILE VASILIU (Miusov); ALEXANDRU MORARIU (Pan Mussjallowicz); TRAIAN COSTEA (Pan Wrublewski); DAN IVĂNESCU (Anchetatorul); CONSTANTIN DOLJAN (Procurorul); CONSTANTIN SĂSĂREANU (Președintele tribunalului); EMIL SCHMIDT (Fetiukovici); MARIA TESLARU (Mătușa Katerinei Ivanovna, Stepanida); DOREL IOSIF (Părintele Iosif); CORNEL RĂILEANU (Perhotin, Cîntărețul); EMIL SAUCIUC (Mișa); DAN COVRIG (Andrei); DAN GLASU (Trifon Borisovici); LIVIU TIMUȘ (Kalganov); TIBERIU KOVACS (Șeful poliției); GHEORGHE MARIN (Secretarul); GEORGE GULE (Aprudul); GEORGE CUSTURĂ (Maiorul Platz); ION RUSCUȚ (Temnicerul); MARIUS BODOCHI (Ospătarul); MARCELA ANDREI, GABRIELA CUC, MIRIAM CUIBUȘ, MARIA TESLARU, MIRELA BUSUIOC, CRISTINA IONESCU, DANA TALOȘ, FLORICA DINICU, TATIANA IONESI, NINA UDRESCU (Fete și femei din popor).**

disciplină profesională, atunci se poate spune că a reușit cel puțin în trei direcții principale: respectul față de rostirea nuanțată a textului; rigoare în aprofundarea personajelor; sugestivitatea estetică a cadrului (scenografia îi aparține, și soluția propusă este de o remarcabilă intuiție plastică, oferind rapide schimbări de loc de joc).

Marcat, deci, de aspect pedagogic, spectacolul are și câteva neîmpliniri în planul teatralității. Cea mai evidentă este lungimea (reprezentăția durează trei ore și jumătate) și, dacă fiecare tablou e schițat cu minuție, întregul suferă de lipsă de ritm. Starea conflictuală se creează anevoie, iar punctele ei paroxistice nu adună într-atît încărcătura de dramatism încît să „sară scînteii“, cum se spune, ca în preajma metalului topit. E conturată, mai degrabă, o stare conflictuală, personajele simt parcă o apăsare a contradicțiilor pe care nu le înțeleg, nu le trăiesc, dar încearcă să și le explice. Încearcă prea mult și de aceea stăruie pe cuvînt, pe ton, ceea ce duce cîteodată la o rostire manieristă, monotonă, fără relief.

Cea mai izbutită interpretare actoricească o are tot Constantin Codrescu, în rolul bătrînelui Feodor Karamazov; el compune un tip de o ipocrizie desăvîrșită, corupt și libidinos, de o mare expresivitate portretistică. Distanțat și lucid, rostindu-și replicile cu falsă candoare, Smerdeakov capătă, în interpretarea lui Cornel Popescu, tonuri cu atît mai insinuante cît actorul nu caută să se insinueze, trecînd, ca o întruchipare de gheață a răului, prin lumea bîntuită de patimi a Karamazovilor. Frații sînt distincți, dar tustrei inegal conturați: Dmitri joacă pe o carte morală în care e de la început pătînit, și Mihai Gingulescu are volumul personajului, nu și febra lui; Ivan e Adrian Mazarache, corect, stilat, meditativ și cam retoric; Alioșa are, în persoana lui Vlad Rădescu, profil și ținută,



dar și prea multe stări albe, în care e cu neputință de descifrat ceva. Micaela Caracas (Grușenka) și Valentina Iancu (Katerina Ivanovna) aduc, pe cât se poate, datele portretului încredințat, fără a-l încrusta însă în memoria spectatorului. Distribuția e prea numeroasă pentru a ne mai îngădui notații separate, așa că vom reține, doar, aportul reușit al grupului de studenți integrat în spectacol, cu mențiune pentru Cornel Răileanu (Perhotin) și Gheorghe Marin (Secretarul).

**Constantin Paraschivescu**

**TEATRUL BACOVIA  
DIN BACĂU**

# **OPERA DE TREI PARALE**

**de Bertolt Brecht**

Formulându-și exigențele privitoare la teatrul politic, Brecht și-a pus adeseori adepții în postura unor dansatori pe sîrmă. Deoarece „dintre cele două aspecte ale unei contradicții, unul este, neapărat, cel important“, iar, pe de altă parte, inevitabilele contradicții constituie însăși forța motrice a progresului, în încercarea de a împăca și cerințele muncii educativ-ideologice, și irepresibila, adîncă-omeneasca sete de divertisment a oricărui public, exegeții-regizori au înclinat balanța fie într-o parte, fie în cealaltă. Să fi fost sinteza irealizabilă, în principiu? Nu cred — și încerc o vagă nostalgie gîndindu-mă la un ipotetic spectacol regizat de Artaud pe un text de Brecht...

Oricum, e un merit al acestor categorii de regizori de a fi încercat să gîn-

**Data premierei : 24 iunie 1979.**

**Regia : SASSY BRAHIM (Tunisia). Muzica : MIRCEA FLORIAN. Scenografia : DANIEL RĂDUȚĂ și SASSY BRAHIM. Coregrafia : ELENA PĂDURARU.**

**Distribuția : LIVIU MANOLIU (Macheath); LIVIUS RUS (Jonathan Peachum); CĂTALINA MURGEA (Celia Peachum); DIANA LUPESCU (Polly Peachum); FLO-RIN BLĂNĂRESCU (Brown); CONSTANȚA ZMEU (Lucy Brown); DOINA IACOB (Jenny Speluncă); GHEORGHE GHEORGHIU (Smith); GEORGE SERBINA (Filch Jimmy); MIHAI DRĂGOI (Mathias); ROMEO MUȘTEANU (Iacob-Sfarmă țeste); BIBI IONESCU (Edy); MIRCEA CREȚU (Walter-Salcie plîngătoare); ANCA ALECSANDRA (Wexim-Regina); LIGIA DUMITRESCU (Betty); RODICA MUȘTEANU (Dolly); CONSTANTIN MANEA (Un cerșetor); MIHAI LUNGU (Pastorul Ximball); LIVIA RUS (Copilul). În alte roluri : CHIRACA CHIRIAC, DRAGOMIR DRAGOMIR, CONSTANTIN PALADE, MIHAI FLOREA, I. BĂCĂUANU, V. HARJA.**

dească „în pas cu Brecht“, situîndu-se pe poziția de interlocutori ai autorului de geniu și, totodată, ai realității timpului lor.

Cît despre Sassy Brahim, autorul montării de la Bacău, el a optat pentru posibilitatea de a face din *Opera de trei parale* un „musical“ plin de vervă (nu a numit-o autorul „operă“?) Cu ajutorul compozitorului Mircea Florian, *Opera...* a devenit operă-rock. Ideea nu-i rea. Păcat numai că nu toți cîntăreții au servit-o cum se cuvine din punct de vedere muzical-vocal, ei fiind, de fapt, actori de proză. Regizorul poate aduce foarte bune servicii unui teatru, în încercarea de a-i transforma pe interpreți în „actori totali“. Cu mulți dintre ei, în-

„Opera de trei parale“  
în regia lui Sassy  
Brahim — un „musical“  
plin de vervă



cercarea a reușit, în cazul de față. Este vorba de nucleul format din Liviu Manoliu, Livius Rus, Cătălina Murgea, Diana Lupescu, Gheorghe Gheorghiu, George Serbina, Mihai Drăgoi, Romeo Mușețeanu, Bibi Ionescu și Mircea Crețu.

Apariția cea mai pregnantă a spectacolului a fost, fără îndoială, Cătălina Murgea, în rolul Celiei Peachum, soția proprietarului firmei „Prietenul cerșetorilor“. Cătălina Murgea își duce fidel și calm grotescul partiturii, realizând o matracucă memorabilă. O mențione pentru „numerele“ cîntate: ea a fost dintre puținii interpreți care au reușit să-și cînte și să-și spună textul melodios, inteligibil și fără opinteli vocale. Se vorbea, parcă, în legătură cu Cătălina Murgea, de o eventuală Mutter Courage? I-o dorim și ne-o dorim.

Lucruri la fel de bune putem să spunem și despre Liviu Manoliu, actor tânăr, dar pe deplin format. Mackie-Șiș al său știe să fie un bandit impunător, dotat cu exact atîta haz cît permite rolul, un „cavalier de industrie“ cu aere de gentleman, credibil chiar cînd patronează, cîntînd la vioară (nu prea rău!), o adunare de pungași, la festinul său nupțial. A fost, poate, momentul cel mai încheșat al spectacolului.

Farmecul Dianei Lupescu a salvat cîteva momente goale, condamnate, altfel, la imediată uitare. Mare lucru să ai în scenă o actriță frumoasă! În interpretarea sa, cînișmul și sentimentalismul de mahală ale lui Polly Peachum, „floricică de maidan“, au putut fi niște adorabile sclifoseli, care nu-i stăteau rău și se integrau perfect în ambianță.

Echipa cerșetorilor, a bandiților și a hoților de buzunare a avut identitate proprie și, pînă la un punct, o oarecare autonomie în spectacol. Măștile lor oscilează între grotesc și burlesc și presupunem că multe dintre gagurile utilizate se datoresc unei excelente colaborări între actori și regizor. Echipa angajatelor lui Jenny Speluncă, în schimb, a fost mai mult ilustrativă, deloc convingătoare.

Inaudibil, Florin Blănărescu, în rolul lui Brown, comandantul poliției londoneze. Corectă, Constanța Zmeu, în cel al lui Lucy Brown, fiica șerifului.

Tînărul regizor Sassy Brahim posedă un foarte marcat „simț al scenei“, un instinct ludic manifest, care-l ajută să descopere excelente rezolvări ale unor „numere“ din spectacolul său cvasirevuiștic, spectacol, dealtfel, plin de idei, nu neapărat brechtiene), dar încă nu prea bine finisat. Am însă bănuiala că o prea atentă finisare ar fi fost în contradicție cu însăși maniera regizorală; e micul dezavantaj al spontaneității creatoare...

Dan Weil

TEATRUL „VICTOR ION POPA“  
DIN BÎRLAD

## ■ SACOUL

de Stanislav Stratiev

Data premierei: 14 septembrie 1979.

Regia: MAGDA BORDEIANU.  
Scenografia: MIRCEA ALEXI.

Distribuția: GABRIEL CONSTANTINESCU (Ivan Antonov); ȘTEFAN TIVODARU (Funcționarul); VIRGIL LEAHU (Evgheni); CONSTANTIN AVĂDANEI (Joro); SMARANDA HERFORD (Dermeșgiva); CONSTANTIN PETRICAN (Omul din lift); MARINA BANU (Soția lui); RADU SEVERIN (Fiul lui); AUREL IONESCU (Responsabilul I); FLORIN PREDUNĂ (Responsabilul II, Frizerul); MIRELA IONESCU (Medicul); GHEORGHE DOROFTEI (Ivanov); VASILE MUREȘANU (Țăranii I și II); VASILE MIHĂESCU (Diko).

Prezența pe afișul teatrului bîrlădean a piesei *Sacoul*\* de Stanislav Stratiev nu înseamnă, așa cum s-ar putea crede, introducerea în repertoriu a unei piese „de duminică“, la care publicul să vină doar din dorința de destindere. Sau, nu asta înseamnă, în primul rînd. Spectacolul conceput de Magda Bordeianu se dovedește interesat de semnificația faptelor înfățișate; anchiloza spirituală de care încă suferă mulți, consecințele nevăzute ale refuzului de a gîndi nu i se par regizoarei detalii hazlii ale existenței, ci tare periculoase, pe care nu avem voie să le ignorăm, dimpotrivă, sîntem obligați să le cunoaștem, pentru a le putea extirpa. Spectacolul este imaginat ca o satiră necruțătoare; replicile comice există, desigur, dar accentul este plasat fără șovăire pe substratul lor grav, care are un rol de avertizare. Este o construcție tensionată, într-un anumit sens, incomodă. Justificat de text, necontrazicîndu-i ideile, ci subliniindu-le, acest mod de lectură regizorală are in-

\* Jucată la Teatrul Giulești sub titlul *Haina cu două fețe*.

discutabile merite, dar păcătuiește prin ușoara tentă moralizatoare pe care o imprimă reprezentăției. Caracterul nociv al automatismelor de comportament, al mentalităților osificate în raport cu aspecte noi ale vieții, trebuie să apară ca o concluzie a fiecărui spectator, și nu ca un semn de exclamare proiectat, cu severitate, asupra mai tuturor momentelor spectacolului.

Interpret al rolului principal, Gabriel Constantinescu preia și exprimă cu sufețe atît ideile textului, cît și accentele concepției spectacolului, realizînd o imagine scenică omogenă, consistentă. Ștefan Tivodaru își construiește personajul în cheia umorului discret, dar nu lipsit de savoare, transmițînd, intactă, semnificația, colorînd-o cu nuanțe, cu detalii. O îmbogățire substanțială a datelor oferite de rol definește și interpretarea lui Constantin Petrican; personajul său dobîndește o identitate spirituală precisă, căldură, o viață interioară care se presupuneau doar. Cei doi prieteni interpretați de Virgil Leahu și Constantin Avădanei beneficiază de crochiuri scenice interesante. Un personaj corect dimensionat, dar insuficient de pregnant, realizează Smaranda Herford. În roluri scurte, dar care se rețin — Marina Banu, Aurel Ionescu, Vasile Murășan. Interpretarea lui Florin Predună creează în spectacol o supărătoare notă discordantă, prin excesul de gesticulație, prin stilul de joc exterior, cu ocheade spre public. În limitele unor roluri nu prea generos scrise, dar rezolvate cu probitate profesională — Mirela Ionescu, Gheorghe Doroftei, Radu Severin, Vasile Mihăescu.

## ■ PREMIERA

de John Cromwell

**Data premierei : 6 octombrie 1979.**  
**Regia : MAGDALENA KLEIN.**  
**Scenografia : MIRCEA ALEXI.**  
**Distribuția : ELENA PETRICAN,**  
**ZEINA DRUICĂ.**

Piesa lui Cromwell *Premiera* a fost prezentată publicului, în urmă cu cîțiva ani, într-un spectacol al A.T.M. care a rămas în memoria noastră ca un desăvîrșit recital actoricesc al Olgăi Tudora-che. Montarea birlădeană nu preia, dar



„Sacoul“ de Stanislav Stratiev pe scena teatrului birlădean — o lectură regizorală cu indiscutabile merite

nici nu contrazice deliberat sugestiile celei precedente. Citind piesa, regizoarea Magdalena Klein și actrița Elena Petrican, interpreta rolului principal, s-au arătat interesate mai ales de destinul unei femei, și mai puțin de drama unei artiste. În consecință, spectacolul este construit pe coordonatele sensibilității, compasiunii, emoției, și nu încearcă o analiză psihologică obiectivă, care ar fi impus, inevitabil, o anume distanțare. Elena Petrican luminează cu infinită afecțiune, cu tristețe, uneori, dar mereu cu înțelegere, tainele sufletului eroinei, singurătatea ei, amplificată în ani, devenită coșmar, nemărturisită, dar sufocantă spaimă. Triumfurile de pe scenă, strălucirea din societate, orgoliul de a fi „cea dintîi“ nu au compensat, ci au adîncit sentimentul eșecului în viața de familie. Acesta este unghiul din care interpreta își privește eroina, umanizîndu-i excesul de trufie, scuzîndu-i egoismul, îmblînzindu-i caracterul tiranic. Elena Petrican realizează o creație scenică de aleasă vibrație a sentimentului, comunicînd simplu, direct, cu sala. Alături de ea, Zeina Druică se încadrează în atmosfera spectacolului cu discreție a mijloacelor de expresie, cu știința de a *asculta* și nu doar de a fi de față la rostirea unor lungi monoloage. Această descifrare a textului în cheia afectivității, a emoționalului, are calitatea de a-și apropia spectatori; ne întrebăm, totuși, dacă nu scade tensiunea dramatică a unei piese care, oricum, nu aparține unui capitol esențial al dramaturgiei contemporane.

Cristina Dumitrescu

TEATRUL DE STAT DIN REȘIȚA

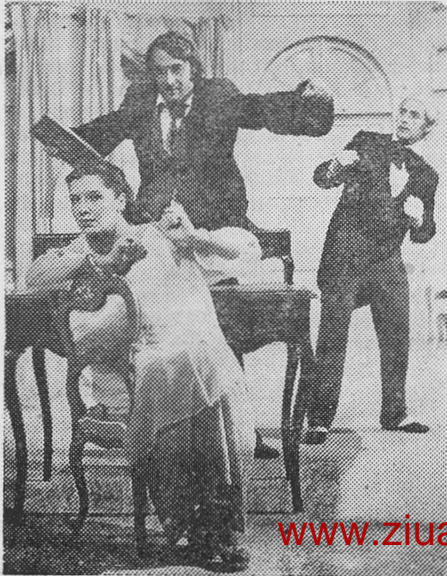
# TICHIA CU CLOPOȚEI

de Luigi Pirandello

**Data premierei : 3 octombrie 1979.**  
**Regia : MIHAI LUNGEANU. Scenografia : RADU CORCIOVA. Traducerea : CONSTANȚA TRIFU și LIDIA SAVA.**

**Distribuția : PAUL ZEIN (Ciampa); GABRIELA TEODORESCU-ZEIN (Beatrice Fiorica); AURA RÎMNICEANU (Assunta La Bella); GEORGE DRĂGULESCU (Fifi La Bella); CORNEL MANOLESCU (Comisarul Spano); LELIA COLUMB (Saracena); LUDMILA UR-SACHE (Fana); TANȚA STOIA (Nina Ciampa); COCA MIHALACHE (Vecina); VALENTIN IVANCIUC (Vecinul).**

Pirandello, autor resuscitat în ultimele stagioni prin reprezentații bogate în sugestii teatrale, prin distincte demersuri regizorale, îi prilejuieste acum lui Mihai Lungeanu, tânăr director de scenă, o incontestabilă reușită scenică. Într-un repertoriu ca acela al teatrului reșițean, deschis unor orizonturi culturale diverse (aici se joacă multe premiere absolute, se caută piese mai puțin „uzate“, nime inedite din fișierul teatrului universal), *Tichia cu clopoței* introduce benefic, și într-un mod totodată accesibil publicului, universul specific scriitorului sicilian, propunând un discurs teatral atractiv, cu numeroase denotații și conotații.



*Tichia cu clopoței* intră în categoria pieselor „secundare“, ca să le zicem așa, ale dramaturgului, este o schiță, un crochiu, în raport cu capodoperele care l-au dus pe scriitor la premiul Nobel, dar conține, în substanță, o mare parte dintre temele și motivele întregii opere pirandelliene. În intrigă banală ce se desfășoară într-o provincie sufocantă — o căutare fanatică a „adevărului“ într-o oarecare poveste de adulter — deslușim cunoscuta demonstrație a similitudinilor dintre esență și aparență, sesizăm halucinantele pătrunderi ale fictivului în real, vedem capricioasele jocuri ale afectelor, cu funeste consecințe pentru cei care trăiesc conform unui sistem de valori etice incompatibil cu societatea dată.

O lectură scenică atentă a potențat la maximum latura critică a piesei, simplificând-o într-o măsură, dar și clarificându-i sensurile, printr-un coerent sistem de semne teatrale. Scenografia (Radu Corciova) indică, într-o cromatică stilizată, în tonurile alb-cenușii ale „lumii de hîrtie“, un anodin cadru burghez, cu pereți parcă pietrificați, în care, cu excepția doamnei Fiorica, toate personajele poartă măști. Măștile, în aceeași tonalitate de zăpadă murdară, acoperă zbuciumul lăuntric al unor făpturi ce caută din răspuțeri să facă față conveniențelor sociale, normelor rigide ale „onoarei“, păstrate cu voluptate. Prin diverse procedee — un obsedant memento muzical, apariții insolite și repetate ale unor misterioși mesageri ducînd coșuri cu flori — devine tot mai evidentă falia dintre realitate și iluzie. Tema geloziei, pînda înnebunitoare a eroinei, obstinția ei în probarea „adevărului“ capătă, însă, accente noi, deoarece acest personaj, excelent și cu forță dramatică interpretat de Gabriela Teodorescu-Zein, se arată a fi singura ființă autentică din acest mediu anchilozat: un prototip al contestației feministe, o reprezentantă a opoziției față de morala oficială ipocrită, un om ce are curajul să privească realitatea în față.

„Adevărul“ e descoperit, dar e el, oare, adevărat? E reală, oare, legătura amoroasă dintre cavalerul Fiorica și tinăra nevastă a copistului Ciampa? Creatorul, în teatru, al ambiguității realului lasă aici un semn de întrebare, peste care regizorul a trecut, totuși, cu o oarecare nepăsare, reducînd din polisemia textului. Odată în posesia „adevărului“, donna Fiorica s-a sustras normelor conviețuirii false, dar, în această nouă ipostază, victoria ei se soldează cu o veritabilă înfrîngere: societatea o respinge și, ca să se poată menține în cadrele ei, nu-i rămîne decît circumstanța salvatoare a nebulniei: arborarea „tichiei cu clopoței“. Tema din

**Gabriela Teodorescu-Zein, Paul Zein și George Drăgulescu**

*Henric IV* răsună aici în cheie minoră, dar se aude distinct.

Și el purtător de mască, deci integrat în colectivitatea înțepenită în legi și convenții, copistul Ciampa exprimă cel mai adânc ideea-fortă a reprezentației. Monologul său despre „mecanisme păpușii“, adresat direct publicului, avertizează, printr-un insolit procedeu de distanțare, asupra pericolului alienării într-o lume unde doar anomalia e normală. Paul Zein, în Ciampa, este un personaj care, conform formulei pirandelliene, „se construiește“, izbutind să fie subiect implicat în dramă, deopotrivă în ipostazele ei comice și tragice, și comentator lucid, alternând, sub masca pămîntie, o diversitate de stări. Mihai Lungeanu a convertit la un joc clar, cu funcții bine precizate, întreaga distribuție; în consecință, s-au remarcat în toate mișcărilor și replicile lor, și chiar în configurații de precizie tipologică, Aura Rîmniceanu, George Drăgulescu, Lelia Columb, Ludmila Ursache, Tanța Stoia, precum și Coca Mihalache și Valentin Ivanciuc, în simple apariții.

Realizarea acestui spectacol, în condițiile de lucru deloc ușoare ale teatrului reșitean, demonstrează, încă o dată, cât de fertilizatoare apare gîndirea regizorală într-un colectiv teatral.

Mira Iosif

TEATRUL „A. DAVILA“  
DIN PITEȘTI  
— STUDIO

## ■ UN ACCIDENT BIZAR

de Dan Văiteanu

## ■ GREȘALA de Lucille Fletcher

Opțiunea repertorială pentru studioul teatrului piteștean, în această stagiune, s-a dovedit neinspirată. Deocamdată, pe afiș, un spectacol alcătuit din două piese cu vădită tentă polițistă; însă lucrarea unui debutant autohton (inginer de profesie) și aceea a unui dramaturg american, diferite ca modalitate stilistică și ca ținută literară, nu puteau oferi spectacolului unitatea necesară. Regia s-a stră-

**Data premierei: 27 decembrie 1979.**

**Regia: MIHAI RADOSLAVESCU. Scenografia: EMIL MOISE SZALLA.**

**Distribuția: Un accident bizar — EUGEN UNGUREANU (Cernat); DEM. NICULESCU („Zet“); ANGELA RADOSLAVESCU (Aura); PETRE DINULIU (Gavriliu); C. STAVRIL (Apetrei); C. POENARU (Marcopol); LUMINIȚA BORTA (Irina), JULIETA STRÎMBEANU-WEIGEL (Recepționera).**

**Greșeala — JULIETA STRÎMBEANU-WEIGEL (Mrs. Stevenson). În alte roluri: C. POENARU, DEM. NICULESCU, ANGELA RADOSLAVESCU, PETRE DINULIU, LUMINIȚA BORTA.**

duit să găsească un numitor comun, dar impresia de fortuit domină.

Dan Văiteanu propune, pe marginea „unui accident bizar“, o meditație pe tema răspunderii în viață. Implicarea morală a majorității personajelor în ratarea unui om e o temă gravă. Autorul portretizează personajul central prin replica celorlalte — replică vioaie, dar stîngaci așezată în construcție — finalul de piesă dăruindu-ne un fișier de biografii. Didacticismul a înăbușit intenția de a convinge pe o idee etică majoră. Regizorul Mihai Radoslavescu, bun creator de atmosferă, a accentuat amprenta polițistă, prin verificate tehnic auxiliare de sunet și lumină. A lucrat, cum era și firesc, asupra replicii, făcînd agreabili sălii mai ales pe Dem. Niculescu, Petre Dinuliu, Angela Radoslavescu.

