

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

MARELE FORUM AL COMUNIȘTILOR ROMÂNI

*Idei de excepțională valoare
pentru orientarea creației literar-artistice*

MIEZUL FIERBINTE AL CERTITUDINII

Eroul comunist — marele nostru contemporan

*Dezvoltarea creației dramatice
și a artei scenice românești*

INTERVIURI

TEATRUL „NOTTARA” — ION BRAD

TEATRUL NAȚIONAL

DIN TIMIȘOARA — LUCIA NICOARĂ

★

SILVIAN IOSIFESCU:

SOLILOCVII PARALELE

DINU SĂRARU

„Toamna roșie”

dramatizare de Mihaela Tonitza-Iordache

după

„DRAGOSTEA ȘI REVOLUȚIA”

În ciclul : VALORI ALE
TEATRULUI ROMÂNESC :

- GEORGE CALBOREANU
- LARISA STASE MUREȘAN
- COSTACHE BABII
- MISKE LASZLÓ
- MIRCEA DIACONU

★
HENRI WALD:

**Contradicția iraționalismului
și teatrul contemporan**

MIRCEA VAIDA

H O R E A

dramă în trei acte

ZILELE CULTURII ROMÂNEȘTI
ÎN U.R.S.S.

ZILELE CULTURII SOVIETICE
ÎN ROMÂNIA

www.ziuaconstanta.ro

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

DIN RAPORTUL COMITETULUI CENTRAL PREZENTAT DE TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU LA CONGRESUL AL XIII-LEA AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN . . . p.	1
Miezul fierbinte al certitudinii . . . p.	7
Idei de excepțională valoare pentru orientarea crea- ției literar-artistice . . . p.	9
ILEANA BERLOGEA : Eroul comunist — marele nostru contemporan . . . p.	14
MIHAI VASILIU : Dezvoltarea creației dramatice și a artei scenice românești în perioada dintre Congresul al XII-lea și Congresul al XIII-lea ale P.C.R. . . . p.	19

DINU SĂRARU
„TOAMNA ROȘIE“
dramatizare de
MIHAELA TONITZA-IORDACHE
după „Dragostea și revoluția“ (I)

p. 22

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

MIHAI CRIȘAN : Teatrele populare și muncitorești în noua stagiune . . . p.	45
---	----

Colegiul de redacție

MIRA IOSIF

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

I. N. „Rampa“ acum 50 de ani . . . p.	47, 179
---------------------------------------	---------

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

ALECU POPOVICI : Meșterul Calboreanu . . . p.	48
---	----

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

PAUL TUTUNGIU : Avatarurile pelicanilor sau dramaturgia reactivărilor mitice (Dramaturgia lui D. R. Popescu) . . . p.	52
---	----

ARTUR SILVESTRI : Portretul dramaturgului (Paul Everac) la 60 de ani . . . p.	55
--	----

ION BRAD : „Prestigiul țării a adus mai mult pres- tigiu și culturii noastre“. Convorbire realizată de MIRA IOSIF . . . p.	57
--	----

LUCIA NICOARĂ : „Un teatru bun este acela care detectează problemele reale ale cetății“. Cî- nvorbire realizată de ANTOANETA C. IOR- DACHE . . . p.	67
--	----

Telex-„Teatrul“ . . . p.	66, 105
--------------------------	---------

CRONICA DRAMATICĂ : „Parola“ de Petru Vintilă
(Teatrul Giulești); „Martor și judecător“ de
Ion Bălan (Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila);
„Aleea Bastionului 77“ de Baróty Géza și Elise-
mann Mihály (Teatrul de Stat din Oradea —
secția maghiară); „Passacaglia“ de Titus Po-
povici (Teatrul „Bulandra“); „Nota-zero la pur-
tare“ de Virgil Stoenescu și Octavian Sava
(Teatrul „Ion Creangă“); „Clipa“ de Virgil
Stoenescu după Dinu Săraru (Teatrul „Victor
Ion Popa“ din Birlad); „A doua conștiință“ de
Barbu Ștefănescu Delavrancea, „Viața e vis“ de
Calderon de la Barca (Teatrul Național din
Cluj-Napoca); „O noapte furtunoasă“ de I. L.
Caragiale, „Buna noapte nechemată“ de Ale-
xandru Popescu, „Paraziții“ de Csiky Gergely
(Teatrul Național din Tîrgu Mureș); „A două-
sprezecea noapte“ de Shakespeare, „Poveste din
Hollywood“ de Neil Simon, „Farul“ de Djordje
Lebović și „Domnul Valentino“ de Borislav
Pekić (Teatrul Național din București); „Varia-
țiuni pe tema dragostei“ de S. Alioșin (Teatrul
„Nottara“); „Constelația Boema“ de M. Maxi-
milian și Vasile Veselovski (Teatrul satiric-mu-
zical „C. Tănase“). *Semnează* : PAUL CORNEL
CHITIC, IRINA COROIU, VALERIA DUCEA,
CRISTINA ENACHESCU, DINU KIVU, MIR-