Ambiția de a oferi și de a-și oferi un recital actoricesc a fost întru totul justificată pentru Julieta Strîmbeanu-Weigel. A doua piesă a spectacolului, *Greșeala* de Lucille Fletcher, este un monolog pe tema însingurării. Dintr-o convorbire telefonică, o infirmă află că va fi ucisă. De la neliniște la teroare, curba sentimentului reprezintă un protest violent împotriva nepăsării față de om în societatea de consum. Apelurile telefonice rămîn zadarnice, și impresia că asasinul găsește o femeie ucisă de nepăsarea semenilor este zguduitoare. Actrița Julieta Strîmbeanu-Weigel trăiește starea tragică cu o intensă și gradată emoție, trecînd un examen de maturitate cu note maxime. Simplitatea exteriorizării, claritatea mesajului, puritatea dramei din această a doua parte de spectacol, reușite, deopotrivă, ale regiei și ale interpretării, îndeamnă la o serioasă triere a textelor capabile să confere personalitate unui Studio. Cel piteștean justifică din plin asemenea așteptări.

Ionuț Niculescu

... 609

## SICILIANA

de Aurel Baranga

TEATRUL „ION  
VASILESCU“

25 noiembrie 1979

Am asistat recent la un spectacol cu Siciliana, încercînd sentimentul de stînjeneală pe care-l poți resimți doar în fața unui gest sau a unei întîmplări necuviîncioase, la care ești martor fără să vrei. E foarte greu de imaginat cum arată spectacolul, după opt ani de la premieră! Actorii dovedesc o incredibilă inventivitate în aglomerarea de detalii „comice“ de-a dreptul penibile. Textul — ceea ce a mai rămas din el — este împănănat copios cu interjecții, onomatopee, „cimilituri“ proprii sau împrumutate, probabil, din limbajul lumii interlope. Putem înțelege exact expresia „recuzită consumabilă“, dacă vom urmări peripețiile scenice ale unei furculițe nevinovate, atunci cînd se află în mîinile lui Dem Rădulescu; putem înțelege diferența dintre cuvintele comedie și comédie, observînd cu atenție jocul lui Dimitrie Dunea; putem înțelege că „expresivitate corporală“ ajunge să însemne supralicitarea dizgrațioasă a unor date fizice, dacă vom analiza factura comicului promovat, în acest spectacol, de Con-

stantin Rășchitor. Înțelegem toate acestea, dar nu înțelegem de ce n-au scris actorii o altă piesă, de ce n-au montat un alt spectacol, dacă ceea ce li s-a propus nu le era pe plac?

Trebuie să mărturisim că uneori se mai pot, totuși, recunoaște replici aparținîndu-i lui Aurel Baranga, ba chiar ideile și tonalitatea originală a textului, dar aceasta se întîmplă doar în scenele cuplului de tineri interpretați de Sanda Maria Dandă și de Adrian Petrache. Sînt singurele momente care ne conving că ne aflăm într-o sală de spectacol și că pe scenă sînt actori profesioniști.

S-ar cuveni notată și o schimbare de distribuție; este vorba despre Domnița Mărculescu-Constantiniu, în rolul mamei, dar, sincer vorbind, este greu să faci aprecieri în legătură cu realizarea unui rol, cu încadrarea lui în ansamblul unui spectacol, în situația în care, pe scenă, mama este cu mult mai tinără decît fiul sau colegii lui de generație. Se încearcă o substanțială îmbătrînire din machiaj, chiar cu prea mare generozitate cromatică, astfel că rezultatul aduce, nu știm de ce, cu imaginea unei căpetenii de trib sioux. Se pare că actrița beneficiază de șansa specială de a juca doar „cu dispensă de vîrstă“; ne întrebăm dacă va fi obligată să aștepte să devină bunică pentru a i se acorda un rol de tinără.

Cităm, în încheiere, o frază din cronică apărută în revista „Teatrul“ la premieră: „Spectacolul are mișcare, atîta cită trebuie, cîrlege fără exces și umor neîngroșat“. Deh!

... 75

## ALIBI

de Ion Băieșu

TEATRUL  
„BULANDRA“

29 decembrie 1979

N-au trecut două stagiuni de la premiera piesei Alibi pe scena Teatrului „Bulandra“ și spectacolul ne și apare anchilozat; desfășurîndu-se, e drept, în limitele corectitudinii profesionale, el nu demonstrează interes nici pentru piesă, nici pentru montare, nici pentru spectatori... Atmosfera de deplină plictiseală ce s-a instaurat pe scenă e destrămată doar de vocalizele și de sprintenele sărituri ale Tamarei Buciuceanu, „modalități de expresie“ la care actrița ține, dar, în acest context de monotonie, mai stridente ca oricînd.

Puțin convingătoare, impersonală este prezența lui Petre Lupu într-un rol despre care programul de sală ne „informează“ cu seninătate că e interpretat de... Gelu Colceag. Reținem, totuși, din spectacol, pentru meritul de a fi păstrat expresivitatea personajelor și tonul „ediției princeps“, pe Aurel Cioranu și Ovidiu Schumacher.

Cristina Dumitrescu

# LAUREAȚI AI FESTIVALULUI NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

**Teatrul  
popular  
din  
Buzău**

Buzăul de azi e un oraș cu o industrie puternică, unul dintre orașele țării care au pornit de la mai nimic, pentru a atinge, în doar cîțiva ani, parametrii unei înalte dezvoltări. Buzăul de azi și-a înnoit aproape în întregime arhitectura, se înfățișează ca un oraș modern și numără peste o sută de mii de locuitori. Municipiu, capitală de județ, Buzăul de azi e un oraș tânăr: media de vîrstă a locuitorilor săi este sub treizeci și cinci de ani.

La Buzău nu sînt instituții artistice profesioniste. Activitatea cultural-artistică a orașului, diversă, bogată, se concentrează la Casa municipală de cultură, instituție cu vechi tradiții. De curînd, în noiembrie trecut, Casa de cultură a sărbătorit cincizeci de ani de la înființare. Aici ființează un cor, o orchestră simfonică și un teatru popular.

## Un colectiv cu tradiție

Ce este  
un teatru popular?

Teatrul popular,  
așa cum este el azi,

Este un colectiv de teatru alcătuit din artiști amatori, care, printr-o activitate statornică, de durată și-a dobîndit dreptul (și, în egală măsură, și-a asumat îndatorirea) de a organiza stagioni permanente, de a planifica premiere întocmai teatrelor profesioniste, de a-și propune realizarea unui plan de spectacole și spectatori. Are mijloace bugetare proprii, provenite din încasări, pe care le utilizează în scopul realizării spectacolelor, are un sediu cu dotări tehnice, are o garderobă proprie, o recuzită și, în cazuri fericite — cum se întîmplă la Buzău — un autobuz cu care se deplasează în alte localități. Un teatru popular este o formă evoluată, superioară, a echipei de amatori. Teatrul popular al Casei municipale de cultură din Buzău este un astfel de teatru. *Are o veche tradiție.* Documentele vorbesc despre forme de spectacol ale artiștilor amatori buzoieni încă în 1880, adică acum o sută de ani. La început sporadic, apoi din ce în ce mai frecvent (mai cu seamă după 1924, anul înființării societății cultural-științifice „Amicii artei“, care avea și o secțiune dramatică), aici au avut loc spectacole de teatru în care au jucat, înainte de a păși pe scene profesioniste, artiști ca Aristide Demetriad, Leonard, Niculescu-Buzău, Maximilian, N. Ciucurete, iar, mai de curînd, Coca Andronescu, Valeria Gagealov, Paul Ioachim, Iarodara Nigrim, Nina Zăinescu.

ne este prezentat de directorul său, NICOLAE RĂICAN, veritabil animator, vechi slujitor ai mișcării artistice amatore buzoiene, om care, de peste două decenii, și-a legat viața de echipa care avea să devină, în 1969, teatru popular. Secția de proză, care are un nucleu permanent de douăzeci de membri, prezintă, de zece ani încoace, două-trei premiere pe stagiune. E mult, dacă ne gîndim cîți sînt, dacă ne gîndim, mai cu seamă, că își desfășoară activitatea în timpul lor liber.

Teatrul popular mai are o secție de estradă, care prezintă una-două montări pe stagiune, și o secție de păpuși, care realizează, de asemenea, una-două montări pe stagiune. Alte cîteva date: un spectacol se reprezintă, în medie, de douăzeci și cinci de ori. *Interviu*, succesul stagiunii precedente, spectacol laureat cu cea mai înaltă distincție la Festivalul național „Cîntarea României“, numără pînă acum cincizeci de reprezentații. Fiecare piesă pusă în scenă la Teatrul popular este văzută de peste treizeci de mii de spectatori. Așadar, într-o stagiune, o medie de 100.000 de spectatori; iată pentru cine joacă acest colectiv talentat și inimos. Cine sînt spectatorii? Sînt buzoieni, în majoritate, dar sînt și din Rîmnicu Sărat, Monteoru, Pătirlagele, Smeieni, Siriu, localități unde Teatrul popular are stagioni permanente. Sînt din Sinaia, Slănic-Prahova, Predeal, Mizil, Slobozia.

## Ce se joacă la Buzău?

Iată câteva dintre titlurile aflate în repertoriul ultimilor ani, comunicate de tânărul Mihai Adamescu, inspector al Casei de cultură, de fapt, secretar literar al Teatrului popular (și, după cum cer sarcinile curente, regizor tehnic, organizator de spectacole, recuziter) : *O scrisoare pierdută* și *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, *Minerii* și *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu, *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Sava, *Îndrăzneala* de Gheorghe Vlad, *Nuntă la castel* și *Mireasa descultă* de Sütö András, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, *Simple coincidențe* și *Urme pe zăpadă* de Paul Everac, *Evadarea* de Leonida Teodorescu, *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, *Interviu* de Ecaterina Oproiu. Concludent, nu ?

### Colectivul de interpreți

reunește oameni de vârste și profesii diferite. Unii slujesc teatrul de amatori de câteva decenii, alții au venit în colectiv de curind. Cel mai vîrstnic dintre ei este Alexandru Vrapciu, unul dintre cei care au pus bazele teatrului popular, interpret și animator al echipei, de peste treizeci de ani. Despre el, actor cu personalitate artistică, om de aleasă cultură, vorbesc cu multă dragoste mai tinerii August Bălan și Viorel Pietrăreanu, ca despre cel care le-a îndrumat, cu răbdare și pricepere, primii pași pe scenă, însuflindu-le dragostea pentru teatru. Alături de acest veteran al scenei buzoiene, stau Onița Dragomir, cu două decenii de activitate în colectiv ; Mioara Olteanu, de doisprezece ani interpretă, de nenumărate ori răsplătită cu importante premii, dintre care cel mai de preț este premiul I de interpretare la ediția a II-a a Festivalului național „Cîntarea României“ ; Viorica Busuioc-Stan, tinăra care, de asemenea, a fost răsplătită cu premiul I de interpretare la ultima ediție a Festivalului „Cîntarea României“. Apoi, Mihai Aurelian, Veronica Rusu, Tatiana Dumitrașcu, Doina Marinescu, Mia Voinea, Adina Popescu, tineri și tinere devotați colectivului, harnici, talentați, dornici să se perfecționeze, dăruiți muncii lor din ceasurile libere.

### Colaborarea cu artiștii profesioniști

nu este de dată recentă. Încă de la înființare s-a căutat o modalitate de colaborare cu profesioniștii care să evite expediente, stabilindu-se legături de durată, în vederea montării unor specta-



Scenă din „Interviu“ de Ecaterina Oproiu

cole, dar și în perspectiva mai largă, a însușirii unei experiențe bogate. Constantin Codrescu, Mihai Berechet, Cristian Munteanu au exercitat asupra artiștilor amatori din Buzău o influență benefică, șlefuiindu-le talentul, împărțindu-le tainele profesiei, astfel că prezența lor în mijlocul artiștilor amatori a avut întotdeauna un pronunțat caracter pedagogic. Rezultate evidente a avut colaborarea cu artista emerită Dina Cocea, realizatoarea spectacolului cu piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu, despre care revista noastră a publicat o cronică dramatică ; revenim, pentru a sublinia ceea ce dădea valoare reprezentației, și anume : caracterul omogen al interpretării, unitatea de stil, ținuta profesională, chiar strălucirea unor actori ca Mioara Olteanu, Viorica Busuioc-Stan, Augustin Bălan. Colaborarea cu profesioniștii de înalt prestigiu dăduse roade bogate. O spunem în deplină cunoștință de cauză : exigența, fermitatea în aplicarea principiului colaborării dintre artiștii amatori și cei profesioniști a făcut din acest atit de generos înzestrat colectiv unul dintre colectivele fruntașe ale mișcării artistice amatoare.

Anul acesta, Teatrul popular din Buzău va sărbători un deceniu de activitate ; tot anul acesta, buzoienii vor sărbători un veac de la începuturile mișcării teatrale amatoare. Muncind în condiții dificile, care țin de insuficienta dotare materială, de posibilitățile tehnice ale unei scene nu întru totul corespondătoare, ei repetă acum *Snoave cu măști* de Ion Lucian, regizor fiind însuși autorul. Adăugăm felicitărilor noastre pentru realizările de pînă acum îndemnul de a nu slăbi exigența, de a menține nivelul înalt al spectacolelor, calități datorită căror rolul ce le revine în viața spirituală a județului este deosebit de important, datorită căroră se bucură de prețuirea tuturor spectatorilor, ca și de prețuirea noastră.

Virgil Munteanu



O importantă întâlnire de lucru a oamenilor de teatru, desfășurată nu cu mult timp în urmă, a avut drept subiect de discuție o problemă dintre cele mai interesante și mai frecvent abordate în ultima vreme: teatrul viitorului, teatrul anului 2000. În expunerile lor, critici, dramaturgi, regizori, actori și cadre didactice au abordat multiplele laturi ale complexului proces al creației teatrale, aspecte ale adecvării artei spectacolului la profundele mutații care au avut loc și care se petrec în continuare în societatea contemporană.

Au fost făcute considerații îndrăznețe asupra impactului pe care-l produce spațiul de joc, a modului în care amploarea mișcării scenice depășește limita artifi-

cest specific mereu nou învățămîntul teatral trebuie să țină seama, perfecționându-și și adaptându-și în permanență metodele.

Nu stă însă în intenția mea să alcătuiesc, în aceste câteva rînduri, un rezumat al luărilor de cuvînt din cadrul întâlnirii, dealtfel deosebit de interesante, documentat prezentate și bogate în idei.

Ca om de teatru cu o activitate de peste trei decenii în domeniul învățămîntului de artă, mi-a reținut în mod special atenția o problemă „fierbinte” — aceea a pregătirii actorilor de astăzi, problemă ridicată de un cunoscut actor bucu-reștean, care semnala o anumită diminuare a calității profesionale a unor actori. Trebuie să mărturisesc că, în bună măsură,



BEATE FREDANOV

### Despre profesiunea de actor

cială a rampei, precum și asupra consecințelor acestei spectaculoase extinderi. Noile posibilități tehnice aflate astăzi — sau care vor fi miine — la îndemina teatrului nu vor fi utilizate spre a crea o originalitate gratuită, ci în scopul implicării mai profunde a publicului în actul teatral, al unei mai reale democratizări a spectacolului.

În unele intervenții s-a insistat asupra faptului că, într-o lume impregnată de tehnicism, cum se prefigurează a fi lumea viitorului, teatrul are datoria de a se adresa cu precădere sensibilității umane, de a răspunde, cu mijloacele specifice artei, întrebărilor pe care oamenii și le pun asupra vieții, nevoii lor de adevăr...

Au fost formulate, de asemenea, considerații pertinente cu privire la generațiile tinere care se îndreaptă către studiul artei teatrale; s-a observat cu justețe faptul că trăsăturile definitorii ale acestora sînt de fiecare dată altele și că de

sînt și eu de acord cu observația colegului nostru. Faptul că nu numai critica sau publicul iubitor de teatru, ci actorii înșiși ridică problema profesionalismului în exercitarea meseriei lor constituie, după părerea mea, un fapt important, demn de luat în seamă. Nu putem fi preocupați de viitorul teatrului doar sub aspectul conținutului ideatic și al formei de prezentare, fără a acorda atenția cuvenită gradului de profesionalizare a slujitorilor teatrului, de astăzi și de miine.

Un mai înalt grad de profesionalism nu înseamnă doar, cum s-ar putea crede, o pregătire inițială mai temeinică, ci, în primul rînd, *caracterul continuu* al preocupărilor de perfecționare individuală, așa cum se întîmplă și cu alte categorii de artiști — muzicieni, dansatori, pictori.

În legătură cu aceasta îmi revine în memorie un articol apărut cu mulți ani în urmă, datorat regretatului Ștefan Ciubotărașu. Articolul se referea, cu oarecare

nostalgie, la începuturile unor seminare colective, inițiate de unele echipe teatrale, cu scopul deslușirii mai depline a complexității actului de creație. Aceste seminarii erau, desigur, tributare unor concepții, astăzi, în parte, depășite, dar aveau totuși meritul de a formula probleme reale la a căror lămurire schimbul de idei, lucrul și efortul în comun își aduceau o contribuție substanțială. Astfel de seminarii, reorganizate potrivit experienței de astăzi a teatrului românesc, ar putea constitui, cu siguranță, o parte a celui antrenament profesional de pe urma căruia fiecare dintre marile și încă tinerele talente de care dispune scena noastră n-ar avea decît de cîștigat.

Este pentru mine în afară de orice îndoială faptul că forța, puterea de expresie a talentului sporesc atunci cînd acestea sînt slujite de un înalt nivel profesional și se diminuează, în caz contrar, uneori chiar pînă la a atinge note supărătoare. Mijloacele de exprimare precare, insuficiența tehnicii profesionale sînt destul de ușor de sesizat, nu numai de către oamenii de specialitate, ci și, ceea ce mi se pare cel puțin la fel de important, de către marele public. Spun aceasta deoarece, așa cum bine se știe, încă de la apariția sa în vremuri străvechi, teatrul a avut menirea de a modela conștiințele, de a oferi oamenilor o minunată cale de cunoaștere a propriei ființe, de a „activa“ ceea ce este bun și frumos în oameni... Or, asemenea lucruri — în măsura în care ele există într-un text — impun un mod de abordare similar, adică o adîncă înțelegere, care exclude lipsa de consistență a formei de exprimare.

Gîndind astfel, îmi amintesc de o întîmplare trăită cu ani în urmă, împreună cu neuitatul Mihai Popescu. Jucam împreună la Teatrul Sărindar, în *Domnișoara Butterfly* (adaptare de Tudor Mușatescu), piesă pe atunci de mare succes și care se bucura de o distribuție strălucită: Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Mania Antonova, Ecaterina Șahighian, Horia Șerbănescu. Interpretam în această piesă rolul logodnicei unui om modest și cumsecade. După un moment de „rătăcire“ datorat prezenței în măruntul tîrgușor a unui „american“ (Mihai Popescu), fata revine, spre marea satisfacție a publicului, la cumintele și cumsecadele ei logodnic.

Era într-o duminică, seara; după al treilea spectacol, Mihai și cu mine am plecat împreună din teatru, mergînd către Călea Victoriei. În fața unei cafenele, un

grup de oameni, în mod evident spectatori ai piesei pe care tocmai o jucasem, discutau cu aprindere. Era iarnă, ninge, iar pe marginea trotuarului zăpada era necălcată, ca în basme... Obosiți, cu gulerete ridicate, am trecut pe lângă oamenii aceia, dar, abia îi depășisem, cînd se auzi o voce de femeie: „Uite-i pe Beate Fredanov și pe Mihai Popescu“... și, imediat, un alt glas: „Va să zică, totuși, au rămas împreună...“. Mihai și cu mine ne-am oprit, impresionați adînc de reacția celor oameni. Mihai Popescu scosese un carnețel și-și nota cele întîmplate, cu gîndul de a le comunica viitorilor actori pe care-i îndruma. Oboseala parcă ni se risipise și, fără multe vorbe, înțelegeam amîndoi de ce puternic instrument dispuneam spre a pătrunde, dincolo de spațiul și timpul scenei, în sufletele celor care ne priveau.

Desigur, nu au mare importanță, în acest caz, nici subiectul oarecum „subțire“ al acelei piese de demult, nici amănuntul autobiografic. Însă, poate numai trăirea unor astfel de momente îl face pe actor să simtă împlinirea menirii și rostul străduinței sale...

Și, dacă ne este limpede că o formă desăvîrșită face ca sensul să devină mai penetrant, mai convingător, aș asemenea menținerea unui înalt nivel profesional cu o investiție permanent profitabilă. Arta nu descinde numai din talent, ci și din a putea, a cunoaște, a stăpîni. Este deci necesar ca nici un actor să nu se bizuie doar pe darurile cu care natura l-a înzestrat, ci să și le cultive, nu o dată pentru totdeauna, ci în mod continuu, de-a lungul unei vieți întregi. Din păcate, încă prea puțini sînt, între tinerii actori, mai ales — preocupați de succesul imediat — cei care par convinși de necesitatea unui asemenea efort. Amplitudinea și diversitatea extraordinară a talentelor constituie o premisă fericită, iar cultivarea lor, întreținerea și dezvoltarea tehnicii profesionale în toate laturile ei au darul de a garanta îmbogățirea personalității creatoare și a calității actului artistic.

Numai în urma unei asemenea pregătiri, impecabile sub toate aspectele, actorul poate pretinde oamenilor Cetății recunoașterea importanței muncii sale, a funcției sociale a artei al cărei slujitor este. Numai atunci, vocea și comportamentul în scenă al actorului nu vor trece doar pe lângă ochii și urechile spectatorilor, ci vor stărui în sufletele acestora. Și, această putere a artei noastre trebuie să ne fie izvor de profundă satisfacție...

„Zilele teatrului reșițean“

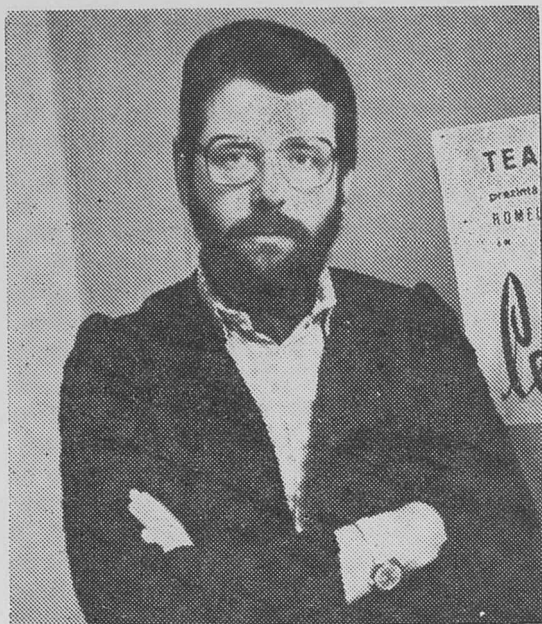
■ VICTOR ERNEST MAȘEK

*Creatorii despre creație*

Începe să devină tradiție, în cadrul „Zilelor teatrului reșițean“, organizarea unei dezbateri pe o temă de mare actualitate: *raportul dintre creativitatea artistică și creativitatea tehnico-științifică*. Cadrul este cum nu se poate mai potrivit, vechea cetate muncitorească a Reșiței reprezentînd unul dintre cele dintîi locuri de afirmare a unei creativități și capacități tehnice românești, competitive în plan european, și totodată vatra unor bogate tradiții și împliniri culturale. Simbolic ni se pare și modul în care, asemeni unei măști originare a tuturor energiilor creatoare, marea uzină cuprinde și înglobează, nu numai la figurat, ci și la propriu, orașul și prestigioasele sale instituții cultural-artistice. Între ele, ajuns la vîrsta de 30 de ani, Teatrul de Stat, principal ferment al vieții spirituale locale, era, evident, cel mai indicat să rostească replica ce revenea artei în dialogul despre creativitate, purtat cu reprezentanții talentului și creativității tehnice — colectivul de muncitori și ingineri ai Întreprinderii constructoare de mașini Reșița. Dealtfel, teatrului reșițean îi revine meritul inițierii acestui dialog, prin care, pentru prima dată la noi, sînt reuniți în mod sistematic și organizat, în jurul unei mese rotunde, reprezentanți ai performanțelor tehnico-materiale și ai celor spiritual-artistice, spre a-și confrunta opiniile, experiența, căutările, rezultatele pozitive și insatisfacțiile, în raport cu numitorul comun al ambelor tipuri de activitate: CREATIVITATEA. O temă și o problemă deosebită valoare euristica, ce are toate șansele ca, în condițiile abordării ei din perspective atît de diferite și pe baza unei analize pluridisciplinare, să pună în lumină aspecte noi, nebănuite, ale muncii de creație, ipostaze inedite ale acesteia, precum și sugestii utile pentru fiecare dintre părți. În mare parte, acesta a și fost rezultatul celei de-a doua dezbateri, desfășurate în decembrie 1979 și găzduită de I.C.M.R.

Învățînd din experiența primei dezbateri, din 1978, organizatorii s-au străduit, de astă dată, să asigure un cadru teoretic mai riguros și să canalizeze discuția spre cîteva probleme principale. În acest scop, conducerea colocolviului a fost încredințată unui sociolog cu vechi preocupări în domeniul studiului creativității, doctorul în filozofie Haralambie Culea. Participanții la discuție — muncitori, tehnicieni și ingineri ai I.C.M.R., cercetători ai laboratorului de psihologie uzinală, actori și regizori ai teatrului reșițean, precum și, invitați de organizatori, un grup de dramaturgi, critici dramatice și esteticieni — au pornit de la recunoașterea necesității de a se analiza nu numai rezultatele, dar și izvoarele și condițiile favorizante ale creativității, direct legate atît de înzestrarea nativă, cît și de solicitările și stimulările concrete de la locul de muncă, nu întotdeauna luate în considerație în suficientă măsură, cum s-a arătat. S-a evidențiat, de asemenea, și necesitatea unei definiții mai riguroase a termenilor, întrucît, dacă e adevărat că un anumit grad de creativitate (latentă) face parte din zestrea de capacități a oricărui individ, nu orice activitate de producție materială sau spirituală, integrată unui proces de ansamblu care, în final, are ca rezultat crearea de noi valori economice sau culturale, este, la rîndul ei, o activitate de creație propriu-zisă. O viziune inflaționistă riscă să ducă la ștergerea diferenței specifice dintre un *act creator*, prin care se realizează o entitate (materială sau spirituală) *calitativ nouă*, și simpla reproducție mecanică, stereotipă, ce nu asigură decît sporirea și reproducția *cantitativă* a realității. Asemenea acte de stereotipie rutinieră, necesare *eficienței* manipulării a mașinilor-unelte și randamentului muncii, înlocuiesc uneori creația autentică în cadrul elaborării unui produs artistic. De cîte ori n-am observat și de-

(Continuare la p. 89)



RADU F. ALEXANDRU

*Iubirile  
tovarășei  
Ana Stoica*

ANA  
DOLORES  
FERNANDA  
MARIN  
FERNANDA MOISESCU

PERSONAJELE

*Lui Al. Simion,  
după a cărui idee  
a fost scrisă*

I

Lumina crește încet, pe bătăile rare ale unui metronom.

Camera de zi a unei case, la țară. O masă cu patru scaune, un fotoliu, o dormeză, un dulap aglomerează spațiul, nu foarte larg, al încăperii. Pe masă, un vas mare de lut, plin cu flori de grădină. O ușă, spre cealaltă cameră; una, spre baie; o a treia, spre un vestiar din care se ajunge și în bucătărie. Pe jos, carpete; între ușa celei de-a doua camere și vestiar sînt întinse mai multe ziare.

Se aude distinct, mai ales la început, zgomotul ploii.

Marin, la masă, cu luleaua între dinți, citește, concentrat, un ziar. Alături, alte citeva, împăturite cu grijă unul peste altul. Este îmbrăcat în pantaloni de doc decolorați, cămașă în carouri, jachetă de lină. Își intrerupe lectura, ascultă atent spre baie, își privește ceasul.

MARIN : Ana !... Ana ! !

VOCEA ANEI (din baie) : ...Spune.

MARIN : Stai prea mult.

VOCEA ANEI : ...Mă simt foarte bine.

MARIN (se ridică și vine lângă ușa băii) :

Să nu-ți faci rău : ești de patruzeci de minute în apă. (Își mai consultă o dată ceasul.) ...Ana !

VOCEA ANEI : ...Am auzit.

(Marin renunță, revine la masă, vrea să-și aprindă luleaua, cutia de chibrituri e goală, se duce în bucătărie, închide ușa după el.)

VOCEA ANEI : ...Nu știu ce te face să crezi că unui om sănătos îi poate face rău o baie caldută... Chiar dacă stă patruzeci de minute... Mă tem că exagerezi... dragul meu...

(Marin revine; și-a aprins luleaua, aduce un pumn de chibrituri, pe care le bagă în cutia veche. A adus prea multe, o parte se împrăstie pe masă; le adună cu răbdare și le îngheșue în cutie. Se rează și puflă liniștit.)

MARIN: ...S-o fi răcit și cazanul... Nici apă nu mai are...

(Se aude, mai târziu, motorul unui camion care se apropie. Un claxon, apoi altul, pe măsură ce se apropie, apelurile devin mai dese, mai insistente. Mașina a oprit în fața casei și cineva a înțepenit cu mâna pe claxon. Marin se ridică și iese. Se aude zgomotul unei portiere trinite și camionul pornește mai departe.)

VOCEA LUI DOLORES: Fantastic !... N-am mai văzut așa ceva.

(În cameră intră Dolores și Marin. Fata — în blugi, cu o scurtă pe umeri — e plouată ciuciulete. Pantofii îi sînt plini de noroi. Manșetele pantalonilor, răsucite pînă sub genunchi. Înaintează un pas, revine în prag.)

DOLORES: Nu se poate! Uite-n ce hal sînt...

MARIN: Să-ți dau niște papuci...

DOLORES (iese în vestiar): Am tot ce-mi trebuie.

(Marin iese și el, ușa rămîne deschisă.)

MARIN: Pînă ieri, a fost foarte frumos. Aseară a început să plouă și de-atunci tot așa o ține.

DOLORES: Nu credeam c-am să mai ajung. Dacă nu mă lua-n mașină, mă-necam în noroi...

MARIN: Te-aș fi așteptat la gară, n-am știut cu ce tren vii...

(Cei doi reintră în cameră. Dolores își șterge părul cu un prosop; și-a scos scurta și bluza și și-a pus un pulover uscat. Marin este ud pe față, pe păr — fapt căruia nu-i acordă nici o importanță.)

DOLORES: Cinci kilometri! Doar dacă m-ai fi adus în brațe...

MARIN: Împrumutam o brișcă...

DOLORES: „Decapotabilă“ !... (Ia în picioare unul dintre ziarele de pe jos.) Păziți „persanele“ ?

MARIN (semn spre cealaltă cameră): Nu-i încă gata. Mai car var, moloz...

DOLORES: Unde-i mama ?

MARIN: În baie. Ana! A venit Dolores !

DOLORES (la ușa băii): Hello, mamă !

VOCEA ANEI: Te-am auzit.

DOLORES (cu mâna pe clanță): Pot să intru ?

VOCEA ANEI: Nu !... Ies imediat.

DOLORES: Cum se simte ?

(Odată cu întrebarea lui Dolores, se aude și dușul curgînd cu putere, în baie.)

MARIN: Foarte bine... (După ce aude dușul.) ...Cred că bine...

DOLORES: „Crezi“ ?

MARIN: Așa spune ea. Mai mult, de un' să știu ?

DOLORES: Ai vorbit c-un doctor !

MARIN: „Un ulcer acut și rebel“...

DOLORES: ...Mai departe !

MARIN: ...Poate, va fi nevoie de-o operație... Deocamdată, i-a prescris cîteva medicamente, care, poate...

DOLORES: Poate! Poate! Poate!

MARIN: Are nevoie de multă liniște.

E primul lucru pe care mi l-a spus...

DOLORES: Doctorul ? !

MARIN: Nu. Ea.

DOLORES: Și, pentru asta ați plecat din București și v-ați ascuns în vîgăuna asta ? !

ANA (din ușă): E o regiune foarte frumoasă.

(Cei doi se întorc spre ea. Dolores se precipită spre Ana, o îmbrățișează, o sărută.)

DOLORES: Mamă... Draga mea...

ANA: În sfîrșit, te am lîngă mine...

DOLORES: Ai stat o lună-n spital și nu m-ai lăsat o dată să vin să te văd !? (Ana începe să ridă.) De ce rîzi ? (Spre Marin.) De ce rîde ?

ANA: Am să-ți spun... Am să-ți 'spun, cu toate că sînt sigură că n-ai să crezi... (Lui Marin.) Iartă-mă, am uitat dușul deschis.

(Marin ia prosopul lăsat de Dolores pe spătarul unui scaun, se duce în baie, închide dușul, revine.)

ANA (se așază pe un scaun): Ia-ți un scaun și vino lîngă mine.

MARIN: Stai mai bine în fotoliu.

(Ana are un moment de ezitare, apoi se ridică și își schimbă locul. Încearcă să-și recompună zîmbetul pe figură.)

ANA: Ce vreme ai nimerit ! Și-n ce hal ești ! (Lui Marin.) Trebuie să se schimbe: fii bun și dă-i un capot, un halat...

DOLORES: Mai târziu, lasă acum. Spune-mi ce faci !

ANA: Bine, bine — excelent !

DOLORES: Ești foarte slăbită.

ANA: Nu citești ziarele ? Trebuie să ducem un regim alimentar mai cumpătat...

DOLORES: Aaaa...

MARIN: Am aprins focul: să faci întii un duș.

DOLORES: Mai târziu ! Să-mi scot doar ăștia de pe mine. (Semn spre blugi. Se

duce în vestiar, unde a rămas geamantanul, își ia o fustă, trece în baie.)

ANA : ...Ce i-ai spus ?

MARIN : ...Ulcer.

ANA : Operație ?

MARIN : Nu... Poate altă dată, dacă va fi nevoie...

ANA : Nu va fi nevoie. (*Privire lungă spre Marin, care nu reacționează în nici un fel.*) ...Ar fi ridicol să-ți spun că-mi pare rău, că te oblig la un joc...

MARIN : De ce nu-i spui ?

ANA : La ce bun ? Ce-ar putea face ?

MARIN : Ești, cred, totuși datoare...

ANA (*il oprește cu un gest scurt*) : Ți-a spus cât rămîne ? (*Marin neagă din cap.*) Nu poate s-aibă prea mult timp liber. Să nu insiști.

MARIN : ...Nu-i corect ce faci.

ANA : ...Poate. Dar rămîne cum am hotărît.

MARIN : Nu e bine.

ANA : Eu cred că da.

MARIN : Nu trebuia să venim aici ! Nu trebuia să pleci de lângă doctor...

(*Revine Dolores. Și-a pus o fustă în locul pantalonilor, pe care îi are atârnați, uzi, pe o mină.*)

DOLORES : I-am spălat. Pot să-i atîrn undeva ?

MARIN : În bucătărie. (*Ia pantalonii și îi duce în bucătărie. Se întoarce imediat.*)

DOLORES (*gest larg, cuprinzînd casa*) : Un adevărat palat !

ANA : Îți place ?

DOLORES : Nu !

ANA : E o regiune foarte frumoasă...

DOLORES : Mi-ai mai spus-o.

ANA : Casa a fost a părinților lui Marin.

DOLORES (*spre Marin*) : Am înțeles că acum ați cumpărat-o.

MARIN : Într-un fel, da.

ANA : Am răscumpărat-o ! Ai lui au murit cînd el era în închisoare ; casa s-a vîndut la licitație ; pe urmă, a ars — mă rog, acum se cheamă că e din nou în „casa părintescă“ !

MARIN : Nu eu am vrut să venim aici.

DOLORES (*Anei*) : N-ai să-mi spui că tu !

ANA : Ba da. Eu i-am cerut-o. Pentru că e liniște, pentru că aerul de aici îmi face bine, pentru că voiam să plecăm dintr-un oraș pe care nu-l mai suportam.

DOLORES : N-ai un telefon, un doctor — cineva să te vadă dac-ai nevoie !

ANA : Nu am nevoie de nimeni.

DOLORES : Abia ai ieșit din spital !

ANA (*lovindu-se peste frunte : acum își aduce amînte. Lui Marin*) : Știi pe cine am văzut la spital ? La policlinică, cînd am coborît, o dată, pentru niște analize ?

MARIN : Nu.

ANA : Ghicește !

MARIN : ...Nu știu.

ANA : N-ai să crezi ! Am trecut pe lângă el, aștepta să intre la o consultație, l-am văzut, o clipă, în trecere, pe urmă m-am chinuit ore în șir să-mi amintesc cine e !

DOLORES : Cine era ?

ANA (*lui Marin*) : N-ai să crezi... Max !

MARIN : Care Max ?

ANA : Max Herescu ! „Spaniolul“... Nu se poate să-l fi uitat !

MARIN : Nu.

ANA (*lui Dolores*) : Printre primii băieți plecați în Spania ! A trecut apoi în Franța, a făcut *maquis*-ul : cînd s-a întors, era ceea ce se cheamă o „legendă vie“...

(*Moment de tăcere, prelungit.*)

ANA : ...Prin el am primit ultima scrisoare de la tatăl tău... Nu apucase s-o mai expedieze... Poate spun o prostie, dar cred că Sorin n-ar fi plecat singur... Max a fost cel care a decis... (*Către Marin.*) Nu crezi ?

MARIN : ...Nu.

ANA : ...Sorin avea un adevărat cult pentru Max, și, cînd a auzit că el pleacă... Eram în luna a cincea. Logodiți de doi ani. În toamnă, urma să ne căsătorim. Nu mi-a spus că pleacă, decît cu douăzeci și patru de ore înainte...

DOLORES : Poate atunci am făcut și eu ceva pentru tine. Altfel, te-ai fi dus probabil și tu, și!...

ANA (*lui Marin, fără s-o fi auzit*) : Aș vrea să-l chemăm o dată aici.

MARIN : Pe cine ?

ANA : Despre Max vorbim, nu ?

MARIN : Sigur că da.

ANA : Interesează-te cine are telefonul lui, și, săptămîna viitoare, poate...

MARIN : S-o lăsăm mai bine pentru cînd om face noi un drum la București...

ANA : Cînd, adică ?

MARIN : Nu știu ; cînd o s-avem vreo treabă...

ANA : Nu. Invită-l aici săptămîna viitoare.

MARIN : ...Nu se poate, Ana.

ANA : De ce ?

MARIN : ...Pentru că Max a murit.

ANA : Ce spui ? !

DOLORES : Cum așa ?

ANA : Cînd ? ! Vorbește !

MARIN : Anul trecut !

ANA : Nu-i adevărat !

MARIN : Am fost la înmormîntare. Tu nu erai în țară — cînd te-ai întors, ți-am spus.

ANA : L-am văzut cu ochii mei ! Nu-i o lună de-atunci !

MARIN : Ți s-a părut. O asemănare.

ANA : Max era ! (*Marin neagă încet din*

cap. Ana, cu obrazul golit de sînge.)  
...Cum e posibil ?  
DOLORES : Se-ntimplă, ce te frămîntî  
atît ?  
ANA : Ești sigur că mi-ai spus ?  
MARIN : I-ai trimis și o telegramă Ma-  
rianei.  
ANA : ...Nu-mi amintesc nimic... Aveam o  
memorie foarte bună... Știam că am o  
memorie foarte bună...  
DOLORES : Un om pe care nu l-ai vă-  
zut de ani de zile : o simplă confuzie.  
ANA (*lui Marin*) : Am mai făcut și-n alte  
rînduri „gafe“ de astea ?  
MARIN : Nu.  
ANA : Te întreb dacă memoria mi-a  
făcut în ultimul timp și alte asemenea  
feste.  
MARIN : Am înțeles ce m-ai întreat.  
DOLORES : Dar ce dai atîta importanță  
unui fleac ? !  
ANA : ...Așa e. ...Nu ești obosită, nu vrei  
să te întinzi puțin ?  
DOLORES : Nici vorbă.  
ANA : Foame ?  
DOLORES : Am venit în vagonul restau-  
rant. Dar cred că am eu ceva care-o  
să te tenteze. (*Iese în vestiar, de unde  
revine cu o sacoșă. În absența ei,  
schimb de priviri între Ana și Marin,  
urmat de o mișcare liniștitoare a Anei,  
care rămîne însă sub impresia momen-  
tului consumat. Dolores scoate un pa-  
chet din sacoșă.*) Ghici !  
ANA : Salam de Sibiu.  
DOLORES : De unde știi ? ! Chiar nu pot  
să-ți fac și eu o surpriză ? !  
ANA : Ba da. Cînd s-or schimba gustu-  
rile mele, și forma salamului...  
DOLORES : O să comand special un sa-  
lam pătrat ! (*Scoate mai departe din  
sacoșă.*) Cafea, nes decofeinizat, șvaițer  
și portocale.  
ANA : Îți închipuiai, probabil, că murim  
de foame aici.  
DOLORES : Nu, dar acum încep să cred.  
(*Lui Marin.*) N-am văzut o alimentară,  
un magazin...  
MARIN : Sînt de toate.  
ANA : Și, oricum, nu le prea avem nevoie.  
Nu mi-aș fi închipuit niciodată că  
domnu' e un „fermier“ desăvîrșit. Ți-a  
arătat loturile lui „experimentale“ ?  
DOLORES : Pe ploaia de-afară, nici dacă  
mă plătea-n aur !  
ANA : N-ai să crezi ce-ai să vezi. Apropo,  
cît râmii ?  
DOLORES : Nu știu... O săptămînă...  
ANA (*o fracțiune de secundă, speriată*) :  
Așa mult ? !  
DOLORES : ...Da ...Abia aștepti să mă  
vezi plecată !  
ANA : Prostii... Sînt doar surprinsă de  
„generozitatea“ ta.  
MARIN (*stringe de pe masă*) : Le duc în  
cămară.  
ANA : Taie-ne cîteva felioare.

MARIN : Ei. Ție, am să-ți curăț o porto-  
cală.

(*Iese. Dolores îl urmărește cu privirea,  
apoi așteaptă o clipă, să vadă dacă nu  
revine imediat.*)

DOLORES : Fantastic, cum arată !

ANA : Șaptezeci și doi de ani.

DOLORES : Parc-ar fi după o cură la  
geriatrie !

ANA : Nu stă o clipă. Tot ce-i aici, e  
făcut cu mîna lui. Casa era în para-  
gină, a pus-o pe picioare. Maidanul  
din spatele casei, l-a transformat în  
grădină. Gardul...

DOLORES : Cînd doarme ? !

ANA : Un an de zile, a venit în fiecare  
sîmbătă și duminică și-a muncit. Con-  
cediu, tot aici și l-a făcut...

DOLORES : Țăran !

ANA : Vrea să mai aducă niște stupi, să  
pună cîteva butuci de vie...

DOLORES : E, în sfirșit, la el acasă ! De  
asta a venit și de asta te-a tras și pe  
tine aici ! În loc să râmii în oraș,  
unde aveai doctorul, și medicamentele,  
și spitalul, și tot ce-aveai nevoie, tu  
ți-ai urmat omul în „paradisul“  
rustic !

ANA : Exagerezi.

DOLORES : Mamă, nu-i de tine aici. Ai  
dus o viață prea plină, prea agitată,  
ca să eșuezi, dintr-o dată, în băltoaca  
asta sălcie !

ANA : ...Mă simt foarte bine aici...

DOLORES : Nu-i adevărat !

ANA : Mă simt foarte bine — înțelege !

DOLORES : N-ai o carte...

ANA : Am să mi le aduc.

DOLORES : N-ai un om cu care să  
schimbi o vorbă !

ANA : De cînd mă știu, mi-a tot mers  
gura ore-n șir. Acum, pot să mai tac  
și eu.

DOLORES : Invențezi argumente ca să  
te convingi...

ANA : Și, apoi, l-ai uitat pe el — pe  
Marin...

DOLORES : Pe Marin ? !

ANA : Pe Marin — un om minunat...

DOLORES : „Invenția“ ta ! N-a făcut nici-  
odată altceva decît ce i-ai spus tu.

ANA : Nu începe iar !

DOLORES : Cel mai cuminte dintre toți  
copiii tăi...

ANA : Dolores, nu am putere și nu vreau  
să reiau cu tine subiectul ăsta.

DOLORES : De ce ? ! Ar trebui să-ți faci  
plăcere — să fii chiar mîndră !

ANA : Așa e. Dar asta nu înseamnă că  
tu și poți înțelege.

DOLORES : Întotdeauna ai încercat să  
mă faci să cred că „posibilitatea mea  
de înțelegere“ se diminuează îngrijo-  
rător cînd e vorba de tine.

ANA : Nu numai cînd e vorba de mine.

DOLORES : Sper că nu mă consideri o întîrziată mintal.

ANA : Doar suficient de indolentă și de superficială, ca judecățile tale să păcătuiască printr-o regretabilă eroare.

DOLORES : ...Crezi că mi-ar fi greu să răspund ?

ANA : Ce-ai cu el ? !

DOLORES : Nimic ! Dar știi ce-i aia „nimic“ ? ! Nici măcar un sentiment ! Nici acum, și niciodată, în treizeci de ani de conviețuire-n aceeași casă ! Un străin cu care-am împărțit un spațiu de locuit !

ANA : Destul !... Vorbești de un om care, pentru tine și pentru fratele tău, tată să vă fi fost, n-ar fi făcut mai mult !

DOLORES : E o chestie de apreciere...

ANA : O dată nu v-a spus un cuvînt rău, nu v-a refuzat o dată !

DOLORES : Pentru că eram ai tăi !

ANA : Ca și-ai lui !

DOLORES : Aveai grijă de el, îl ajutai să-și facă un rost...

ANA : Ce rost ? !

DOLORES : Liceu, facultate, post... El, în schimb, ne oferea mîngîierii și vorbe bune !

ANA : ...Poate ar fi fost bine să-ți mai fi aminat vizita...

DOLORES : De ce ? ! Pentru că-ți spun ce gîndesc ? !

ANA : Pentru că gîndești prost... Și eu nu mai am putere să te fac să înțelegi...

DOLORES : Mi-era dor de tine ! Trebuia să te văd, mamă ! *(Marin revine cu două sandwichuri. Pe una sînt aranjate cîteva sandwichuri cu salam de Sibiu — o pune pe masă în fața fetei ; cealaltă, cu o portocală curățată, o dă Anei. Iese din nou. Dolores, semn spre sandwichuri.)* Servește-te.

ANA : Mulțumesc.

*(Se duce și ia un sandwich și se întoarce în fotoliu. Marin aduce o ceașcă cu cafea, pe care o pune în fața lui Dolores. Observă că Ana mănîncă sandwichul, insistă o clipă cu privirea asupra ei ; se așază pe un scaun, la masă. Își aprinde luleaua.)*

DOLORES *(scoate din poșetă două pachete cu tutun)* : Astea sînt pentru tine.

MARIN : Mulțumesc.

ANA *(după un timp)* : ...Și Tudor ?

DOLORES : Bine... Cum știi.

ANA : Adică ?

DOLORES : Am avut prima înfățișare. O s-o avem și p-a doua, și-a treia...

ANA : N-ai renunțat, deci... Mi-e puțin cam peste mină, altfel aș fi venit și eu la tribunal : sînt tare curioasă să văd ce motive ai să inventezi să-ți aprobe divorțul.

DOLORES : C-un avocat bun te descurci întotdeauna. Dacă chiar te interesează, însă, am să-ți aduc procesul verbal...

ANA : Ai să rămii singură, Dolores. Și n-are să-ți fie ușor. Deloc.

DOLORES : M-am obișnuit singură...

MARIN *(lui Dolores)* : Nu mai plouă ; hai să facem o plimbare.

DOLORES : Am venit s-o văd pe mama ! Cît timp a fost internată, mie și fratelui meu ni s-a „recomandat“ să n-o obosim, să așteptăm să se întoarcă acasă !

MARIN : A fost foarte bolnavă !

ANA : Vine și Mircea ?

DOLORES : Are baraju-n probe : nu poate să lipsească nici o zi. Îți transmitem sănătate, te sărută, o să vă scrie...

ANA : M-am internat pentru cîteva zile și nu vroiam să vă deranjez... Pe urmă, m-am simțit tot mai rău, sîciiala banală devenise durere de nesuportat. Eram într-o rezervă cu o femeie căreia nu-i tăcea gura o clipă. Odată, m-a întrebant dac-am copii. Speriată de întrebările care mă gîndeau c-ar urma, i-am spus că nu. Așa c-a trebuit să renunț la plăcerea de-a vă vedea, ca să nu creadă că sînt ne bună, sau mitomantă.

DOLORES : Nu se poate !

ANA : Doar nu crezi că mint ? Întreabă-l și pe el ! *(Semn spre Marin.)*

DOLORES : Mamă... *(Vine lîngă ea, îngenunchează, o îmbrățișează.)* Mamă, pentru caraghioasa aia, pentru o gurăspartă, ne-ai ținut departe pe noi ? !

ANA *(o mîngîie)* : Tot speram să mă întorc, de la o zi la alta.

DOLORES : Mă-ntîlneam cu oameni pe stradă, dădeau telefon să se intereseze de tine, și eu făceam pe nătînga, schimbam vorba, discutam despre orice, numai despre tine, nu ! Nu eram în stare să le spun un cuvînt despre tine !

MARIN : Te țineam permanent la curent cum se simte.

DOLORES : „Buletinele medicale oficiale“ — suficient de „precise“ ca să n-ai în nici un fel habar de starea reală a bolnavului !

ANA : Probabil... cu siguranță, am greșit. Iartă-mă.

DOLORES *(o îmbrățișează, o sărută)* : Eu sînt dispusă s-o fac. Cu ei, însă, îți va fi mai greu, sper. *(Scoate din poșetă o hîrtie, pe care o flutură în fața Anei.)*

ANA : Ce e ?

DOLORES : Lista naivilor care-și închipuiau că interesul sau prezența lor te-ar putea bucura cît de cît...

ANA : Să văd...



DOLORES : Recunoști că nu meriți ?

ANA (*întinde mâna*) : Dă-mi-o. (*Dolores îi dă hîrtia. După o privire.*) Așa mulți ? (*Incepe să citească.*)

DOLORES : Recunoști, deci, și tu că exagerat de mulți oameni cinstiți se lasă induși în eroare de aerele...

ANA (*arată un nume pe hîrtie*) : Ce scrie aici ? !

DOLORES (*vine lîngă ea*) : Fernanda Moisescu.

ANA : Fernanda !... Marin ? !

MARIN : ...A sunat și acasă.

ANA : Cînd ? ! Nu mi-ai spus !... De ce ? !

MARIN : ...Mi-a ieșit, se vede, din minte...

ANA : Nu cred.

DOLORES : Așa „ți-a ieșit din minte“ și cînd a murit Max, și acum spui...

ANA : Cînd a sunat ?

MARIN : Erai în spital... N-am nici un reper în timp...

ANA : Tu, unde-ai întîlnit-o ?

MARIN : La un concert. Dar, ce importantă are ?

*(Schimbare de ton a luminii, aceeași care se va folosi în toate scenele Ana—Fernanda. În cameră intră Fernanda. Este îmbrăcată într-o rochie albă, simplă, care îi evidențiază frapant tinerețea. Apariția ei nu este realizată decît de Ana — singura, acum și în continuare, care o vede și o aude. Fernanda înaintează încet, pînă aproape de Ana ; se așază.)*

FERNANDA : Nu i-ai spus ?

ANA : Nu.

FERNANDA : De ce ?

ANA : Eram foarte obosită... Foarte slăbită — știam că ar urma, inevitabil, o discuție, pentru care nu eram pregătită...

FERNANDA : Și, cînd te-ai întors acasă ?

ANA : Nu știu ce s-a întîmplat... Crede-mă : n-am avut ocazia !

FERNANDA : Nu voiai ca Marin să știe de întîlnirea noastră ?

ANA : Nu ! Nu despre asta e vorba...

FERNANDA (*acceptă, încuviințînd din cap*) : Lasă... Dolores mă mai știe ?

*(Lumina revine încet la normal. Fernanda ascultă începutul replicilor care urmează, timp în care se retrage într-un colț al încăperii.)*

ANA (*lui Dolores*) : Ai recunoscut-o ?

DOLORES : Pe... (*Se uită pe hîrtie.*) Fernanda Moisescu ? (*Ana aprobă din cap.*) Vag.

ANA : Într-o vreme, erai mică, venea foarte des la noi în casă.

DOLORES : Îmi părea o figură cunoscută, fără să știu, însă, cu cine vorbesc.

ANA : Cîți ani au trecut ?

MARIN : Aproape douăzeci.

DOLORES : Cine-i femeia asta ?

ANA : Am să-ți spun. (*Lui Marin.*) Cînd eram în spital, am petrecut o noapte împreună. În vis.

*(Fernanda iese din cameră.)*

MARIN : Noapți întregi nu puteai închide un ochi...

ANA : De fapt... Nu sînt sigură că era noaptea... Eram, cred, în starea de buimăceală pe care o ai după un anestezic puternic...

DOLORES : Pentru ce, anestezie ? !

ANA : Cînd lucrurile nu mai au contururile ferme... cînd totul devine simplu, surprinzător de simplu...

DOLORES : Erai drogată !

ANA (*în continuare, lui Marin*) : Cum de nu ți-am spus, cum am uitat ? !... Interesant e că întîlnirea cu Fernanda — reîntîlnirea ! — nu părea deloc întîmplătoare... Pînă s-o găsesc, mi s-a perindat prin fața ochilor o suită întregă de momente, mai mult sau mai puțin coerente, pe care le refuzam, cu sentimentul că trebuie să ajung... căutam ceva anume...

DOLORES : Ce ? !

ANA : Începutul... Ți-am spus vreodată cum am cunoscut-o ?

MARIN : Învățați la aceeași școală...

ANA : Da, sigur, numai că asta nu însemna nimic... Sau mult prea puțin... „Coleg de școală cu Fernanda Moisescu“ desena o sferă prea largă ca să presupună și eventualitatea unei relații...

DOLORES : Mamă, vrei să ne pierdem timpul discutînd acum de fostele tale colege de liceu ? !

ANA : ...Te supără ?

DOLORES : Am venit să vorbesc cu tine ; *despre tine.*

ANA : ...Foarte bine. Te ascult.

DOLORES : Vă demolează.

ANA : Ce face ?

DOLORES : Vă de-mo-lează !

ANA : Pe cine ? !

DOLORES : Pe tine și pe el ! (*Semn spre Marin.*)

ANA (*o privește, concentrată, un timp, încercînd să înțeleagă sensul precis al cuvintelor ; privire, apoi, spre Marin : începe să ridă. Controlat, fără nici o stridență, dar parcă tot mai bine dispusă de cele auzite.*) ...Abia acum ai aflat ?

DOLORES (*spre Marin*) : Tu — care-o cunoști și-o-nțelegi mai bine ca oricine ! — poți să-mi explici de ce ride ? (*Marin suportă privirea și tonul provocator al fetei, fără să răspundă.*) Mamă... Mamă, m-ascuți ? !

ANA : Sigur... vorbește...

DOLORES : Am un prieten la Sfat. I-am spus unde stați și l-am rugat să vadă

planul de sistematizare : intrați în prima etapă de demolare.

ANA : Ca să facă, ce ?

DOLORES : Drum liber ; cale de acces : magistrala „Victoria socialismului“. I-am arătat că este vorba, totuși, de-un bloc cu două etaje, o casă veche, dar încă rezistentă, și că mi se pare absurd...

ANA : Și ce-a spus ?

DOLORES : Ce să spună ? ! E-o problemă care-l depășește, dar... Și, acest „dar“, te rog să-l înregistrezi cu atenție : nu exclude posibilitatea ca, ducându-te tu și arătând care e situația, să se accepte o modificare, cu totul neesențială, a proiectului.

ANA : Ce naivă ești !

DOLORES : Asta o crezi tu ! Eu repet ce mi-a spus un om care știe, probabil, și de alte situații asemănătoare...

MARIN : Mă îndoiesc c-ar ajuta la ceva.

DOLORES : Mamă !

ANA : ...Tu chiar mă vezi bătînd la uși și asaltîndu-i cu memorii, doar-doar or abate cu cîțiva metri bulevardul lor ?

DOLORES : Nu... Nu te văd în stare nici măcar de atît. Ești atît de „principială“, încît nici casa-n care stai nu ti se pare „normal“ s-o salvezi. (Lui Marin.) Spuneai că pot să fac o baie...

(Marin aprobă din cap ; aduce din cealaltă cameră două prosoape curate, pe care i le dă. Dolores intră în baie.)

ANA : Fantastic, cum s-a schimbat... Nu ți se pare ?

MARIN : Nu.

ANA : E adevărat ce spune ?

MARIN : Se pare că da.

ANA : Păcat... Era un cartier frumos. Am intrat o dată într-o expoziție în care fiecare tablou reprezenta o casă. După un timp, mi-am dat seama că imaginile văzute acolo mă urmăreau. Se personalizaseră, se umanizaseră... Cînd m-am dus să le văd a doua oară, tablourile cuprindeau „case-oameni“ — învechite, cocîrjate, abia-abia se mai țineau pe picioare...

MARIN : Ce vrei să mînci la prînz ?

ANA (gest indiferent din umeri) : ...Ei ce-i dăm ?

MARIN : Salată, brînză, omletă, friptură, fructe... (Ana vrea să se ridice.) Stai acolo, nu-i nici o problemă.

ANA : Doar riscu' să prind rădăcini în fotoliu. ...Aș minți, însă, dacă ți-aș spune că mă simt în stare să fac ceva...

(Marin vrea să se ducă în bucătărie.)

MARIN : Ai nevoie de ceva ?

(Ana neagă, obosită, din cap. Marin vrea să iasă din cameră.)

ANA : Mai stai cu mine.

MARIN (revine) : Spuneai de un vis avut în spital...

ANA : ...Era în timpul unei serbări. Nu știu ce eveniment o prilejuise, dar am recunoscut precis sala de festivități a școlii, colegii, profesorii. Eu apărusem în prima parte a programului, recitasem cîteva poezii de Eminescu, dar am rămas în continuare în culise — sala era prea plină ca să mai fi găsit un loc. Fernanda încheia serbarea. Numele ei, în program, era trecut cu majuscule. A cîntat Serenada lui Toselli. A fost ovaționată și a mai cîntat-o o dată. Și apoi încă o dată... Profesoara de muzică a observat că aveam obraji uzi de lacrimi, m-a prins de mîină și nu mi-a dat voie să plec înainte de a mă prezenta „domnișoarei Fernanda Moiescu“. Fernanda mi-a dat mîina și m-a întreat rîzînd de ce-am plîns. ....„Pentru că ați cîntat frumos. Și pentru că vă iubesc“... M-a privit surprinsă, nu mai rîdea, și m-a întreat...

(Schimbare de lumină.)

FERNANDA (a reintrat pe parcursul replicii Anei) : ...De ce mă iubești ?

ANA : ...Nu mai țin minte ce-am răspuns...

FERNANDA : Poate, nici n-ai spus nimic : era atîta lume adunată în jurul nostru, încît...

ANA : Veniseră să te felicite, să te aplaude !

FERNANDA : Dar eu am plecat cu tine, nu ?

ANA : Ne-am plimbat, am vorbit... În noaptea aceea, am știut că nu ne vom mai despărți niciodată.

FERNANDA : Nu mi-ai spus-o pînă acum ! (Ana — gest.) Ciudat... Pentru că și eu am avut atunci același sentiment... (Se retrage încet ; lumina revine la normal.)

ANA : ...Aveam paisprezece ani, și ea avea șaptesprezece. Era fata doctorului Moiescu, una dintre cele mai „bune familii“ din oraș. Frumoasă, perfect educată, locuia într-o casă în care înțilnei frecvent „notabilitățile“ țîrgului și în care, în fiecare duminică după-masă, Fernanda avea invitații ei.

...Cu ea am avut primele discuții...  
Ea mi-a dat cele dintâi „materiale“ pe care le-am citit... Cu ea am participat la primele acțiuni... Ea a fost primul membru de partid pe care l-am văzut „în carne și oase“...

MARIN : Toate astea fac parte din vis sau din realitate ?

ANA : ...Din vis.

MARIN : Și, în realitate, cum a fost ?

ANA : Absolut la fel ! Și — asta e lucrul care mi se pare extraordinar — am re trăit încă o dată realitatea de-acum cincizeci de ani, la scara 1/1 !

MARIN : Cincizeci de ani !

ANA : Enorm, nu ?

MARIN : Nu știu... Totul mi se pare să se fi-ntîmplat... săptămîna trecută...

ANA : Secolul trecut ! Dar nu asta-i grav ; ce mă surprinde, uneori, e sentimentul de ridicol, de... desuet a tot ce-a fost...

MARIN : Ce vrei să spui ? !

ANA : Nu știu... S-au banalizat, s-au... devalorizat niște lucruri pe care mi le închipuiam mai presus de trecerea timpului. De îmbătrînirea noastră.

MARIN : Ce legătură are una cu alta ? !

ANA : În timp ce-ți povesteam, mă sim-team ca o bunicuță care repetă la infinit aceleași istorioare răsuflete...

DOLORES (din baie) : Mamă ! (Cei doi din cameră nu răspund, prinși într-un intens schimb de priviri.) Mamă ! !..  
Marin ! !

ANA : Sînt aici.

DOLORES : Pot să mai stau ?

ANA : Da.

DOLORES : N-aveți treabă-n baie ?

ANA : Stai liniștită.

DOLORES : Încă puțin.

MARIN : ...Nu crezi un cuvînt din ce spui.

ANA : Asta, ce mai e ?

MARIN : Și-un copil, dacă te-ar asculta, și-ar da seama că inventezi, că-ți li-pești o mască de indiferență, ca să-ți ascunzi emoția și...

ANA : Marine...

MARIN : Și teama, și...

ANA : De ce-aș minți ?

MARIN : Nu știu ; asta, chiar nu pot să știu.

ANA : ...Ai dreptate... M-am exprimat greșit... Nu gîndurile, și nici sentimentele, nu s-au schimbat. Doar cuvintele... Tot mai goale. Și tot mai trîmbițate...

MARIN : Alte timpuri ; alt ritm...

ANA : Și noi ?... Am rămas atît în urmă ?...

(Fernanda apare, se apropie de fotoliu. Ana se destinde ; un zîmbet îi înflorește pe figură. Fernanda întinde mîna, fără să o atingă, gestul ei o ajută pe Ana să se ridice și pornesc amîndouă spre ușă.)

MARIN : Ce faci ?... Unde te duci ? !

ANA (fără să se oprească) : Afară, pe bancă... A ieșit soarele — vino și tu.  
(Iese.)

(Lumina scade încet. Bătăile rare ale metronomului. Întuneric.)

## II

A doua zi, dimineața. Ferestrele sînt larg deschise, lumina inundă încăperea. Scaunele sînt puse pe masă. Ana, într-o rochie de casă, cu o basma pe cap, face curat cu aspiratorul. După cîteva clipe, intră Dolores, cu un buchet imens de flori în brațe.

DOLORES : Uite, ce minunăție !... În ce să le pun ?

ANA : Sînt niște vase pe verandă.

(Dolores iese ; lasă ușa deschisă.)

DOLORES (de afară) : Marin nu s-a-ntors ?  
ANA : Încă nu.

DOLORES : La șase era trenu'.

ANA : Da... Dar, de obicei, are întîrziere...

Și, de la gară, se mai duce după niște cumpărături...

DOLORES (apare în pragul ușii) : Și, asta ți se pare sistemul ideal de „tratament“ ?

ANA : Nu-i vorba de-un tratament. Cînd rămîn fără medicamente, dau un telefon și doctorul mi le trimite prin conductorul trenului.

DOLORES : Fără să te mai vadă, să te consulte ? !

ANA : De ce-ar fi nevoie ? Totu-i foarte limpede.

DOLORES : Îmi pari tot mai slăbită. Ești palidă...

ANA : Ai dreptate : „îți par“.

(Dolores renunță, se întoarce în vestibul. Ana termină cu aspiratorul, îl pune într-un colț, dă scaunele jos de pe masă,

aranjează din nou camera. Se duce apoi în baie. Dolores aduce, pe rând, două glastre mari cu flori. Una o pune pe masă, pe cealaltă o așază într-un colț. Își aduce apoi un castron plin cu fructe, se așază pe scaun și mănincă. Reintră Ana. Și-a scos basmaua, și-a aranjat părul; mai corectează un ultim detaliu în cameră, apoi se așază în fotoliu.)

DOLORES (gest spre fructele din castron): Vrei ?

ANA : Nu.

DOLORES : N-ar trebui să faci tu curat...

Te obosești și, oricum, nu-i cel mai ușor lucru de făcut... Cît rămîn aici, am s-o fac eu.

ANA : Draga mea, nu-i nevoie.

DOLORES : Știu, dar așa va fi... Mamă... îmi pare rău pentru discuția de ieri.

ANA : De ce ?

DOLORES : N-a fost începutul cel mai... promițător al vacanței mele.

ANA : Nu mi s-a părut nimic neobișnuit.

DOLORES : Eram obosită, enervată — poate, uneori, tonul meu...

ANA : Nu-ți face nici o problemă.

DOLORES : ...Aș vrea să-ți fac un portret.

ANA : Ce ? !

DOLORES : Da, sigur că da, ai să-mi pozezi : n-ai mai făcut-o de ani de zile !

(Se ridică și se duce în vestibul.)

ANA : Dolores, te rog, renunță ! E-o prostie !

DOLORES : Mi se pare, din contră, o idee excelentă. (Revine cu un bloc de desen și cu câteva bucăți de cărbune.) În fond, trebuie să particip și eu într-un fel la „înfrumusețarea“ noii voastre locuințe...

ANA : Nu am răbdare !

DOLORES : Să stai în fotoliu ? ! E tot ce trebuie să faci : nu doare... (Își trage un scaun lângă fotoliu ; își aduce alături cele necesare.)

ANA : Dolores, acum nu vreau !

DOLORES : De ce ? ! Pentru numele lui Dumnezeu, ce te deranjează ?

ANA : Ai dreptate.

DOLORES : Păi, nu ? Ai cam început să faci mofturi... Stăm de vorbă, și, între timp, eu... (Gest ilustrînd desenul. Incepe să lucreze.)

ANA (după câteva momente lungi de tăcere) : ...Mi-e sete.

DOLORES : Imediat. (Continuă să lucreze.)

ANA (după un timp) : ...Dolores.

DOLORES : Da. (Se ridică și aduce din bucătărie un pahar cu apă. Ana îl golește cu înghițituri mici.) Mai vrei ?

ANA : Nu.

(Dolores se duce în bucătărie și umple din nou paharul. Il pune pe masă.)

DOLORES (lucrînd) : ...Abia acum îmi dau seama ce schimbată ești... Poate, ai dreptate... Poate, chiar de liniștea unei case la țară aveai nevoie... Cînd terminați camera ?

ANA : În câteva zile.

DOLORES : Aș putea să invit aici pe cineva ?

ANA : Pe cine ?

DOLORES : Un prieten.

ANA : ...Dacă-ți face plăcere.

DOLORES : Probabil c-o să ne căsătorim.

ANA : Motivul divorțului, „în carne și oase“.

DOLORES : Nu din cauza lui mă despart de Tudor.

ANA : Nu ? !

DOLORES : Dacă ți-aș spune că nu-l iubesc și nu mă iubește, m-ai crede ?

ANA : Nu.

DOLORES : Bănuiam. Și, totuși, asta-î adevărul. Chiar dacă aparențele trebuiau să excludă orice-ndoială...

(Lumina se schimbă încet. Intră Fernanda, care vine, de fapt, în întîmpinarea Anei.)

FERNANDA (îi strînge cu putere mîna) : Te felicit : a fost foarte bine !

ANA (evident emoționată) : Nu m-am făcut de rîs ?

FERNANDA : Ai făcut o impresie excelentă !

ANA : Te-am simțit tot timpul cu ochii pe mine — altfel, cred că n-aș fi putut deschide gura.

FERNANDA : O tovarășă cu o activitate ca a ta, să mai aibă emoții într-o ședință !

ANA : De intrare în partid, Fernanda !

FERNANDA : Da, poate ai dreptate.

ANA : Dacă ți-aș spune că n-am închis ochii toată noaptea...

FERNANDA (o sărută) : Du-te și te culcă.

ANA : Vreau să mai stau cu tine.

FERNANDA : Mă duc la tipografie, să corectez un șpalt. Ne vedem diseară.

(Fernanda iese ; Ana o petrece cîțiva pași, apoi se întoarce în fotoliu. Lumina revine la intensitatea normală.)

DOLORES : Nu ți-am spus-o la vremea respectivă, pentru că n-ai fi fost, cu siguranță, de acord. Dar faptele erau mult prea clare ca să mai existe vreo îndoială asupra sentimentelor... (Își întrerupe lucrul, își aprinde o țigară.)

ANA : ...Despre ce vorbești ?

DOLORES : Nu cred că ți-ar face prea mare plăcere să auzi...

ANA : Vrei să mă sperii ?

DOLORES : Tu n-ai avut niciodată încredere în mine.

ANA : Te înșeli.

DOLORES : Și, de fapt, nu atît încredere, cît înțelegere. M-ai privit întotdeauna cu o anumită curiozitate, cu o... O foarte discretă, și totuși perfect sesizabilă mirare.

ANA : Mirare ? !

DOLORES : Chiar așa ! E cuvîntul care exprimă cel mai bine privirea cu care mă descopereai, în puținul timp pe-trecut împreună.

ANA : Pot să mă mișc ?

DOLORES : Bine-nțeles ! Facem o scurtă pauză. *(Ana se ridică, face cîțiva pași prin cameră, vine la masă, ia un fruct, îl șterge, vrea să mănînce, renunță, își aprinde o țigară din pachetul lui Dolores, nu a fumato, probabil, de mult : primul fum o înecă, apoi se liniștește și fumează în continuare.)* ...Sper că n-am spus nimic care să te supere.

ANA : Mircea tot așa gîndește ?

DOLORES : Nu știu. N-am discutat niciodată subiectul ăsta. El, ca băiat, are, poate, o altă imagine despre „sentimentul matern în ziua de azi“...

ANA : Nu mă duceam la plimbare ! Aveam răspunderi, sarcini importante !

DOLORES : Nu s-a-ndoit nimeni de asta...

ANA : Crezi c-aveam mai puțin nevoie de voi, decît voi, de mine ? !

DOLORES : Nu. Numai că tu, probabil, nu mai aveai timp să te gîndești și la asta...

ANA : ...Așa e. Timp, nu prea am avut...

DOLORES : Dar, acum, ai ! Și-am să profit și n-am să te las să mă duci cu vorba... *(O invită, cu o largă reverență, să-și reia locul. Ana ezită.)* Te rog. *(Ana se așază.)* Parcă, puțin mai într-o parte... *(Ana se întoarce, Dolores consultă schița deja conturată pe carton.)* Capul, mai spre mine... O idee, pe spate... Asta e. *(Reîncepe să lucreze.)*

ANA : ...Începusei să-mi spui ceva de Tudor.

DOLORES : Stătea de patru ani la cămin. În ultimul timp, se împrietenise cu un băiat care stătea în gazdă la un tip mai în vîrstă... Era o casă mare, frumoasă, unde zilnic se aduna o mulțime de lume... Tudor a ajuns acolo recomandat de Theodor, prietenul lui. După un timp, Theodor i-a spus că domnul Johann, gazda, i-ar putea pune și lui o cameră la dispoziție. Nu prețîndea bani, avea suficienți, îi plăcuse

verva și ușurința cu care el, Tudor, întreținea buna dispoziție a invitaților...

ANA : Toate astea au vreo legătură cu tine ?

DOLORES : Tudor s-a mutat acolo, și-a mai trecut, poate, o lună, și s-a dovedit că „bunavoința“ domnului Johann nu era chiar atît de dezinteresată, și lumea care venea acolo nu se aduna chiar întimplător...

ANA : Dar... ?

DOLORES : Am omis amănuntul că societatea era formată în exclusivitate din bărbați... nici unul căsătorit...

ANA : ...Și ?

DOLORES : Intervenția miliției de mormurări nu era cîtuși de puțin nejustificată.

ANA : Vrei să spui că... ?

DOLORES : A urmat un proces, în care au fost implicați toți cei „ai casei“...

ANA : Din ce în ce mai frumos !

DOLORES : ...În afară de Tudor. Care era realmente străin de tot ce se-nîmpla acolo. Și care și-a întărit declarația prin căsătoria imediată cu colega lui Dolores Stoica, fata „tovarășei Ana Stoica“. Rostirea numelui tău a fost suficientă ca să spulbere și ultima îndoială...

ANA : De necrezut !

DOLORES : Te miști prea mult și nu pot lucra... Partea cea mai interesantă, încă nu ți-am spus-o... Pînă cu două săptămîni înaintea căsătoriei, nu ieșisem nici măcar la o cafea cu Tudor. Eram colegi de patru ani și nu legasem mai mult decît banalul dialog între două cursuri sau seminarii. Dar știa cine sînt. Și auzise cine ești tu. Nu avea pe nimeni, adică nu avea o prietenă, o iubită, și cînd cineva i-a sugerat singura modalitate să iasă din încurcătură, a înghețat : nu avea, realmente, cu cine să încheie „tirgul“ salvator...

ANA : Și te-a găsit pe tine !

DOLORES : Mi-a spus că urmează un proces care se termină cu condamnări, că facultatea se duce dracu' — eram în ultimul an ! — că toată viața lui ar fi fost distrusă. Știa ce-mi cere, dar eram singura și ultima lui șansă... Mi-a promis că va face totul să nu regret gestul meu...

ANA *(se ridică din fotoliu)* : Nu știu, uneori am senzația că-ți bați joc de mine !

DOLORES *(pune cartonul pe masă)* : Așa am trăit patru ani.

ANA : De ce ? ? ? Explică-mi : de ce ? !

DOLORES : Pentru că, într-adevăr, a încercat tot ce-i posibil ca să mă pă-

streze... Și eu nu aveam pe nimeni... Și nimănui nu-i păsa de mine... În toți acești patru ani, nu ne-am spus o dată „te iubesc“...

ANA : Vrei să spui că te simțeau atât de singură, de „abandonată“, c-ai acceptat să trăiești alături de un homosexual ? !

DOLORES : Tudor nu e homosexual.  
ANA : Asta e „subtextul“ relatării tale ? !

DOLORES : Și nu mă simțeam abandonată ; nu avea cine să mă abandoneze... Aveam doar, dacă vrei, un acut sentiment de inutilitate...

ANA (*vorbește cu un anumit efort*) : Ce-nseamnă asta ?

DOLORES : Ți se pare greu de înțeles ?  
ANA : Da.

DOLORES : Bine. Atunci, am să-ți spun...  
ANA : Nu acum ! !... Am uitat să-i spun lui Marin de piine... Du-te...

DOLORES : Credeam că te interesează ce-ți spun...

ANA : Du-te, când îți spun... Se-nchide... (*Dolores iese din cameră și din casă. Ana așteaptă să audă ușa de la intrare închizându-se, apoi se chircește dintr-o dată, săgetată de dureri. Reușește să ajungă pînă la un scaun, pe care se prăbușește, istovită. Scoate din buzunar un flacon de medicamente, reține două pilule și le ia cu apa din paharul de pe masă. Încearcă să-și recapete respirația. E palidă, cu obrazul golit de sânge, cu figura inundată de o transpirație rece. Se scurg, așa, câteva clipe. Criza, se pare, a trecut ; Ana începe să-și revină. Intră Fernanda ; înainteașă cîțiva pași, rămîne în spatele Anei, care o simte fără să întoarcă capul spre ea.*) ...N-a fost niciodată ceea ce se cheamă un copil răsfățat... Dar, tot niciodată, n-a știut ce-i aia să nu ai... În timpul foametei, al cartelelor, pentru ea m-am bătut, să nu-i lipsească nimic. Și nu i-a lipsit. Nici atunci, și nici mai tîrziu... N-am visat o „bunăstare materială“, dar, dacă aș fi făcut-o, nu mi-aș fi putut dori mai mult decît a avut ea... Ce ușor e să judeci, să condamni... Și ce greu e să înțelegi... Să poți... Și să vrei...

(*Se aud pași și voci afară. Fernanda se retrace. Important de subliniat, că intrările și ieșirile Fernandei nu se fac obligatoriu pe ușa care dă în vestiar și că ea poate circula prin orice punct al spațiului de joc. Intră Marin, cu o pungă de plastic în mînă, și Dolores. Marin vine la Ana, o sărută, pune punga pe masă.*)

MARIN (*semn spre pungă*) : Sint toate.

DOLORES : Cumpărăturile, inclusiv piinea, sint în bucătărie.

MARIN (*scoate un ziar din pungă*) : Vrei ?

ANA : Mai tîrziu.

MARIN : Te așteaptă la sfîrșitul săptămîinii viitoare, pentru control ; trebuie neapărat să mergi.

ANA : ...O să mergem.

MARIN : Ai și-o telegramă.

ANA : De la cine ? (*Marin scoate o hîrtie din buzunar și i-o întinde. Ana o despăturăște și o citește.*) ...„Sănătate și multe urări de bine. Fernanda“. (*Spre Dolores.*) I-ai dat adresa ?

DOLORES : ...Nu.

ANA (*spre Marin*) : Atunci ?

DOLORES : Îmi amintesc doar c-a insistat să nu uit să-ți spun că te-a căutat.

ANA (*spre Marin*) : De unde știe unde sintem ? (*Marin — mișcare vagă din umeri.*) Și, ce înseamnă, ce rost au toate astea ?

MARIN : Ți se pare ciudat ?

ANA : Ție, nu ? ! Nu te intrigă că, după aproape douăzeci de ani, reapare dintr-o dată, atât de interesată de noi ? !

MARIN : Nu.

ANA : Cum așa ? !

MARIN : Din moment ce știe că ești bolnavă, lucrul nu cel mai greu de aflat, mi se pare normal că Fernanda se interesează de tine...

ANA : Da ? !

MARIN : ...că se interesează de tine : urindu-ți sănătate !

ANA : ...Uitasem... Loialitatea ta, într-adevăr, nu se dezmințe...

DOLORES (*șarjînd, fals timidă*) : Nu vă supărați...

ANA : ...Spune.

DOLORES : Vă rog, nu mi-o luați în nume de rău, pot să...

MARIN : Ce-i cu tine ?

DOLORES : Pot să vă întreb și eu ceva ?

ANA : Dă-i drumul !

DOLORES (*izbucnește*) : Cine dracu' mai e și asta, că-n fiecare zi nu vorbiți decît de ea ? !

ANA : Ieri nu te interesa deloc...

DOLORES : Dar nici nu-mi închipuiam să v-aud și azi tot despre ea vorbind !

ANA : Da...

DOLORES (*dăpă o lungă așteptare*) : ...Mai urmează și altceva ?

ANA (*spre Dolores*) : Știi ce cred ?... (*Spre Marin.*) Uite, am ferma convingere că, oricît m-aș strădui : cît mai multe amănunte, o relatare cît mai exactă — ea n-ar înțelege nimic.

DOLORES : Ce vrei să spui ?

ANA : Că inteligența, și sensibilitatea, și chiar curiozitatea ta nu ți-ar fi suficiente să poți descifra exact sensul celor întimplute.

DOLORES : Pentru că-mi lipsește, ce ? !

ANA (*spre Marin*) : Greșesc ?

MARIN : Nu știu... Nu m-am gândit nici odată...

DOLORES (*Anei*) : Te-am întrebat ceva !

MARIN : Dar, oricum, cred că cel mai sigur răspuns l-ai avea după ce ea (*semn spre Dolores*) ar cunoaște, într-adevăr, faptele...

ANA : ...Vrei s-o luăm ca arbitru ?

MARIN : Între cine și cine ?

DOLORES : Ce m-ar împiedica să pot înțelege ? Răspunde !

ANA : Credința.

DOLORES : În ce ? !

ANA : *Credința* — așa cum am descoperit-o și trăit-o noi.

DOLORES : Mie-mi lipsește ?

ANA : Nu e vorba de ceva care te privește numai pe tine. Cred că generația ta...

DOLORES : Trebuie să-ți amintesc că și eu sint membră de partid ? ! Că am intrat în partid nu din dorința de-a păstra o tradiție, ci chiar din credință ? !

ANA : ...Ce trăiți voi se numește certitudine. Investiți, apărați, militați pentru o realitate care există. *Concret. Material. Sub ochii voștri.* A fi sau a nu fi membru de partid e, până la urmă, o problemă de înțelegere. O opțiune față de mersul obiectiv al istoriei...

DOLORES : Unde-i diferența ? !

ANA : Noi nu aveam, atunci, decît un ideal, un vis — pe care, sigur, îl consideram realizabil, dar care nu exista decît în paginile unor cărți, și mai ales în mințile și sufletele noastre. Fără credința de care-ți spuneam, nu te puteai implica într-o mișcare pe care mulți o numeau aventură, sau utopie, sau, pur și simplu, nebunie...

DOLORES : Nu știu unde vrei s-ajungi...

MARIN : E vorba de diferența dintre cei care defrișează un drum și ceilalți, care gonesc pe șoseaua deja asfaltată.

(*Ana aprobă din cap.*)

DOLORES : Mai departe, mai clar.

MARIN : Greșelile voastre sint mai puține și mai ușor de prevenit, pentru că astăzi aveți sub ochi tocmai experiența consumată de noi.

DOLORES : Astea fiind spuse...

ANA : Au fost situații în care singura certitudine era încrederea în lumea pe care urma s-o construim. Și-am mers mai departe, trecînd peste sentimentele și îndoielele noastre...

DOLORES : ...Bine. Astea fiind spuse, am ajuns, sper, la ce v-am întrebat : Fernanda Moiescu. (*Anei*.) Nu-i așa ?...

ANA : ...Învățam la aceeași școală. Era cu trei ani mai mare. Încă înainte de-a o fi întîlnit pe culoarele școlii, auzisem o mulțime de lucruri despre ea. Tatăl ei era...

DOLORES : Doctor ! Mamă, știu : toate astea le-ai mai spus. Mă interesează ce e dincolo...

ANA : Cînd ți le-am spus ?

DOLORES (*fără să observe încercarea lui Marin de a-i prinde privirea*) : Ieri ! O parte le-am auzit aici, restu', din baie.

ANA (*spre Marin*) : Am vorbit și ieri despre... ?

MARIN : Vag... Cîteva cuvinte...

DOLORES (*în același timp*) : Iți închipui că mint ? !

ANA : ...Nu... Sigur, nu.

MARIN : O să continuați altă dată ; trebuie să te odihnești.

ANA : Bine-nțeles : doar n-am făcut nimic toată ziua.

(*Se lasă condusă spre fotoliu, se așază, își sprijină capul pe spătar, închide ochii. Schimb de priviri între Dolores și Marin : fata, surprinsă, cere o explicație.*)

MARIN (*Anei*) : ...Să-ți fac o citronadă ?

(*Nu primește nici un răspuns, se îndreaptă spre bucătărie, Dolores pornește după el.*)

ANA (*fără să deschidă ochii*) : Dolores... (*Fata se oprește. Marin e în pragul ușii.*) ...Rămii aici.

DOLORES : ...Vreau să-l ajut... Trebuie pregătită și masa, nu ?

ANA : Rămii aici... Nu are ce să-ți spună.

(*Marin iese. Dolores revine spre Ana. Cercetează un timp figura obosită, îmbătrînită, acum parcă mai albă ca oricînd ; observă mîinile slăbite, înleștate cu putere pe marginile fotoliului. Ingenunchează alături, îi sărută mîna.*)

DOLORES (*temîndu-se parcă de întrebare*) : ...E atît de grav ?

(*Ana nu răspunde. Replica ei va începe mult mai tîrziu, simțîndu-se încă de la început — și apoi tot mai accentuat — efortul pe care îl face să vorbească.*)

ANA : ...Era în vara lui '49... Lucram la Județeană de partid. Fernanda era redactor-șef adjunct la ziar... Ne vedeam zilnic, seara, tîrziu, cînd ajungeam acasă... (*Lumina începe să scadă ; fotoliul se pierde, aproape, în întuneric ; masa și restul camerei sint prinse în lumina convenită pentru scenele de evocare. Dolores se așază în fotoliul în care pînă acum a stat Ana, și va urmări de acolo întreaga scenă. Fernanda și Marin sint la masă, unul în fața celuilalt. Fernanda mîzgăleşte, distrată, cu creionul, o bucată de hîrtie ; Marin, atent, îi urmărește fiecare*

mişcare. Ana intră în cameră; își șterge obrazul și mâinile ude cu un prosop, pe care îl va agăța pe marginea scaunului.) E ceva de mâncare? (Marin se ridică și face un pas spre bucătărie.) Îmi iau singură.

(Marin iese. Ana se așază, își aprinde o țigară din pachetul lui Marin.)

FERNANDA : Dă-mi și mie.

(Ana îi împinge pachetul, Fernanda își aprinde țigara.)

ANA : ...Sînt frîntă... (Fumează amîndouă în tăcere. Marin aduce pe o tavă o farfurie — o bucată de piine neagră, o felie de brînză, un ou — și o cană de metal, cu ceai. Le pune pe masă în fața Anei. Ana începe să mănînce.) Ați mîncat ?

FERNANDA : Da.

(Marin aprobă din cap.)

MARIN (Fernandei) : Nu vrei măcar un ceai ?

FERNANDA : Nimic.

MARIN (Anei) : Ți-a spus ?

ANA : Ce ?

FERNANDA : Las-o să mănînce.

ANA (Fernandei) : Despre ce e vorba ?

MARIN : S-a prezentat la comisia de verificare.

ANA (Fernandei, aproape amuzată, ca de o glumă absurdă) : Și?... Ești un bun membru de partid ? (Fernanda tace.) ...Ce s-a-ntîmplat ?

MARIN : Hai, dă-i drumu'.

FERNANDA (Anei) : ...Ai fi de acord să depui mărturie despre mine ?

ANA : Eu, despre tine ? ! ...Ce glumă mai e și asta ?

FERNANDA : ...Dosarul e complet, memoriul de activitate minuțios întocmit, oamenii mă cunosc de atîția ani — am repetat cele puse pe hîrtie și-am răspuns cîtorva întrebări formale, care trebuiau să încheie procedura...

ANA : Foarte bine — și ?

FERNANDA : ...Și-a intervenit tovarășu' Niculescu, care m-a întrebat dacă nu pot să-l ajut să rezolve o enigmă care-l obsedează de cîțiva ani...

DOLORES (din fotoliul rămas în întuneric) : Cine era Niculescu ?

ANA (singura care aude întrebarea) : Instructor la Comitetul Central al partidului. Președintele comisiei de verificare.

FERNANDA : În lagăr, la Vapniarka, a reîntîlnit un vechi tovarăș, Matei, care a fost arestat avînd asupra lui o serie de documente dintre cele mai importante...

ANA : Trădare ? !

FERNANDA : ...Pe datele cunoscute, așa s-ar putea crede... L-au ridicat în 1 ianuarie 1943, după ce petrecuse noaptea de revelion ascuns într-o casă, în orașul nostru... De la Vapniarka l-au trimis la Rîbnița, unde a fost ucis, cu ceilalți, în noaptea de 17 martie 1944...

ANA : ...Continuă.

FERNANDA : Tovarășu' Niculescu nu știe decît că Matei a trecut prin orașul nostru și a fost ascuns de-o tînără. Membră de partid... M-a rugat să-n cerc să-mi aduc aminte dacă n-am auzit vorbindu-se pe atunci despre asta. Dacă nu-i pot da fie și cel mai mic indiciu...

ANA : Ei bine, și ? !

FERNANDA : ...În noaptea de 31 decembrie 1942, eu am ascuns în casa părinților mei un tovarăș venit cu o misiune specială în orașul nostru.

ANA : Cine era ? !

FERNANDA : ...Îl chema Matei.

MARIN : ...Sediința s-a suspendat ; se reia miine.

FERNANDA (Anei) : Ești singurul om care mă poate apăra.

ANA : În ce fel ? !

FERNANDA : Arătînd că, orice s-ar fi întîmplat, eu nu puteam trăda.

ANA : Ieși afară !

MARIN : Ana !

ANA : Cum îndrăznești să mai calci în casa asta ? ! Cum mai ai curajul să apari în fața oamenilor ? ! !

MARIN : Ana, cum vorbești ? !

ANA (în picioare) : Pleacă, ți-am spus ! !

FERNANDA (nemișcată pe scaun) : Trebuie să m-ascuți întîi.

ANA : Miine, în fața tovarășilor, cînd ai să dai socoteală pentru ticăloșia ta !

MARIN : Dar nu a trădat pe nimeni !

ANA : Bagă de seamă ce vorbești : să nu ajungi alături de ea !

MARIN : Mă ameninți ? !

FERNANDA : Ai o memorie proastă, Ana...

ANA : Tu va trebui să nu uiți !

FERNANDA : Altfel ți-ai aminti că noaptea de 31 decembrie 1942, „revelionul“, l-am petrecut împreună...

ANA : Nu-i adevărat ! !

FERNANDA : În casa părinților mei. La început, cu ei și cu invitații lor, apoi ne-am retras doar noi două, în camera mea...

ANA : Și, ce-i cu asta ? !

FERNANDA : Îți amintești, da ?

ANA : Nu era în '42 !

FERNANDA : Dar cînd ? Ce an era ?

ANA : Nu mai știi ! N-am nici un indiciu...

FERNANDA : A fost primul revelion făcut împreună. Nu întîmplător. Aveam nevoie de tine ca de un alibi



care să-mi justifice absența în fața părinților și a celorlalți. Prezența ta, care devenise de-a casei...

ANA : Ai stat mai mult cu ei ! M-ai postat în cameră...

FERNANDA : Și mă duceam în pod, unde era ascuns tovarășu' Matei.

ANA : Nu mi-ai spus un cuvânt !

FERNANDA : Nici ție și nimănui altcuiva. Era în joc viața unui om care-mi fusese încredințat în disperare de cauză. La adresa pregătită inițial se făcuse o descindere chiar în dimineața acelei zile, poliția era în alertă, agenții împinziseră orașul — casa doctorului Moiescu părea unul dintre cele câteva locuri ferite de pericolul unei noi razii. Oricum, nu era timp de ales.

ANA : Nimic din ce spui nu te apără !

FERNANDA : Dar ce mă acuză ?

ANA : Mai ai ?...

FERNANDA : Împotriva căror fapte trebuie să mă apăr ? !

ANA : A plecat din casa ta, ca să fie arestat și apoi ucis, și tu nu ești vinovată ? ! !

FERNANDA : Nu ! !... După ce-au hotărât să-l aducă la mine, am fost condusă acasă și, pîn-a doua zi, după plecarea lui, mi s-a interzis să ies măcar și pîn-la colțu' străzii ! Să fi vrut, și nu mai puteam comunica cu nimeni...

ANA : ...Du-te și încearcă să te odihnești ; mîine va trebui să răspunzi întrebărilor tovarășilor...

DOLORES (din fotoliu) : O considerai deja trădătoare...

ANA : ...Da... Cred că da.

DOLORES : De ce ? ! Cum era posibil ? !

ANA : „Mai bine să rămînă zece nevinovați în afară, decît un dușman printre noi“...

DOLORES : Ce-i asta ?

ANA : Lozinca sub care se făcea verificarea membrilor de partid. Faptele o acuzau... Și erau foarte grave.

DOLORES : Vă cunoșteateți de atîta timp, erați prietene !

ANA : Era un motiv în plus să fiu cît mai intransigentă.

DOLORES : Ți-era teamă ca prietenia voastră să nu te acuze și pe tine ?

ANA : ...Mi-era teamă ca prietenia noastră... să nu-mi slăbească vigilența de partid.

MARIN : Un moment ! Eu am de pus acum trei întrebări. Prima : cine știa de venirea lui Matei ?

FERNANDA : Eu nu știu decît de Ieremia și de Olteanu.

MARIN : După arestarea lui Matei, a fost vreunul dintre ei ridicat ?

FERNANDA : Nu.

MARIN : Doi : știai în ce direcție și unde anume pleacă Matei, de la tine ?

FERNANDA : Nu numai că nu știam unde se duce, dar mi s-a spus chiar că va rămîne un timp în oraș, și

noaptea petrecută la mine trebuia să le dea răgazul să-i găsească o ascunzătoare cît mai sigură.

ANA : Trei !

MARIN : Trei : cine i-a spus tovarășului Niculescu că tu l-ai găzduit pe Matei ?

FERNANDA : Eu.

MARIN : Avea vreun indiciu despre persoana ta ?

FERNANDA : Din spusele lui, absolut nici unul.

ANA : Mai există întrebări ?

MARIN : Nu.

ANA : Te-ai edificat, sper. (Fernandei.) Vreau să te întreb și eu ceva : de ce-ai venit aici ?

FERNANDA : Ți se pare neobișnuită vizita ?

ANA : Să nu-mi spui că vii în fiecare seară ! Te întreb : de ce-ai venit să discuți cu noi înaintea ședinței de mîine ?

FERNANDA : ...Pentru că trebuia să vorbesc cu cineva... Pentru că voi îmi sînteți cei mai apropiați prieteni... Pentru că voiam ca voi să știți exact cum s-au întîmplat lucrurile...

ANA : Le-am fi aflat mîine, odată cu ceilalți.

FERNANDA : Au trecut opt ani. E suficientă și cea mai mică inexactitate într-o relatare, ca totul să se dea peste cap.

ANA : N-ai încredere în judecata tovarășilor ?

FERNANDA : N-am spus asta.

ANA : Dar te temi de ea. Și, asta-i motivul pentru care ai vrut să ne atragi de partea ta !

FERNANDA (privire lungă, surprinsă) : ...Ne vedem dimineată...

(Se ridică să plece.)

MARIN : Te conduc.

FERNANDA : Nu-i nevoie.

(Iese. Marin iese după ea. Ana duce în bucătărie tava cu farfuria și cana. În absența ei, lumina revine la normal. Ana reintră, se așază din nou în fotoliu. Dolores e alături, la fel ca în momentul începerii evocării.)

DOLORES : ...Ce-a urmat ?

ANA : A fost exclusă din partid.

DOLORES : Nu s-a putut apăra ?

ANA : Pînă la un punct, da. Reușise să răspundă suficient de convingător la întrebări, ca s-o fi putut crede străină de cele întîmplate.

DOLORES : Și, atunci ?

ANA : I s-a cerut să spună cine era în casă, printre invitații care petreceau revelionul...

DOLORES : Cine era ?... (Nu primește răspunsul, întoarce privirea spre Ana, o descoperă schimonosită de durere.) Mamă, ce-i cu tine ? !

ANA : ...Comisarul Negulescu era la ei în casă... Invitat frecvent al părinților... dar care nu pierdea niciodată ocazia s-o asigure pe... „domnișoara Fernanda“ de sentimentele alese pe care le nutrește... pentru ea...

DOLORES : Să ne oprim acum...

ANA : Întrebarea...

DOLORES : Marin !

ANA (*își înfinge degetele în brațul lui Dolores, obligînd-o să rămînă lingă ea. Marin intră în cameră pe parcursul replicii.*) ...Întrebarea a fost pusă de cineva care venea des la Fernanda în casă... și știa o mulțime de lucruri despre ea... Adică, de mine. Eu... Eu am întregit-o. (*Marin se duce în bucătărie.*) ...A recunoscut că Negulescu era acolo, și-atunci a pierdut orice șansă...

DOLORES : Mamă...

ANA : Știa, de fapt...

DOLORES : Mamă, ascultă-mă !...

ANA : Știa din prima clipă că nu mai are nici o șansă... (*Marin revine cu o cutie de seringă. O pune pe masă, o desface, aduce o cutie cu fiole din care scoate una, o taie, umple seringă, ur-*

*mărind-o în același timp pe Ana.*) ...A fost exclusă din partid... Dosarul a fost cerut la Securitate... A fost condamnată... Opt ani...

(*Rămîne țepănă în fotoliu. Marin vine la ea, îi desface mîinile încheștate pe brațele fotoliului, o ridică în brațe și o duce pe studio.*)

DOLORES : Doamne, ce-i cu ea ?

(*Marin îi face injecția.*)

MARIN (*Anei, în timpul injecției*) : Acum o să treacă... Are să-ți fie bine... (*Pune înapoi seringă în cutie.*)

DOLORES : Marin ! (*Marin termină de strîns, vine spre Dolores, care înaintază spre rampă.*) ...Ce ce întîmplă ?

MARIN : ...O pierdem.

(*Dolores îl privește îngrozită cîteva secunde, apoi întoarce capul spre studioul pe care Ana a rămas întinsă nemișcată, cu ochii închiși.*)

DOLORES : Nu ! ! !

(*Întuneric. Bătăile rare, foarte rare, ale metronomului.*)

### III

Acceași cameră. cîteva zile mai tîrziu. Studioul este adus mai spre centrul încăperii, în așa fel incit să aibă loc lingă el un suport metalic cu borcanul de perfuzie și o noptieră pe care sînt : o cană cu ceai (acoperită cu un șervețel), un pahar, cîteva cutii cu medicamente.

Ana, în pat, sprijinită de o pernă mare, care o ridică de la mijloc în sus. Lingă pat, pe un taburet, Fernanda. Patul și taburetul sînt prinse în lumina stabilită pentru dialogul celor două femei.

În restul încăperii, lumină normală. Lingă masă, în picioare, Marin. I se adresează Anei ; observăm clar mișcarea buzelor, dar nu auzim nici un cuvînt. Replica lui Marin rămîne fără răspuns. Ana nu-l aude, Marin așteaptă cîteva clipe, reia, Ana nu-l aude și nu răspunde, Marin notează cîteva cuvinte pe o foaie de hirtie, care rămîne pe masă, și iese din cameră.

ANA : ...Ai venit, deci, din nou...

FERNANDA : Tu m-ai chemat.

ANA : Nu.

FERNANDA : Să plec ?

ANA (*neagă din cap*) : ...Știi ce mi se pare ciudat ?... Niciodată, în ani de zile, nu m-am gîndit atît de mult la tine.

FERNANDA : N-ai avut timp...

ANA : N-am avut atîta nevoie de tine...

De ce nu spui nimic ?

FERNANDA : Pot să te ajut ?

ANA : ...Rămii lingă mine.

FERNANDA : Nu era nevoie s-o mai spui... Altceva ?

ANA : E tot ce-ți cer.

FERNANDA : E greu ?

ANA : ...Vrei să știi dacă mi-e frică ?

FERNANDA : Iartă-mă.

ANA : ...Nu. Să nu mă întreb, să nu-mi ceri explicații — n-aș putea să-ți răs-

pund... Știu doar că nu de frică e vorba.

FERNANDA : Poate, nu „frică“ e cuvîntul cel mai potrivit.

ANA : Ba da... Pînă la un anumit moment, e singurul potrivit. Mai departe, se întîmplă ceva... și noi nu mai putem ști... Unchiul meu, Emil, avea șaptezeci și cinci de ani și ajunsese ca un schelet, și-i făcuseră nu știu cîte operații, și-era singur, și nu mai avea putere nici să se miște, și era singur... Nici de auzit nu mai auzea... Avea casa plină de medicamente... Și apa de la robinet n-o bea decît după ce-o lăsa să se-ncălzească-n pahar... Și-l consulta mereu doctoru'... Și-i era frică — grozav de frică îi era... Și-ntr-o dimineață, a plecat de-acasă... Stătea-ntr-un bloc vechi, fără lift, la etajul trei, c-o scară ucigătoare... S-a dus

după iaurt... Nu după medicamente... Nu după țigări... Nu după băutură... Nu după mîncare. După trei borcane mici de iaurt, pe care, altfel, le-ar fi primit dup-o oră. Nu știu cum și cît timp i-a trebuit să coboare scările și nici cînd și cum le-a urcat 'napoi, pentru c-a ajuns 'napoi, și le-a băgat în frigider... Pijamaua n-a mai apucat s-o pună... Au trecut ani și eu n-am ajuns să știu ce s-a-ntîmplat cu unchiu' meu... căruia îi era frică, ș-a plecat să se-ntoarcă să moară... Și nu știu dac-am să mai știu vreodată în ce s-a transformat „frica“ lui...

FERNANDA : Nu știu ce-i cu mine : nu pot să leg două vorbe...

ANA : Te stînjenesc.

FERNANDA : De ce oare ?

ANA : Pentru că știu. Și tu știi că eu știu. ...Sîntem acum ultima oară împreună. Nu mai poate dura...

FERNANDA : Îmi dai o senzație ciudată... Parcă te-ai grăbi.

ANA (în șoaptă) : Mă grăbesc, Fernanda.

FERNANDA : N-aud... Repetă, te rog : n-am auzit.

ANA : Într-un fel, ai dreptate : mă grăbesc.

FERNANDA : Nu pot să înțeleg.

ANA : Știu... Și ai dreptate. Orice ți-aș spune, de-acum ți-ar fi tot mai greu să înțelegi...

FERNANDA : M-ai chemat. Aștepți ceva de la mine, — ce trebuie să fac ?!

ANA : Ai răbdare cu mine. (Se scurg cîteva clipe de tăcere.) ...Așteptam odată, la camera de gardă, la Spitalul de urgență... Salvarea a adus o femeie imobilizată pe-o targă. Venise și bărbatu-său... Doi oameni bătrîni, la care numărul exact al anilor nu mai are importanță nici pentru ei, nici pentru cei din jur. El avea ochelarii c-un braț rupt, prinși c-un elastic în jurul capului... Erau amîndoi nefiresc de slabi, două schelete, și ea-l ținea de mină, și el plîngea și încerca s-o liniștească pe ea, care voia mereu să se ridice în capul oaselor, ca să... Îi priveam și mă întrebam de ce sînt singuri, de ce n-au pe nimeni viu alături ! să-i însoțească ! să aibă grijă de ei ! ...și-mi spuneam că nu așa trebuie să fie „sfîrșitu“... Nu așa...

FERNANDA : Cum de ți-ai amintit acum de ei ?

ANA : Nu știu... Nici măcar nu sînt sigură că lucrurile s-au petrecut așa... Poate-am văzut într-un film... Sau o carte...

FERNANDA : Tu nu ești singură.

ANA : ...Nu.

FERNANDA : Ai copii.

ANA : Bine-nțeles.

FERNANDA : Pe Marin...

ANA : ...Ți-am mulțumit vreodată pentru Marin ?

FERNANDA : De ce-ar fi trebuit s-o faci ?

ANA : A ta a fost ideea... Și, tu mi l-ai ales...

FERNANDA : Ți s-a părut omul potrivit.

ANA : Așa a și fost... Aveam munci de răspundere : nu era „bine“ să am acasă doi gemeni dintr-o legătură neoficializată...

FERNANDA : Sorin murise de cîteva ani.

ANA : În Spania.

FERNANDA : N-ați fost, totuși, căsătoriți.

ANA : Mulți nu-l cunoscuseră ; n-auziseră măcar de el...

FERNANDA : Vezi ? Activai pe linie de femei, o funcție importantă...

ANA : ...Dădeam un exemplu prost : copiii le trebuia un tată.

FERNANDA : Marin a fost un tovarăș pe care întotdeauna s-a putut conta.

ANA : Așa a și rămas... Un bun tovarăș.

FERNANDA : Nu l-ai iubit niciodată ?

ANA : Nu... Sau, poate, da... Cine mai știe ?

(Se scurg cîteva clipe lungi, de tăcere.)

FERNANDA (încet) : ...Ana.

ANA : Pleci ?

FERNANDA : Mai vrei să-mi spui ceva ?

ANA : Mai trebuie să urmeze ceva, nu-i așa ?

FERNANDA : Nu în mod special.

ANA : De asta ai venit.

FERNANDA : Pentru asta credeam că m-ai chemat tu.

ANA : Ai dreptate... Așa-i drept... Atunci, cînd s-a dovedit că arestarea lui Matei s-a datorat unor acte de identitate... false, dar prost lucrate... nu trădării... Atunci mi-a fost rușine. Și silă de mine... Dar mi-a părut bine... M-am bucurat pentru tine.

(Lumina crește încet, revine la normal în restul încăperii. Ana și Fernanda rămîn mai departe în spațiul lor atemporal. Intră Marin, cu o valiză în mînă, pe care o depune lângă ușă, Dolores și Fernanda Moisescu — o femeie trecută de șizeci de ani, îmbrăcată cu o anumită eleganță, proaspăt coafată ; părul complet încăruntit încădrează o figură deschisă, caldă. Lumina se uniformizează încet pe toată scena ; Fernanda-tînără se ridică de pe marginea patului și se retrage. Fernanda — în continuare nu va mai fi vorba decît de cea acum venită — o vede pe Ana, se apropie de pat, rămîne în picioare, realizează, evident, suferința celei la care a venit.)

FERNANDA (șoptit, aproape imperceptibil) : ...Ana.

DOLORES : I-ai mai făcut morfină ?

MARIN : Una, azi-dimineață...

ANA (făcînd efort să torbească) : ...Marin...

MARIN (vine la pat, se apleacă asupra ei) : Sînt aici.

ANA : ...Aud voci...

DOLORES : Sint eu, mamă.

MARIN : S-a întors Dolores. Și a venit și Fernanda.

DOLORES : Mi-am prelungit concediul. I-am telefonat și lui Mircea ; diseară se suie-n tren și mâine-i aici.

ANA (se agață de mîna lui Marin și încearcă să se ridice în capul oaselor) : Ce-ai spus ? !

MARIN (o ajută să se ridice) : Fernanda a venit să te vadă.

ANA (rămîne o clipă paralizată, apoi își revine, se dă jos din pat) : ...Foarte bine, foarte bine...

MARIN (încearcă s-o oprească) : Stai liniștită.

ANA : Bine-ai venit, Fernanda...

DOLORES (vine lângă ea ; o cuprinde pe după umeri) : Unde te duci ?

ANA : Ajută-mă. (Sprijinită de Dolores și de Marin, Ana ajunge la fotoliu ; se așază. Privește un timp, în tăcere, spre cea nou venită. În continuare, va face efortul, și va reuși, să aibă o anumită coerență în vorbire.) ...Cîți ani ?

FERNANDA : Mulți.

ANA : Întotdeauna, anii-s mulți... Din cînd în cînd, o întîlnire la o adunare festivă sau la o decernare de decorații... Vino mai aproape.

(Fernanda vine lângă fotoliu, Marin îi aduce scaunul, Fernanda se așază. Ia mîna Anei în mîna ei ; un moment de crispăre a Anei și gestul reflex de a se retrage.)

FERNANDA (îi reține mîna) : Lasă. (Ana acceptă. Dolores își ia un scaun și se așază undeva mai retrasă, urmărindu-le permanent pe cele două. Marin aranjează patul Anei, încearcă să facă puțînă ordine, fiind și el atent la ce se întîmplă. Mai trebuie subliniată diferența de ton și atitudine, la început, dintre Fernanda — caldă, deschisă, binevoitoare — și Ana — reținută, distantă, convențională.) ...Am vorbit cu doctorul Petrescu : e foarte nemulțumit de tine — nu-l ajuți, nu lupti !

DOLORES : Cînd ați vorbit cu el ?

FERNANDA : Poate trei săptămîni. (Din nou spre Ana.) Ai peccat din București fără consimțămîntul lui. Nu te-ai mai prezentat la control. Medicamentele pe care ți le trimite, fără să te consulte, nu fac nici doi bani. Voia să mai încerce o operație.

DOLORES : A mai fost una ? !

ANA (în același timp, fără s-o fi auzit pe Dolores) : E ridicol ! Nu vezi și singură ?... Spune-ne ceva de tine...

FERNANDA : ...Ce-aș putea să-ți spun ?

ANA : Orice. Te-au pensionat ?

FERNANDA : Da.

ANA : De la o editură, parcă ?

FERNANDA : Da.

ANA : Directoare ?

FERNANDA (amuzată, fără să înțeleagă unde vrea Ana să ajungă) : Redactorșef.

ANA : Am să te rog să te întîlnești odată cu fiica mea. Să-i răspunzi la întrebările pe care ți le va pune... Să-i vorbești tu de lucruri de care eu nu i-am vorbit.

FERNANDA : Mi-ar face multă plăcere. ANA (lui Dolores) : Ați venit împreună de la București ?

DOLORES : Eram în același tren, dar nu ne-am văzut decît în gară.

ANA (lui Marin) : ...Tu, însă, știai că vine...

MARIN : Da.

ANA : De ce nu mi-ai spus ?

MARIN : Mă gîndeam că, poate...

ANA : ...Poate ?

MARIN : Poate, ți-ar fi greu să recunoști cît de mult doreai s-o vezi... Să stați de vorbă.

ANA : Nu ți-am spus-o niciodată...

MARIN : De multe ori trebuie să înțelegi tocmai lucrurile de care nu ți se vorbește...

ANA : ...Dragul meu...

FERNANDA : Ana, îți pare rău c-am venit ?... Nu cred... Orice-ai spune, n-ai să mă faci să cred...

ANA (încearcă să depășească emoția care o stăpînește) : ...Unde-mi sint ochelarii ? (Marin îi aduce ochelarii de pe noptieră. Ana și-i pune. Se apleacă spre Fernanda, îi atinge cu virful degetelor obrazul ridat, îi trece mîna prin părul albit.) ...E tîrziu... Mult prea tîrziu, Fernanda...

FERNANDA : Nu ! Petrescu îmi spunea, însă, că tu te comporți ca un om care nu mai vrea să trăiască.

ANA (se ridică, pornește încet spre pat, Marin o sprijină. Trece pe lângă Fernanda, o depășește, se oprește, se întoarce spre ea) : ...Știi cît m-am temut că n-ai să vii ? Că n-am să te mai văd ?... (Se desprinde de Marin, înaintază cu greutate spre Fernanda.)

DOLORES : Cade !

(Marin întinde mîna s-o sprijine. Ana îl oprește cu un gest.)

ANA : Știi ce frică mi-era să dau din nou ochii cu tine ?

FERNANDA : De ce ? ! Pentru numele lui...

ANA (a ajuns în fața Fernandei ; se sprijină cu mîinile pe umerii ei) : Știi cît de mult te iubesc... și cît îți sint de... recunoscătoare că ești... aici, lângă mine ? (O înecă plînsul, încearcă să se stăpînească ; o cuprinde în brațe pe Fernanda ; cele două femei rămîn cîteva clipe îmbrățișate.) Înțelegi ce spun ? !... Nu-i așa că înțelegi ? !

(*Fernanda o desprinde de ea ; îi prinde capul în palme.*)

FERNANDA : Ana ! Rămîn aici ; o să fim împreună...

MARIN (*Fernandei*) : Trebuie s-o ducem înapoi în pat.

DOLORES (*disperată*) : Mă duc la dispensar ! (*Marin neagă încet din cap : nu mai e nevoie.*) ...Dar trebuie să facem ceva !!

ANA (*încet*) : Ce ? (*Au întins-o pe pat. Se aud bătăile metronomului. Repezi, la început abia perceptibile, apoi tot mai puternice.*) ...O pernă. (*Dolores se repede dincolo, aduce încă o pernă, peste cealaltă. Ana, Fernandei, și-nînd-o pe Dolores de mînă. Vocea îi e tot mai slabă.*) ...Nu-și amintea de tine... I-am povestit... I-am spus cum a fost atunci... De greșeala mea, însă...

FERNANDA : Care greșeală ?

ANA : ...Față de tine...

FERNANDA : Cînd ? Cum ai fi putut tu să greșești ? !

MARIN : Odihnește-te puțin. Mai tîrziu...

ANA : Tot ce-am făcut... ce-am spus atunci...

FERNANDA : Era normal. În locul tău, atunci, poate, și eu aș fi procedat la fel !

ANA : Nu...

FERNANDA : Era singurul mod în care puteai gîndi și reacționa. Eu am fost cea care te-a învățat să gîndești așa...

ANA : Să „execut“, nu să gîndesc !... Crezi că era singura cale pe care puteam înainta ? !

FERNANDA : Atunci, părea singura...

ANA : Nu pentru toți, știi prea bine !

FERNANDA : Cînd am aflat ?

ANA : Tîrziu... mult prea tîrziu... Am vrut să te caut...

FERNANDA : M-aș fi bucurat.

ANA : Să vin la tine...

FERNANDA : Te așteptam.

ANA : Am fost în apropierea ta în atîtea rînduri... Ar fi fost suficient un gest... o privire, măcar... Nu te-ai uitat o dată la mine.

FERNANDA : Poate, nici eu nu eram pregătită.

ANA : Și, azi, dacă nu te-ar fi chemat Marin... el te-a adus...

FERNANDA : Eu am vrut să vin.

ANA : Nu... Ți-am văzut ochii... privirea — niciodată n-ai știut să minți...

(*Marin desface tubul de perfuzie.*)

MARIN : Dă-mi mîna.

ANA : ...Lasă...

MARIN : Stai liniștită.

ANA : ...Nu înțelegi că nu mai vreau... ?

MARIN (*renunță*) : Trebuie să te odihnești. Fernanda o să se schimbe, o să se spele — la prînz, dacă-i frumos, ieșim puțin în grădină... E bine ?

DOLORES : Mamă !

ANA : ...Dac-aș fi venit... m-ai fi primit ?... Fernanda...

FERNANDA : Știi prea bine că da.

ANA : Nu mi-ai fi spus să plec ?

FERNANDA : Cum ai putut crede asta ? !  
Îți faci singură rău.

ANA : Asta a fost greșeala... N-am știut... N-am înțeles că... și tu ai înțeles...

DOLORES (*plîngînd*) : Mamă... De ce-i nevoie ?... Ce importanță mai are ?

ANA : Vino. (*Dolores vine la pat ; îngenunchează ; se apleacă asupra Anei ; o îmbrățișează.*) ...Mircea ?

DOLORES : Vine... Trebuie să sosească...

ANA : Doi copii am avut... Am iubit doi bărbați... Am muncit...

FERNANDA (*încet, spre Marin*) : S-aducem, totuși, un doctor.

(*Marin nu răspunde ; privește nemișcat spre Ana.*)

ANA : Lăsați-mă, acum... Mai tîrziu...

(*Bătăile metronomului se aud foarte clar. Fernanda o ridică pe Dolores și o conduce spre un scaun, la masă. O așază.*)

FERNANDA : Marin...

(*Marin mai întirzie o clipă, apoi vine și el la masă. Se așază. Cei trei rămîn împreună, fără să spună o vorbă, fără să schișeze o mișcare. Dolores plînge încet, cu capul sprijinit în mîini. Lumina din partea patului începe să scadă încet. Metronomul se oprește. Cei trei de la masă se ridică brusc în picioare. Nu înaintează nici un pas, se întorc doar spre patul cu-fundat în întuneric.*)

DOLORES : Mamă ? ! !

(*Brusc, întuneric.*)

## CORTINA

ieulie '78



## VIITORUL ROL

### DORIN VARGA

În Institut a fost elevul profesoarei Beate Fredanov; apoi a trecut prin școala Naționalului ieșean, unde a avut o întâlnire profesională care avea să se dovedească hotărâtoare pentru cariera lui: cu regretatul regizor Crin Teodorescu. Rolurile din acea perioadă, jucate sub îndrumarea acestuia — Bibescu (*Bălcescu* de Camil Petrescu), Ștefan Valeriu (*Jocul de-a vacanța* de M. Sebastian), Dr. John (*Vară și fum* de Tennessee Williams) — au prilejuit o revelație: tinărul actor apărea dintr-o dată extrem de stăpîn pe sine, practicînd un joc reținut, sobru, modern, marcînd subtil nuanțele. Personajele sale aveau nu numai suplețe și eleganță, ci și putere de convingere, un aer de autenticitate.

În ultimii ani, cine știe de ce, Dorin Varga n-a mai atras atenția prin strălucirea vreunei creații deosebite, deși a jucat cu succes roluri relativ variate: Manole (*Mășterul Manole* de Octavian Goga), Mircea Aldea (*Gaițele* de Al. Kirițescu), Mitropolitul Roșca (*Petru Rareș*), Alex (*Și eu am fost în Arcadia* de Horia

Lovinescu), Sicinius (*Coriolan* de Shakespeare) ș.a. I s-a întîmplat, probabil, ceea ce se întîmplă și altor tineri actori, care au norocul unei lansări spectaculoase, datorate unui regizor cu vocație de pedagog, dar care, neajunși la acel prag de la care să-și poată dirija singuri evoluția, rămîn la discreția întîmplării.

Acum, în regia lui Dan Nasta, alături de Gilda Marinescu, Alexandru Repan, Eugenia Bădulescu, Lucia Mureșan, Constantin Brezeanu și alții, actorul pregătește rolul Alex din noua piesă a lui Horia Lovinescu *Noaptea umbrelor*.

„Alex, eroul principal al piesei maestrului Horia Lovinescu, îmi pune probleme deosebit de grele, dar, în același timp, pasionante. Este un scriitor talentat, ajuns la vîrsta timpurilor cărunte; sănătatea fiindu-i cam șubredă, se retrage undeva, în munți, la o cabană, căutîndu-și, în singurătate, «tihnă». O criză de inimă reprezintă semnalul de alarmă care-l determină să-și facă un bilanț al vieții; ceea ce pricinuieste alt soi de criză, moral-spirituală, aceasta, interesantă din punct de vedere dramatic, întrucît e vorba de un intelectual, de un creator, care trăiește acut dilemele condiției sale, care se revoltă împotriva limitelor ei, dar și împotriva propriilor sale lașități și nepuțințe. O conștiință tragică, pusă în situația să întreprindă o autoanaliză, să-și exprime și, astfel, să-și depășească subiectivitatea — iată o partitură interpretativă deosebit de generoasă. «Schema» aceasta de situație-limită a mai fost, bineînțeles, utilizată în dramaturgie; dar personajul lui Horia Lovinescu are un timbru propriu, inedit. Ceea ce cred eu despre Alex este că, fără a se fi făcut vinovat de ceva concret, față de societate sau față de cei din jur (deși el se acuză de o anumită vinovăție — de unde, neliniștea lui), fără să-și fi dat seama — parte din egocentrism, parte din pricina rutinei — a pierdut legătura cu realitatea, cu timpul, cu istoria».

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

(Continuare din p. 41)

Mai rămîne să vedem ce anunță editurile „Eminescu“ și „Cartea Românească“. Oricum, planurile editoriale sînt generoase cu cartea de teatru. ● Vă semnalăm un strălucit eseu despre Toma Caragiu, „Oare de ce sînt atît de bun?“, semnat de Lucian Raicu și publicat în „România literară“ din 27 decembrie 1979. ● Citim, în „Contemporanul“

din 4 ianuarie 1980, o pagină despre „Miracolul de fiecare seară“, adică, despre spectacolul teatral. Alături de cîteva declarații cam tocite prin repetare, admirabilele cuvinte aparținînd Cătălinei Buzoianu ne-au încîntat. ● În ultimul număr pe anul 1979 al revistei „Vatra“ poate fi citit un interesant interviu luat de redactorul Metz Katalin criticului Valentin Silve-

stru. ● Tot „Vatra“, conținînd o lăudabilă inițiativă, publică prima parte a piesei lui Leonida Teodorescu Cabana. ● În „Secolul 20“ nr. 6/1979 puteți citi un capitol dens, bogat ilustrat, intitulat „Vitalitatea tragediei antice“. Poate vă inspiră pentru repertoriul stagiunii viitoare. ● Dramaturgul și regizorul Dan Stoica a pus în sce-





## VIITORUL ROL

### ADÁM ERZSÉBET

Odată cu producția promoției 1969 a Institutului de teatru „Szentgyörgyi István”, în peisajul teatral tirgu-mureșean apărea o personalitate artistică originală, matur conturată: Adám Erzsébet. Rolurile de absolventă — Elena (*Copiii soarelui* de Maxim Gorki) și Carol (*Orfeu în infern* de Tennessee Williams) — demonstra forță dramatică, temperament ardent. La Teatrul Național din Tg. Mureș, actrița a interpretat cu sensibilitate câteva personaje din dramaturgia contemporană românească — Mira (*Camera de alături* de Paul Everac), Veturia (*Casa care a fugit pe ușă* de Petru Vintilă), Muki (*Siciliana* de Aurel Baranga), Logodnica (*Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu) — precum și câteva partituri clasice importante: Irina (*Trei surori* de Cehov), Sonia (*Vilegiaturistii* de Gorki), Barbara (*Maiorul Barbara* de G. B. Shaw), Bela (*Fii bun până la moarte* de Móricz Zsigmond) ș.a. Păstrindu-și prospețimea, dar știind să-și cultive talentul, cizelându-și minuțios fiecare rol, Adám Erzsébet a

dobândit rapid capacitatea de a-și conduce și dirija propria dezvoltare. Pasiunea pentru poezie i-a sugerat o modalitate aparte de a se exprima: recitalul. Cele trei recitaluri (*Dangăte limpezi* — 1974, din versuri ale poezilor români și maghiari din România; *Cîntarea tainică* — 1976, din versuri de dragoste și scrisori ale poetului proletar József Attila; *Trandafiri sălbatici* — 1978, poezii și balade populare ale secuilor) i-au adus satisfacții profesionale deosebite: un premiu în cadrul Festivalului național „Cîntarea României” — ediția a II-a, câteva turnee încununate de un mare succes în S.U.A., Canada și Europa occidentală, înregistrări pe disc.

În această perioadă Adám Erzsébet pregătește, concomitent, rolul Anna din piesa *Nu închidem ușa cu cheia* de Kocsis István (regia, Hunyadi András) și un nou recital.

„Mă pasionează aceste recitaluri, pe care le consider ca prima mea vocație; ajutată de experiența regizorilor Constantin Anatol și Hunyadi András, am reușit, prin ele, să ajung la marea public. În noul recital, voi încerca să dau glas prozei lui Móricz Zsigmond. Textele selectate evocă în special evenimente din secolul al XVII-lea; e o muncă dificilă — voi întruchipa trei personaje (un bărbat și două femei), prin intermediul cărora îmi propun să înfățișez o tipologie diversă și o puternică tensiune conflictuală.

Anna din piesa scriitorului clujean Kocsis István este o muncitoare cu un orizont larg și cu o viață plină; ea aduce un crâmpel de realitate inedit, viu, autentic; atît rațional, cît și sentimental, mă voi putea identifica cu această muncitoare însuflețită de pasiuni nobile, care aspiră la realizarea unor relații sociale umane, la împlinirea demnității omenești”.

Maria Marin

## telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“

nă, la Baia Mare, A cincea lebedă de Paul Everac și... a căzut. Nu, nu spectacolul a căzut, ci Dan Stoica însuși, de la etajul trei al unui bloc. Aventura lui icariană ne-a povestit-o chiar regizorul, care ne-a vizitat la redacție, teafăr și zdravăn. ● Cum, în aceste zile, la Baia Mare, Bogdan Berciu repetă Paradis de ocazie de Tudor Popescu, iar Gina Ionescu, Cabala bigoților de Mihail Bulgakov, le recomandăm

celor doi tineri regizori să nu urce mai sus de mezanin, după ce vor avea loc premierele lor. ● Sentimente și naftalină la Teatrul „Nottara”; piesa, de Sidonia Drăgușanu, se mai cheamă și Valsul și o pune în scenă Mihai Berechet. Tot la „Nottara”, Dan Nasta repetă Noaptea umbrelor de Horia Lovinescu. ● Un interesant articol semnează Natalia Stancu în „Era socialistă” nr. 1/1980. ● Trupa Con-

stantin de la Circul București a primit, la Concursul internațional de circ de la Madrid, premiul „Oscar”. Este al doilea „Oscar” cu care sint răsplătiți bravii artiști ai circuitului românesc. ● „Scînteia tinerețului” din 8 ianuarie 1980 face loc în paginile sale unor opinii despre critica dramatică, opinii aparținînd lui Romulus Diaconescu și lui Ștefan Oprea.

FAIMA



## BOLNAVUL ÎNCHIPUIT de Molière

S-a spus despre acest personaj molieresc că suferă de ipohondrie, dar, ipohondrul, se știe, crede în iminența morții, dorind-o, sau acceptând-o pasiv, pe cînd bolnavul lui Molière are o natură viguroasă, cu stomac și ficat bune. El este un digestiv marcat psihic de thanatofobie, luptînd cu leacuri medicale împotriva fricii de moarte. E adevărat că se comportă ca un bolnav și crede despre sine că este într-adevăr bolnav, și că, fără asistență medicală, ar muri, dar nu e mai puțin adevărat că nutrește o optimistă încredere în puterea medicului de a întreține flacăra vieții. Vrea să-și facă testamentul în favoarea soției: doar ea este aceea care, prin exces de îngrijire, îi asigură comodități de bolnav perpetuu. Credința lui Molière e că medicina rămîne neputincioasă în a îndepărta moartea, pentru simplul motiv că moartea se împletește intim cu viața, dînd omului acele stări alternative de boală și sănătate. Leacurile medicilor nu pot fi decît intervenții brutale în acest dialectic proces biologic ce se desfășoară în om.

În boala închipuită se manifestă, așadar, un exagerat instinct de conservare; și, cum instinctul de conservare este egoist, avem de-a face, aici, cu o formă psihosomatică a egoismului: bolnavul lui Molière este bolnav de egoism. Orbit de propriul său eu, egoistul nu discerne și nu preia din lumea înconjurătoare decît propriile lui folosințe, binele, la el, poar-

tă numele de interes personal. Așa că dezlegarea intrigii propusă de isteța slujnică Toinette — ca tatăl, prefăcîndu-se mort, să încerce adevărul sentimentelor soției și fiicei — e justă, situația dramatică fiind în acord cu firea egoistului.

Nu înseamnă că acestei conștientizări a binelui și răului din lume, întreprinsă de egoist, i-ar urma redresarea sa morală, reconsiderarea principiilor sale de conviețuire cu ceilalți; de aceea, în final, bolnavului i se prezintă posibilitatea — simplă, dealtfel, dacă ar fi fost dinainte înclinat să și-o asume — de a deveni propriul său medic, numai să vrea, deoarece a acumulat, ca bolnav, îndeajuns de multe cunoștințe medicale. Situația ține tot de caracterul egoistului, care se vrea sieși suficient, considerîndu-și dependența de ceilalți drept o lezare a eului. Egoistul este orgoliosul închis în sine. După Molière, el nu mai are nici o salvare, neputînd întreține relații intersubiective, sociale. Asigurîndu-l, prin Toinette, că poate deveni medic dacă vrea, Molière nu face altceva decît, să-l arunce acolo unde îi este locul, între deșeurile sociale — tarați psihici și maniaci, între medici, așadar, și ei, la rîndu-le, închipuiți vindecători.

În spectacolul lui Claude Santelli vom face cîteva referințe doar la jocul lui Michel Bouquet, o adevărată ilustrare a acestei forme maniacale. El a făcut un bolnav foarte pătruns de însemnătatea practicilor curative, asemeni unui bigot participînd la ritualul unei liturghii. Sub febricitări nervoase și moliciuni de bolnav se străvede obsesia care îi întărește voința. E un bolnav care știe ce vrea de la cei din jur, căci se vrea mereu pe sine în postură de prelat oficiînd ceremonia bolii. Ceilalți actori au farmec și uneori autenticitate, dar aceste calități sînt minore și nu trec dincolo de necesitatea ansamblului, orientat în a da replici unui mare talent dramatic.

**Constantin Radu-Maria**



## DOI AUTORI APROAPE UITAȚI

O recentă premieră a teatrului radiofonic readuce în atenție numele lui Clifford Odets, important dramaturg american al deceniului 4, aproape uitat, însă, în anii din urmă. Scriitor, scenarist, ac-

tor, regizor, Odets este autorul unui teatru de atitudine violent demascatoare, un teatru polemic, de substanță social-politică, ce a exercitat — mai cu seamă prin celebra *În așteptarea lui Lefty* — o influență considerabilă asupra dramaturgiei americane a perioadei de criză. *Salariul gloriei*, difuzată la radio în adaptarea scenică semnată de Marica Beligan, este o analiză lucidă, amară a mecanismului dezumanizant de construire a unei cariere strălucite. Acțiunea este plasată la Hollywood, în lumea de spectaculoase izbînzi și la fel de spectaculoase eșecuri, unde oamenii încetează a mai fi individualități, fiind piese perfect anghrenate ale unui uriaș mecanism. Personalitatea ace-



lua care devine „o instituție americană” — cum spune Odets — va fi, inevitabil, ciuntită, gândurile lui vor fi programate de alții, sentimentele, calculate, direcționate cu precizie și răceală. Piesa urmează, tensionat, destinul unui actor ajuns pe culmile gloriei, cu prețul renunțării atât la adevărata sa artă, cât și la o viață afectivă autentică, deoarece știe că a refuza statutul de marionetă înseamnă a fi înlăturat brutal din competiție, iar a-și alege modul de viață îl competează cu a-și distruge „cariera”. În interpretarea lui Radu Beligan, sinuosul, chinuitorul drum către sine al personajului — construit din ezitări, frământări, căderi și înălțări — e trasat cu remarcabilă forță dramatică; o desăvârșită știință a echilibrului, a armonizării nuanțelor, conferă eroului putere de a emoționa, autenticitate, ferindu-l de aura de melodramă care îl putea amenința. Un rol deosebit i se datorează și Sandei Toma; eroina ei, desenată din linii fine, se reliefează, totuși, pregnant în structura dramatică. Cuvinte de apreciere se cuvin, de asemenea, lui Mircea Șeptilici, Vasilicăi Tastaman, lui Mihai Fotino și, nu în ultimul rând, regizorului Dan Puican, pentru o montare sobră, dar expresivă.

Este de apreciat reluarea pe post, la anumite intervale de timp, a unei mai vechi premiere a teatrului radiofonic: *Monumentul eroului* de Ieronim Șerbu. Insuficient cunoscută este această singură piesă de teatru a remarcabilului prozator și publicist, deși nu puține calități de ordin dramatic ar fi în măsură s-o recomande. O comedie amară, o piesă „rea”, ce ne propune o meditație asupra valorii

lor morale pe care le profesăm, pe care uneori le afirmăm doar. Un tânăr mort în război devine eroul urbei, celebrat cu pioșenie de familie și de concetățeni; se constituie o societate care-i poartă numele, este ridicat, spre veșnică amintire, un monument în grădina publică. Sacrificiul său, util sau nu pe cîmpul de bătăie, se dovedește deosebit de fertil pentru părinți, devine o adevărată sursă de venituri — și nu neînsemnate — pentru aceia care știu să folosească moartea tânărului. Faptul că acesta nu murise, întoarcerea lui peste ani, nu mai schimbă nimic: el era necesar celor din jur ca erou, nu ca ființă vie, traumatizată de experiența trăită, el trebuie să rămână erou, să rămână simbol; altfel, toată armătura de superbe sentimente patriotice, tot eșafodajul de înălțătoare sentimente riscă a se prăbuși. Reacția familiei e, deci, foarte clară: tânărul nu va fi recunoscut, el trebuie să fie, și va fi, declarat un impostor. Comedia lui Ieronim Șerbu are o extraordinară gravitate, replicile comice ori declarațiile sfărătoare acoperă un cutremurător abis moral. O conjurație a necinstei face ca realitatea să se incline, învinsă, în fața imaginii sale grotesc parodiate. *Monumentul eroului* este un foarte interesant text de teatru, care ar merita, neîndoindu-ne, atenția scenelor noastre, și este un merit al teatrului radiofonic acela de a fi realizat o montare de ținută, un decupaj riguros și sensibil al ideilor.

Cristina Dumitrescu

(Continuare de la p. 67)

plîns acest „rid” al inautenticității pe fețele unor actori, manierizați din comoditate... Așa cum nu orice șurub realizat pentru un motor, ce poate însemna o mîndrie a genului științific românesc, reprezintă, prin el însuși, un act de creație, nici orice rostire a unei replici dintr-o piesă nemuritoare nu este, automat, creație artistică. Dar, dacă un agregat poate fi realizat din subsansambluri corect și anonim executate, fără a-și pierde în final calitatea de creație tehnică remarcabilă, o structură artistică finită nu poate lua naștere din prefabricate standardizate, actul creator fiindu-i necesar la toate nivelurile și în toate etapele constituirii ei.

De o deosebită importanță ni s-a părut și accentuarea ideii interconționării și influenței reciproce între cele două tipuri de creativitate. Astfel, exercițiul într-un anume domeniu al activității estetice (ca artist amator, de pildă) se răsfrînge pozitiv și asupra imaginației și inițiativei

creatoare a indivizilor respectivi, în producție. În acest sens, Festivalul național „Cîntarea României” reprezintă o exemplară și extrem de utilă formă de stimulare a creativității latente a maselor, nu întotdeauna și nu îndeajuns solicitate de tipul de activități cotidiene, puternic mecanizate și automatizate, în care le angrenează producția. Or, se știe, o funcție spirituală, ca și un organ neutilizat multă vreme, se atrofiază; iar, pentru anchi-loza spirituală nu există cîrje ori scaune pe rotile.

Următoarea rundă a dezbaterilor pe această temă ar avea de cîștigat prin delimitarea mai strictă a subiectului, desprinzîndu-se din tema generală doar o anumită problemă, care să poată fi analizată eficient. Totodată, salutăm cu căldură inițiativa Teatrului de Stat din Reșița, și mai ales intenția de a o permanentiza și instituționaliza, și vedem în acest colocvii șansa ca „Zilele teatrului reșițean” să dobîndească timbrul specific, în contextul diverselor colocvii și festivaluri teatrale anuale.

## ■ AMZA SĂCEANU

### Teatrul de azi, teatrul de mâine (II)

Rolul imaginii scenice este să-l determine pe spectator să reflecteze asupra temei. Noi stimulăm activitatea cerebrală a publicului, îl obligăm să gândească și să discute. Acesta este un aspect al teatrului. Dar există și un altul, care face apel la sensibilitate. Sub acțiunea spectacolului, sala trebuie să parcurgă un adevărat labirint de emoții. Teatrul nu acționează numai asupra gândirii, ci și asupra sentimentului.

Nu putem vorbi despre teatru fără a ne referi la public. Publicul timpului nostru, publicul de mâine. Publicul de teatru, așa cum scriam cândva, nu este o noțiune abstractă, el definește o întreagă categorie socială, care se manifestă ca unul dintre termenii relației de comunicare ce se stabilește, prin intermediul spectacolului, între creația artistică și receptarea ei. În afara raportului artă-public nu pot exista valori artistice, întrucât valorile au o existență socială, sînt componente ale realității privity prin prisma unei atitudini umane. Investigația sociologică, realizată nu de mult în Capitală, confirmă faptul că publicul nu este unitar, ci este alcătuit din mai multe categorii; neomogenitatea privește atât compoziția, cât și natura comportamentului față de teatru. Desigur, la ora actuală există, mai mult decît oricînd, o deschidere spre teatru, precum și o capacitate sporită de receptare, efect al transformărilor prin care a trecut societatea românească (contribuția teatrelor în acest sens fiind încă sporadică și nesemnificativă). E de crezut că, într-un viitor nu prea îndepărtat, vom avea un public mult mai omogen sub raportul capacității de receptare. Va crește, fără îndoială, participarea sa la împlinirea actului de pe scenă. Se vîntură tot felul de teorii, care tind să transforme publicul într-un partener formal, atent mai degrabă la mișcarea scenică decît la dezvoltarea ideii omului de pe scenă. Cred că în viitor se vor preciza atît rostul celui de pe scenă, cît și al celui din stal. Comunitatea de idei, de preocupări, meditația asupra destinului omului, vor face ca spectacolul să reverbereze în conștiința spectatorului.

Viitorul începe astăzi și se transformă în trecut cu viteza cu care ne-a obișnuit acest secol. Tot ceea ce facem reprezintă contribuția noastră la edificarea viitorului. Desigur, marea majoritate a proble-

melor viitorului sînt și ale noastre, dar sînt mai ales ale celor ce vor veni după noi; ei le vor trăi ca fiind ale prezentului lor, le vor rezolva după gustul lor și cu puterile lor, evident, diferite de ale noastre.

Dar chiar din punctul nostru de vedere, al prezentului, viitorul nu ne mai poate apărea ca o *terra nova* inaccesibilă, ci ca un cîmp larg de acțiune față de care ne simțim responsabili, pregătindu-l prin însăși fixarea obiectivelor acțiunii noastre de astăzi. Viitorul, concept care capătă o nouă semnificație prin atitudinea responsabilă și activă a prezentului, se cere nu numai intuit, cunoscut și investigat, ci și construit.

O cerință obiectivă a înaintării spre comunism este aprofundarea teoretică a problemelor dezvoltării orînduirii noastre, prefigurarea evoluției în perspectivă a societății socialiste.

În acest scop, așa cum arată tovarășul Nicolae Ceaușescu în Raportul la Congresul al XII-lea al partidului, se impune o preocupare mult mai mare pentru studierea temeinică a schimbărilor ce au loc în domeniul forțelor de producție și al relațiilor sociale, în fizionomia și structura claselor sociale, în raporturile dintre ele, în viața statului.

În acest context de rapide prefaceri, de miraculoase realizări, determinate de explozia științifică, ce viitor poate avea teatrul?

Așa cum menționam și în alte împrejurări, teatrul viitorului nu poate fi desprins nici o clipă de omul viitorului, de sensibilitatea și capacitatea sa de a-și exprima gândurile și simțirea. Teatrul a apărut pe o anumită treaptă a dezvoltării sociale, ca o necesitate, un factor de progres în spiritualitatea omenirii. Caracterul său istoric nu constituie însă, în nici un caz, temeuri pentru aserțiunea că el va trebui să dispară cu necesitate într-un alt moment al istoriei.

Viitorul teatrului nu este un concept abstract, anistoric. El trebuie privit în spațiu și în timp. Chiar dacă arta spectacolului — una dintre permanențele sale — a atins uneori perfecțiunea, ea se confruntă continuu cu medii socio-umane diferite, a căror reacție trebuie s-o ia în considerare.

Ieșită din cadrul arenei, al pieței publice sau chiar al scenei, aspirind la universalitate, arta teatrală — prezentă și viitoare — își corelează evoluția cu dezvoltarea umanității, a organizării sociale. Pentru că nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin. Joc de aezi, ritual, sărbătoare a cetății, teatrul avea să-și cîștige un statut bine definit în viața acesteia chiar din antichitate. El era reclamat cu necesitate ca un mijloc de educare a virtuților, se implica în luptele politice, afirma cu tărie sentimente colective, pregătea cetățenii să gîndească în întîmpinarea timpului nou. Teatrul a căutat și ieri și caută și azi răspunsuri și provoacă neliniștitoare întrebări asupra destinului omului. Teatrul contemporan evoluează spre o adîncire a tuturor acestora, devenind cu stringență o problemă a omului, a destinului său ca specie, un mod propriu de răsfrîngere a lumii pe care omul o modelează animat de idealuri nobile, ades priticocite în însăși retorta acestei arte cu vocație socială prin excelență. În Raportul la Congresul al XII-lea al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia faptul că „oamenii muncii așteaptă o creație artistică bogată, de o mare diversitate de genuri și stiluri, cu adevărat revoluționară, pătrunsă de spiritul înnoitor al socialismului, care să militeze cu pasiune pentru perfecționarea socialismului și omului.

*O importanță hotărîtoare are în această privință prezența permanentă a scriitorilor și artiștilor în clocotul creației și muncii constructive, acolo unde se făuresc marile valori ale progresului uman.*

*Munca este uriașul laborator în care se plămădesc personalitățile cu adevărat proeminente, se afirmă talentele autentice, se nasc geniile, se făuresc capodoperele — atît pe planul creației materiale, cit și al culturii“.*

Trebuie modelat drumul artei teatrale de așa manieră încît perioadele de încetinire, de stagnare, dificultățile izvorîte din caracterul aparent banal, obișnuit, ne-exploziv, al evoluției teatrului să nu diminueze forța de acțiune asupra destinului său social.

Apariția cinematografului, a televiziunii au constituit, fiecare la timpul cuvenit, prin spectaculozitatea lor, tot atîtea prilejuri de îndoială; n-au lipsit previziunile sumbre care mergeau de la suspectarea și negarea mișcării teatrale contemporane acestor explozii pînă la însăși negarea rostului teatrului; a fost zdruncinată de nenumărate ori încrederea în viitorul teatrului. Și totuși, de fiecare dată teatrul s-a redresat, cîștigînd după fiecare moment o nouă vigoare, redobîndindu-și cu tărie tocmai mijloacele specifice de comunicare, care îl făceau inconfundabil, scoțîndu-l din această situație mai puternic. Nici o inovație tehnică

nu poate înlocui comunicarea directă, vie, nemijlocită cu publicul. Pelicula, spectacolul de televiziune rămîne același în prezența sau în absența publicului. Interpreții nu sînt nici mai buni, nici mai răi indiferent de cîte ori s-ar prezenta pelicula. Pentru că le lipsește această minuțioasă putință de metamorfozare pe care o provoacă impactul dintre vorba rostită pe scenă și public. În limitele aceleiași structuri, spectacolul de teatru poate fi nou de la o reprezentare la alta. Sufletul spectatorului e asemeni unei cutii de rezonanță.

Actorul se întrece pe sine inventînd cu mai multă subtilitate. Spectacolul de teatru e o permanentă creație, ceea ce-i dă, față de toate artele, o individualitate aparte. Un text clasic, transcris pe peliculă, se dovedește poate vetust pentru înțelegerea posterioară. Sau, anticipînd dincolo de puțină înțelegerea spectatorilor se naște mort. Același text, în spațiul scenic, prin însăși condiția creatorilor spectacolului, contemporani cu omul din stal, are șanse să fie reprezentat cu aceeași vigoare pe care i-au dat-o, acum cîteva sute de ani, cei dintii. Un spectacol de teatru nu poate fi decît contemporan spectatorilor săi. Ne referim, fără îndoială aici la creatorii care-i cunosc menirea, și cărora le stă și în puțință s-o facă. Un spectacol de teatru trebuie să se exprime, de fiecare dată, pornind de la o situație reală, concretă, individualitatea spectatorilor. Pelicula cinematografică, imaginea televizată n-are această puțință. Ea se adresează unui spectator standardizat, unei medii matematice care trădează de cele mai multe ori realitatea.

Desigur, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, teatrul se va adresa unei lumi mai deprinse cu cuceririle științei, probabil că va fi revoluționată și tehnica de scenă. Dar teatrul va continua să se adreseze unui om care gîndește și simte, adică ceea ce oamenii fac de cînd se știu, ba poate avînd chiar o mai mare predispoziție pentru modelarea ființei lor interioare atît timp cit știința îl va ajuta să aibă mai mult timp pentru sine, cît știința nu-l va înstrăina de condiția lui de om.

E știut că în societatea noastră socialistă, în societatea pe care o pregătim, comunismul, dezvoltarea tehnicii și științei sînt mijloace prin care omul își recîștigă, își aprofundează dimensiunile sale umane. Deci teatrul se va adresa unui om mai instruit. Va fi tot mai mult un teatru al adevărului — politic, filozofic etc. — intrat în corelație cu toate artele care trebuie armonizate cu calitatea vieții sociale pentru că, așa cum afirma tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntarea rostită de la tribuna Congresului al XII-lea

(Continuare la p. 96)

■ LEONIDA  
TEODORESCU

## Dramaturgia lui Leonid Andreev

(VI)

9. Din ciclul pieselor într-un act, care la Andreev se confundă cu noua lui preocupare, cea pentru *dramaturgia dihotomică*, piesa *Iubirea pentru aproapele* se impune nu numai prin calitățile ei artistice, dar și prin caracterul ei de manifest estetic.

Piesa este spațială, dar nu în sensul că evenimentele se petrec *undeva*, nelocalizat, ci în sensul că evenimentele se pot petrece *oriunde*. Astfel, este ales un loc turistic și grupul de personaje este un amestec de nații, unele precizate, altele nu. *Iubirea pentru aproapele* are înfățișarea unei farse: la începutul piesei, Necunoscutul abia se ține de o stîncă și prăbușirea lui e iminentă. Turisții adunați acolo așteaptă momentul fatal, dar pînă la urmă totul se vădește a fi o abilă escrocherie: Necunoscutul, care, de fapt, este legat și nu riscă nimic, este plătit de Patronul localului aflat în preajma stîncii, care atrage astfel un număr mare de clienți. Dar această schemă de subiect, parcă scoasă din Mark Twain, este răsturnată de Andreev într-o operă de un rar scepticism.

Calculul Patronului se dovedește exact: toate personajele piesei fac o adevărată pasiune pentru spectacolul morții, la care au siguranța că vor asista, o pasiune tot mai mult grevată de cotidian: oamenii obosesc, se plictisesc, soții beau la bufet, în loc să stea lîngă soțiile lor, unii devin neatenți și riscă, spre supărarea partenerilor lor, să scape momentul prăbușirii etc., etc. Cu alte cuvinte, toată lumea așteaptă ca Necunoscutul să cadă odată, ca să se termine spectacolul și să-și vadă de treburi, avînd la activ o senzație ieșită din comun. Astfel, moartea, *moartea celui alt*, se devalorizează, își pierde orice dimensiune tragică, pînă cînd, ca fapt tragic, se transformă într-o ab-

sență — dar o *absență funcțională*. Pulverizarea tragicului este, aici, efectul unui consens general, al unei atitudini comune, cu atît mai impresionantă și mai categorice, cu cît conglomerarea personajelor este mai întîmplătoare.

Personajele nu sînt exponențiale, în orice caz nu sînt exponențiale în ansamblu, ceea ce duce la împréjurarea că reacția lor nu are nici o justificare exterioară: ele, nu se constituie nici într-un grup social, nici într-un grup profesional, nici într-unul de vîrstă ori național etc. Nimic din afara lor nu explică acest comportament moral, nici măcar nu poate fi vorba de un interes, pentru că omul de pe stîncă este un necunoscut, iar ei se află accidental în locul cu pricina. Prin urmare, ceea ce este comun grupului pornește din intimitatea ființei membrilor săi, este o plăcere secretă, latentă, ineluctabilă: plăcerea morții *altcuiva*. Și, cu cît grupul va fi mai întîmplător constituit, cu atît pornirea aceasta intimă va fi mai generală. Or, la Andreev, întîmplătorul și accidentalul ating nivelul maxim, deci și generalizarea este maximă.

Pe parcursul evoluției piesei, Necunoscutul apare în postură de victimă: el este prețut, prețul dezlănțuirii acestei inumanități oarbe, contemplative și singeroase. Dar Andreev anulează și această ultimă șansă: Necunoscutul se dovedește a fi un escroc, care se ceartă cu Patronul, pe motiv că acesta nu respectă datele înțelegerii dintre ei doi.

Astfel, nu numai speranța de spectacol a grupului se arată zadarnică, ci și ultima posibilitate de reacție umană — compasiunea. În fond, Andreev creează, în *Iubirea pentru aproapele*, un dublu și reciproc spectacol: spectacolul pe care-l așteaptă grupul (prăbușirea și moartea Necunoscutului), și spectacolul real, pe care mizează Patronul și Necunoscutul (transformarea turmei amatorilor de spectacol al morții într-o gloată de păcăliți). O lume incapabilă de sentimente tragice, de trăiri tragice, de o conștiință a tragicului. O lume amputată, deci, în plan moral, de unul dintre atributele esențiale ale umanității: capacitatea de a trăi tragedia și, de aici, capacitatea de a cunoaște catharsis-ul. Neexistînd posibilitatea purificării, Leonid Andreev ne înfățișează un univers lipsit pînă și de premisele unei deschideri: și gestul timid al unui copil (*unul dintre copiii* care se perindă pe scenă) de a-și așterne hăinuța pe pămînt, ca Necunoscutului să-i fie cît de cît mai moale la cădere, este imediat rețezat; haina este înlăturată cu supărare, iar copilul este înghițit, *asimilat de gloată*.

Andreev descrie aici o lume care este tragică nu datorită faptului că trăiește o tragedie, ci datorită faptului că nu este

capabilă s-o trăiască. Dacă, în *Viața Omului*, se realizează raportul dintre o vină tragică egală cu zero și o sancțiune tragică maximă, iar rezultatul acestui raport va fi infinitul, în *Iubirea pentru aproapele*, raportul este invers: vina tragică este maximă, iar sancțiunea tragică este egală cu zero. Dacă vom face o operație logică în seria estetică și vom substitui infinitul cu absolutul, atunci rezultatul acestei substituiri va fi cel normal și firesc: semnul piesei *Viața Omului* va fi absolutul, iar cel al piesei *Iubirea pentru aproapele*, minus absolutul. Acesta este conținutul universului descris de Leonid Andreev în *Iubirea pentru aproapele*: minus absolutul sau, ca să revenim la noțiunile cât de cât matematice — infinit mai puțin decât zero.

Sistemul estetic pe care-l instaurează Leonid Andreev în *Iubirea pentru aproapele* este cel al inversării sensurilor și valorilor, în ce privește nu numai concepțiile și noțiunile, dar și procedeele și motivele. Așa și numai așa, lipsa de sancțiune nu este în nici un fel o sursă a *happy end*-ului și nu aduce nici măcar o sclipire de lumină, ci este un rezultat al lipsei capacității de purificare: un glob de beznă morală. Un infern. Dar un infern involuntar vesel, vesel nu în sine, ci prin sine, prin tratamentul estetic ce i se aplică.

După cum am mai spus, Leonid Andreev tratează piesa ca pe o comedie, chiar ca pe o farsă (cum a făcut și Cehov în marea lui dramaturgie, cea începută cu *Pescărușul*), utilizând mijloacele de bază ale farsei: comicul de situație (drama existențială aparentă, care se dovedește a fi doar o escrocherie), comicul de caracter (izvorit mai ales din *emploi*-urile comice, de o mare varietate), comicul de replică (realizat prin dis-

cordanța dintre tipul de situație, tragică prin impresia pe care o produce, și tipul de replică, cu precădere de gen). De fapt, toată piesa *Iubirea pentru aproapele* este de un comic debordant, de la prima replică, a Polițistului, și pînă la ultima replică, cea a Patronului, care promite că data viitoare îl va lega mai slab pe Necunoscut și că acesta, în fine, va cădea; dar ceea ce se spune este, evident, o reclamă. Comicul expresiei este prin urmare total, după cum total este și tragicul situației.

Dihotomia dintre conținut și expresie, în raport cu care *Iubirea pentru aproapele* este o piesă-manifest, avea un trecut bine constituit în literatura rusă: prin Gogol (mai ales cu „Nasul“, „Povestirea despre cum s-au certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici“ și „Suflete moarte“), prin Dostoievski (mai ales cu „Dublul“, „Demonii“, „Bobok“), prin Cehov (atît în proza lui matură, cît și în dramaturgia lui matură, Cehov fiind singurul dramaturg din secolul al XIX-lea la care dihotomia a funcționat ca principiu dominant și guvernant. Dar n-ar trebui neglijate nici sursele străine, ca Swift și Poe, mai ales.

Dar nici în cazul lui Gogol, nici în cel al lui Swift ori al lui Poe, nu se conștientizase, ca *fenomen*, dihotomia, ceea ce nu se poate spune despre Dostoievski și Cehov, poate datorită polemicilor foarte dure desfășurate nu numai la vremea lor, ci și la vremea lui Andreev, tocmai în jurul momentelor dihotomice ale operei lor, exact pe secțiunea lor dihotomică.

Din acest punct de vedere, deci, Andreev n-a fost un precursor. Dealtfel, importantă, pentru momentul actual al demonstrației, nu este atît dihotomia, cît raportul ei cu simbolismul concret și cu simbolismul abstract.

(Continuare de la p. 23)

pitorești. Slăbănogul chel oferi whisky la toată lumea și, peste puțin, tînărul se pomeni mîngiind-o pe brunetă, care-i vorbea, fără noimă, despre largile perspective ale teatrului floral-spațial, o idee a dumneaei. Așa îl găsi colegul său, redactorul, care, revenit dintr-o deplasare în județ, îl căutase peste tot.

Bunul său coleg îl cără acasă la el, îl băgă sub duș, îi făcu o cafea mare, îi silii să înghită ceva amar și-i confiscă sticla cu palincă și sticla cu vin, ca și cele trei pachete de Kent, nimerite, nu se știe cum, în sacoșă. Apoi, colegul de grupă, văzîndu-l complet desmeticit, îi ținu tînărului critic o usturătoare lecție de morală. Il

însoți la teatru și, imediat după spectacol, îl urcă în tren, făcîndu-l să rateze agapa, audiția muzicală rock și, cine știe, o discuție fierbinte despre teatrul floral-spațial.

Întîmplarea, niciodată, nicidecînd repetată, și-o reaminti criticul peste mulți ani, în vechea braserie din orașelul acela. Și încercă un sentiment neplăcut.

## ■ RADU ALBALA

Trei spectacole în trei  
(mai mult sau mai puțin) săli  
(mai mult sau mai puțin) mici

Într-un Paris aflat departe de cataclismele naturale ce devastau Coasta de Azur, într-un Paris, zic, scăldat de un verosimil doar pentru noi, bucureștenii, octombrie blînd și aurit, stagiunea s-a deschis. Peste șaptezeci de teatre mai mici și mai mari, subvenționate sau nesubvenționate, de la ilustrele „Comédie Française” sau „Opéra”, pînă la sălile de cite o sută de locuri din *Quartier latin* („samedi, dimanche: relâche”), și-au ridicat cortina, prezentînd premiere sau reluînd succese ale stagiunii precedente. Bilete vindute cu săptămîni înainte, „n-aveți un bilet în plus?” la intrare, și săli pe jumătate goale, blănuri și bijuterii, costume negre (se pare că fracul și smokingul au intrat definitiv în garderoba istoriei), alături de elegante costume-pantaloni sau chiar de cotidieni și diurne taioare, fuste cu bluze, costume bărbătești de stradă de culoare închisă ori deschisă, cu pantaloni mai mult sau mai puțin șifonați, cămăși albe, negre sau în carouri, cravate elegante sau țipătoare, sau deloc, și, evident, la ambele sexe, odioșii și omniprezenții *jeans* — aceasta, în „casa lui Molière”, căci în teatrele mai mărunte se intră ca în orice sală de cinematograf — dau un aspect eteroclit și oarecum surprinzător pentru omul nostru, deprins cu ideea serii de teatru festive. Care idee stăpînește însă și încă pe deplin conștiințele actorilor, cel puțin în cele trei spectacole pe care le-am ales spre a vi le prezenta în cele ce urmează.

Iată-ne, dar, la cițiva pași de forfota de la intrarea la „Folies Bergère”, într-un teatru mic, „Théâtre de la Lucarne”, unde ne-a atras spectacolul *Ubu*, pe care pentru prima oară aveam prilejul să-l vedem „sub luminile rampei”. Alegînd, din întreg ciclul, ultimele două piese (*Ubu sur la butte* — o reducere a celor două acte din *Ubu roi* — și *Ubu enchaîné*, replica la *Ubu roi*), realizatorii spectacolului vād în opera lui Jarry ceva care depășește mitul, prin ireverența ei totală, și ne prezintă o, evident, „farsă mirlitonescă”, dar o farsă care nici nu mai e, propriuzis, comică; cu mijloace care țin deopotrivă de farsă, de comedia de moravuri, de vodevil, de burlesc, ba chiar de tra-

gedie, ei stîrnesc, e drept, rîsul spectatorului, pe care, însă, în timp ce „se trag sforile” acestui microcosm abracadabrant și grotesc, nu pot să-l împiedice ca, și astăzi — cînd peste impactul primei lecturi, din anii de formație intelectuală, s-au așternut atîtea lecturi ulterioare, care au situat opera lui Jarry pe un loc mai modest, dar de necontestat, în orice sistem de referințe —, să interogheze gagul și să-l forțeze să dea, ca privire la rostul lumii, multe răspunsuri care încă nu s-au dat. În regia lui Jean-Luc Palies, au evoluat, într-un ritm drăcesc și cu o totală dăruire, cu o evidentă plăcere de a juca: Alain Clément (Comisionarul, Regele, Nobilei, Armata poloneză etc.), Nicole Duhamel (Regina, Eleuthère, Soliman etc.), Sylvie Guermont (Prezentatoarea, Grefierul, Magistrații etc.), Alain Guillo (Bougrelas, Pissedoux, Vizirul etc.), care, în multiplele lor intrupări, au cucerit, deopotrivă cu Isabel Lagelée (Maica Ubu) și Henri Lameyre (Taica Ubu), aplauzele spectatorilor.

La antipodul farsei funambulești de la „Lucarne” se plasează hieraticul spectacol Claudel, *La cantate à trois voix*. Recitat pe un podium de scînduri negelute amenajat în naosul bisericii Saint-Merri, clădită, într-un flamboiant stil gotic, în secolul XVI, și situată în apropiere de scuarul și turnul Saint-Jacques, poemul dramatic beneficiază astfel nu numai de atmosfera generală respectivă, dar și de splendida acustică a multisekularelor bolți, care dau o stranie adîncime vocilor actorilor, ca și muzicii de factură modernă, difuzată pe bandă podiului, se înalță un ecran cinematografic pe care șapte secvențe de cite 5 minute, neconținînd, se înțelege, nici o imagine „ilustrativă”, au menirea ca, proiectate de-a lungul pasajelor denumite „Cinturi”, să ne releve „inspirația și drumul discursului așa cum le percepem noi”, să fie, cumva, „oglinzile subiectului”.

În acest cadru își comunică, așadar, într-o noapte de solstițiu de vară, noaptea aceea grea de simboluri și de taine căreia noi îi zicem noaptea de sînzine, mesajul, cele trei personaje ale piesei: Beata (Estella Baline), îmbrăcată (costume: Loris Azzaro) în mătase și catifea neagră, *col abeille*, triplu colier de aur, brățări, escarpini negri, cu trupul complet acoperit, lăsînd să i se vadă doar chipul — e mama, vāduna egipteană, reprezentînd, în viziunea claudeliană, glorioasele mistere ale credinței și purității; Laeta (Carole Chauvet), logodnica, îmbrăcată într-o spumă de voaluri albe, lăsînd să se străvadă brațele și decolteul, diademă de lămîiță, escarpini albi — e franțuzoica, personaj carnal purcezînd din cultura

greco-romană și reprezentând totodată smerenia, supunerea, căutarea credinței; Fausta (Marika Green), soția, îmbrăcată în rochie violetă, tot lungă, dar cu o fentă dezgolind piciorul pînă la sold, cu o diademă ale cărei șiraguri de perle coboară pînă pe umeri, descultă — e personajul care reprezintă speranța, cînța pentru greșeli, răbdarea în greu încercărilor. Încărcat de alegorii și lirism, dialogul celor trei personaje nu declanșează nici o acțiune dramatică, ci, precum adesea în tragedia greacă, le dezvăluie, față de o anume situație dată, pe ele însele, în cele trei ipostaze de „vestale ale absenței”, cum le numește autorul. Lor, muzicii lui Alain Savouret, secvențelor filmate realizate de Jean-Louis Bertucelli își datorează regizorul Alexis Tikovoi reușita unui spectacol care, în ciuda, cum spuneam, totalei lipse de acțiune, ține trează vreme de două ceasuri atenția spectatorului, datorită sobrei sale armonii și, de bună seamă, deplinei înțelegeri a înaltei valori literare a textului: rostit cu o dicție într-adevăr impecabilă, fluxul verbului claudelian, reverberat din înaltele volute, a circulat neconcentrit între podium și spectatori, i-a învăluit într-o permanentă, rotundă și clicică undă de poezie, care foșnea, aidoma actrițelor înseși, a dantele, a mătase și a catifea.

Cu prilejul celui de-al doilea centenar al morții lui Voltaire, compania Renaud-Barrault de la „Théâtre d'Orsay” n-a ales spre reprezentare nici una dintre lucrările dramatice ale filozofului de la Ferny. Și bine a făcut. Celebru, ca Victor Eftimiu, la 24 de ani, cu racine-ianul său *Oedip*, suit pe culmea succeselor cu virgiliana *Henriadă*, cu shakespeareenele *Brutus*, *Zaira*, *Merope* etc., Voltaire n-a înfruntat, totuși, cu spiritul său oceanul vremurilor, în aceste uriașe transatlantice, ci, cum s-a spus, în cochilia de nucleu a lui *Candide*. A lui *Candide*, desigur, dar și a celorlalte „romane”, dintre care primul în dată (1748 — o sută de ani înaintea marilor frământări revoluționare care au zguduit toată Europa!), *Zadig*, scris la vîrsta de peste cincizeci de ani ai autorului, e, evident, o operă de tinerețe, de mare tinerețe.

Bărbat împodobit cu toate virtuțile eticii și cunoașterii, Zadig o apără, cu primejdia vieții sale, pe femeia pe care o iubește, dar Semira îl părăsește. Precursor, cu aproape două sute de ani, al metodei deductive a lui Conan Doyle, el ghicește aspectul cățelului furat al reginei, fără să-l fi văzut niciodată, și se alege cu o amendă de 900 de uncii de aur. Niște versuri răutăcioase îl duc pînă pe treptele eșafodului, dar de acolo ajunge mare dregător și împărtășitor al dreptății. Nevoit să se exileze din pricina unei

bănuieli, ia apărarea unei egiptence pe care ibovnicul ei o snopea în bătaie și, drept răsplată, e vîndut ca sclav. La capătul tuturor acestor... babilonii, Zadig ajunge rege, făcînd să domnească justiția și dragostea. Un om drept și inimos, pare a ne spune acest conflict (sau, mai degrabă, colaborare) dintre Destin și Providență, se poate aștepta la toate fericirile și nenorocirile de pe lume, în timp ce un suflet ticălos și meschin se poate aștepta... cam la același lucru. Potențat de o justiție părtinitoare (ce furnizează în chip de concluzie nu adevărul, care, precum se știe, e unul singur, ci neadevărul, care poate fi multiplu), de un cler obtuz, de o administrație venală, de o etică (e drept, „orientală”!) lipsită de rigoarea oricărui sistem de valori, hazzardul pare a fi singurul guvernator al unei lumi absurde — doar dacă nu socotim (textul admite ambele ipoteze) că toate strîmbătățile și mișeliile concură la armonia generală. Ținînd seama că însăși dezvăluirea acestor carențe, a acestor adevărate atente la zisul „jugement droit et esprit simple” însemnează osîndirea lor, însemnează osîndirea tuturor Bastiliilor văzute și nevăzute, putem spune că, pentru a marca jubileul Voltaire, care e și o sărbătoare a însuși spiritului francez, nu se putea o mai fericită opțiune a teatrului din quai Anatole France. În scenarizarea lui Georges Coulonges și în regia lui Jean-Louis Barrault, *Zadig* e o încîntare a minții, un festival de bun-gust, de causticitate, de ștregărie, de cunoaștere a vieții, de neîntreruptă eleganță și de rafinată emoție artistică. De dimensiuni aproape egale cu cele ale sălii de spectacole, scena se prelungeste, cu două „peninsule”, pînă la ultimul rînd de scaune, sporînd astfel spațiul de joc și întărindu-ne impresia că ne aflăm cu adevărat în centrul acestor fermecătoare stampe persane compuse de ansamblul decorurilor și costumelor (create de Pace) și coregrafiei (Quentin Rouiller), pe muzica lui George Franklin, și, de bună-seamă, de impecabila, entuziasta trupă de actori, în frunte cu Jean-Louis Barrault (Sihastrul, și alte roluri): Bernard Alane (Zadig), Sophie Deschamps (Semira), Mireille Delcroix (Azora), Hélène Calzarelli (Reine Astartée), Christine Guerdon (La Morale), Jean-Pierre Gravnall (Orcan), Pierre Tabard (La Philosophie) și toți ceilalți, care au contribuit ca dezideratul lui Barrault din programul de sală — „Tot încercînd a sluji teatrul, m-am deprins să compar fiecare spectacol cu o călătorie. În fiecare seară, la 20,30, ridicăm ancora. Astă-seară o vom face pe un covor zburător din *O mie și una de nopți*, văzut prin eleganta lornietă a lui Ludovic al XIV-lea” — să devină o feerică realitate.

(Continuare din p. 91)

„avem încă multe de făcut pentru a da strălucirea cuvenită literaturii și artelor, pentru a crea opere demne de marea epopee constructivă pe care o înfăptuiește poporul nostru“.

Poate, sălile de teatru ale viitorului nu vor solicita spații uriașe, ci, dimpotrivă, vor așeza cât mai aproape, alături, pe actori și pe spectatori. Cred că dramaturgia va aborda tot mai multe teme „fierbinți“, în modalități directe, agitatorice. De aici, diversificarea genurilor teatrale, de aici, multitudinea de stiluri, de aici, bogăția căutărilor, care vor refuza, mine ca și azi, experimentul steril, gratuit, moda.

E absurd să credem că, vreodată, tehnica va putea înlocui fantezia, sau aparatura, imaginația, sau electronica, sensibilitatea. Evident, aparatura scenică se va dezvolta potrivit științei și tehnicii mondiale; dar să nu uităm că trăirea

actorului nu va putea fi supusă niciodată comenzii unor oameni de la butoane. Experiența acumulată de-a lungul timpului ne îndeamnă să afirmăm că teatrul va trăi și în viitor — dealtfel, aceasta e o concluzie statornică a semnatarului acestor rânduri — în forme infinite de multe, dar pornind, toate, de la aceeași sursă, de la același izvor: viața. Teatrul nu se va retrage într-o cochilie de sidex; el va însoți viitorul, prevestindu-l și chiar devansându-l prin forța actului artistic. Ce se va întâmpla cu teatrul? Fiind o artă a omului, unul dintre modurile sale de comunicare, el va dăinui cu siguranță, însoțindu-i destinul. Cum văd eu teatrul viitorului? Ca și pe cel de ieri și de azi — un teatru care să vorbească despre om și numai despre om. Despre cel ce a descoperit atâtea „minuni“, spre binele său, dar și îndreptate împotriva sa. Acesta să fie teatrul viitorului? Probabil că da.

## „Rampa“, acum 50 de ani ianuarie 1930

La început de an calendaristic, statistici teatrale... Să reținem doar că Teatrul Național din București a jucat, în 1929, 24 de piese, dintre care zece românești, semnate, printre alții, de Lucian Blaga, Nicolae Iorga, Mihail Sorbul, Ion Minulescu. ● Premieră cinematografică românească — *Haiducii*, realizat de Horia Igiroșanu. Azi, la Arhiva națională de filme se păstrează doar câteva secvențe. ● În librării, „Icoane de lemn“ de Tudor Arghezi. Se anunță și un proiect (rămas nerealizat) al marelui poet: un teatru pentru copii, numit de el „Teatrul de animale“. Va fi director, regizor și dramaturg! Multe proiecte a abandonat Arghezi... ● Se reia, la Teatrul „Alhambra“, *Cafeneaua cea mică* de Tristan Bernard. Puiu Iancovescu re apare într-un

vechi succes de-al său. Așa se întâmplă totdeauna, când Puiu e în jenă financiară! ● Zaharia Bârsan joacă la Naționalul din Cluj *Regele Lear*. E distribuită întreaga trupă. ● Are loc, cu solemnitatea cuvenită, instalarea noului director general al teatrelor și, deci, al Teatrului Național, în persoana mult discutatului Victor Eftimiu. Nottara precizează în cuvântul său de bun-sosit: „...sinteti prietenul actorilor de acum și de totdeauna. Ați avut în singe patima teatrului, l-ați sprijinit și cu graiul și cu scrisul“. ● Moare, la Iași, actorul Gh. Cîrje, neîntrecutul interpret al lui Manasse din drama lui Ronetti Roman, tatăl apreciatei actrițe Anicuța Cîrje. ● Se repetă strania piesă a lui Anton Holban, *Oameni feluriți*. În primele roluri, G. Ciprian, C. Duțulescu, Ecaterina Șahighian, Coti Hociung. ●

Petre Sturdza consolidează ansamblul Teatrului Național din Craiova. Apare în drama lui Björnson *Un faliment*. Primește aplauze, alături de Marioara Crețulescu, Stela Poenaru, Remus Comăneanu, Nicu Dimitriu, Coco Demetrescu. ● Cezar Petrescu declară că l-a inspirat „bilciul vanităților“ care este Calea Victoriei. Într-adevăr, curînd va apărea romanul purtînd numele frecventatei artere bucureștene. ● Din „dosarul“ spumoasei comedii *Gaițele* de Al. Kirișescu: deocamdată, piesa se numește *Cuib de viespi*, a fost încredințată întii Teatrului Național, apoi retrasă și dată soților Bularandra, pentru teatrul lor. ● Basul Feodor Șaliapin sosește în București. Ce altceva poate interpreta celebrul cîntăreț, ca să ne dea măsura artei sale, decît *Boris Godunov*? ● La Ateneu, concertează Filarmonica dirijată de George Georgescu. Filarmonica noastră are, în sfîrșit, orchestră proprie. Nu mai „împrumută“ de la Operă...

I. N.



Precizăm pe această cale că la „Masa rotundă a Revistei „TEATRUL“ la Teatrul Dramatic din Braşov“ (publicată în nr. 11 noiembrie 1979), tovarăşa Victoria Negrea, preşedintă a Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă din Braşov, nu s-a referit în nici un fel la piesa Unchiul din Jamaica de Dan Tărchilă.

Eroarea fiind a redacţiei, facem cuvenita rectificare.

CRONICA DRAMATICĂ : La jumătatea stagiunii ; „Iluzia optică sau spiritul mic-burghez cînd dă în clocot“ (Teatrul „V. I. Popa“ din Bîrlad) ; „Infernul mecanism“ (Teatrul Naţional din Bucureşti) ; „Coriolan“ (Teatrul „Nottara“) ; „Infidelitate conjugală“ (Teatrul „Bulandra“) ; „Totul în grădină“ (Teatrul Giuleşti) ; „Inşir-te, mărgărite“ (Teatrul „Ion Creangă“) ; „Menahem Mendel“ (Teatrul Evreiesc de Stat) ; „Fraţii Karamazov“ (Teatrul Naţional din Tîrgu Mureş) ; „Opera de trei parale“ (Teatrul Bacovia din Bacău) ; „Sacoul“ şi „Premiera“ (Teatrul „V. I. Popa“ din Bîrlad) ; „Tichia cu clopoţei“ (Teatrul de Stat din Reşiţa) ; „Un accident bizar“ şi „Greşeala“ (Teatrul „A. Davila“ din Piteşti) — semnează : RADU ALBALA, VALERIA DUCEA, CRISTINA DUMITRESCU, MIRA IOSIF, VIRGIL MUNTEANU, IONUŢ NICULESCU, CONSTANTIN PARASCHIVESCU, PAUL TUTUNGIU, DAN WEIL . . . . .	p. 41	
CRISTINA DUMITRESCU : Reprezenţa nr. ... . . . .	p. 62	
<u>FESTIVALUL NAŢIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“</u>		
VIRGIL MUNTEANU : Teatrul popular din Buzău — un colectiv cu tradiţie . . . . .	p. 63	
<u>MĂRTURII DE CREAŢIE</u>		
BEATE FREDANOV : Despre profesiunea de actor . . . . .	p. 65	
<u>FESTIVALUL NAŢIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“</u>		
VICTOR ERNEST MAŞEK : Zilele teatrului reşiţean — Creatorii despre creaţie . . . . .	p. 67	
<table border="1" style="margin: auto;"> <tr> <td style="text-align: center;"> <p>IUBIRILE TOVARĂŞEI ANA STOICA piesă de RADU F. ALEXANDRU</p> </td> </tr> </table>		<p>IUBIRILE TOVARĂŞEI ANA STOICA piesă de RADU F. ALEXANDRU</p>
<p>IUBIRILE TOVARĂŞEI ANA STOICA piesă de RADU F. ALEXANDRU</p>		
	p. 68	
<u>VIITORUL ROL</u>		
MARIA MARIN : Dorin Varga şi Adám Erzsébet . . . . .	p. 86	
<u>TV</u>		
CONSTANTIN RADU-MARIA : „Bolnavul închi-puit“ de Molière . . . . .	p. 88	
<u>TEATRUL RADIOFONIC</u>		
CRISTINA DUMITRESCU : Doi autori aproape uitaţi . . . . .	p. 88	
<u>PUNCTE DE VEDERE</u>		
AMZA SĂCEANU : Teatrul de azi, teatrul de mâine (II) . . . . .	p. 90	
<u>LECTURI DIN CLASICI</u>		
LEONIDA TEODORESCU : Dramaturgia lui Leonid Andreev (VI) . . . . .	p. 92	
<u>MERIDIANE</u>		
RADU ALBALA : Trei spectacole în trei (mai mult sau mai puţin) săli (mai mult sau mai puţin) mici . . . . .	p. 94	
I. N. : „Rampa“, acum 50 de ani . . . . .	p. 96	

Foto : Ileana Muncaciu

REDACTIA ŞI ADMINISTRATIJA

Str. Constantin Mille nr. 5—7.

Tel. 14.35.88 şi 14.35.58

CORRESPONDENŢA se primeşte la Căsuţa Poştală 849, Oficiul Poştal 1

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA la revista noastră prin ILEXIM — Serv. export-import presă, str. 13 Decembrie nr. 3—5, cod 78104 B.O.B. 2001 Telex 011226, Bucureşti — România



**ION DICHISEANU :**

„...Cu voi asemeni m-am inflăcărat  
În slujba patriei. Acela care  
A săvârșit ce-i drept m-a întrecut.“

— („Coriolan“)



I. P. „Informația“ c. — 1813

44 200

Lei 7

[www.ziuaconstanta.ro](http://www.ziuaconstanta.ro)