Miezul tierbinte al certitudinii

Într-o istorie milenară — de-a lungul căreia, luptînd fără încetare pentru libertate socială și națională, pentru apărarea ființei sale ca neam, și-a făurit, din jertfă în jertfă și din victorie în victorie, conștiința dăinuirii perene pe strămoșescul pămînt al Patriei — poporul român a cunoscut de timpuriu sentimentul tonic al acelei clipe născute din trecut dar cu fața spre viitor, numită, simplu, speranța. Și au trăit, astfel, românii, prin vrerea și brațul lor, clipele strălucitoare izbînzii de la Posada și Rovine, de la Podul Înalt și Călugăreni, înclăstările de foc ale ridicărilor revoluționare din 1784, 1821 și 1848, eroicele împliniri de la Plevna și Mărășești. Speranța s-a numit atunci, rînd pe rînd, Basarab Întîiul și Mircea cel Bătrîn, Ștefan cel Mare și Iancu de Hunedoara, Mihai Viteazul, Horia, Cloșca și Crișan, Tudor Vladimirescu, Nicolae Bălcescu și Avram Iancu, deopotrivă cu mulțimea nenumărată a eroilor căzuți, adesea fără nume, din Carpați pînă la Marea Neagră și din Maramureș pînă la Dunăre; iar ea, speranța, s-a întruchipat, în cele din urmă, în clipele incandescente ale înfăptuirii idealului de unitate și de independență națională.

Drumul istoric de la speranță la certitudine nu l-a parcurs, însă, poporul român decît atunci cînd, prin glorioasa dîrzenie a clasei muncitoare din România, a Partidului ei Comunist, în marile bătălii de clasă din primele decenii ale veacului nostru, s-a săvîrșit suprema biruință, a Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din august 1944. Și au trăit românii, apoi, momentele de răscruce ale noului ev, socialist, marcat de extraordinara reconfirmare economică și socială, etică și culturală, internă și internațională, izvorîtă tumultuos din neuitatul Congres al IX-lea al Partidului, prin înalta înțelepciune și energicul imbold ale Omului ales atunci la cîrma națiunii. Speranța acestui ev nou, la al cărui suflu activ El pusese vajnicul său umăr muncitoresc încă din fragedă tinerețe, a suit acum, în patru cincinale succesive, treptele certitudinii, dovedind lumii întregi trăinicia de granit a celui edificiu pe care îl numim cu mîndrie patriotică și revoluționară: societatea socialistă românească multilateral dezvoltată.

Certitudinea naște certitudine. Căci miezul ei, izvorît neconținut din voința întregului popor român de a-și construi viitorul fericit al comunismului, urmînd calea trasată de partidul călăuzit de gîndirea cutezător revoluționară și profund umanistă a mult iubitului său sece-

tar general, a fost, este și va rămâne mereu la temperatura înaltelor energii creatoare. Miezul fierbinte al certitudinii, al garanției acestui fericit viitor românesc, al împlinirilor prefigurate cu mîna sigură a marilor ziditori de istorie, poartă acum chipul celui care i-a dat pentru totdeauna numele epocii făurite de mintea sa luminată și de inima lui ardentă, al celui pe care al XIII-lea Congres al P.C.R., exprimînd dorința unanimă a poporului nostru, l-a reales în fruntea partidului : NICOLAE CEAUȘESCU. Cel mai proaspăt prin tinerețea lui de spirit și cel mai viguros prin forța lui constructivă moment de răscruce al bimilenarei istorii a poporului român — Congresul al XIII-lea al partidului — constituie, astfel, prin strategia de geniu și mîna fermă a conducătorului reales, linia de perspectivă a Patriei spre anul 2000, trasînd jaloanele concrete ale unei dezvoltări care va depăși cele mai îndrăznețe gînduri visate vreodată pe acest pămînt, propulsînd România, într-un termen istoric relativ scurt, în societatea comunistă. Datorită acestui Congres, însuflețit prin vastele dimensiuni ale viitorului conturat în documentele adoptate, noul început de veac nu va mai găsi poporul român doar în pragul speranțelor, ci în poarta triumfală a certitudinii.

Acum, la puțină vreme după încheierea marelui forum al comunistilor, moment definitoriu în devenirea României pe scara istoriei, spre făurirea acelei civilizații materiale și spirituale superioare, acelei uriașe activități creatoare proprii comunismului, descifrăm cu claritate în documentele recentului Congres sensul atît de semnificativ al unității și continuității luptei poporului român pentru o viață mai bună, pentru o înaltă calitate a vieții, pentru libertatea oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, de a-și construi propriul destin, în pace și bună înțelegere cu toate popoarele lumii, de a-și asigura independența Patriei. Raportul prezentat de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, document de însemnătate istorică, strălucită analizează a prezentului și viitorului românesc, îmbogățește experiența poporului nostru în edificarea societății socialiste și comuniste, reliefind sarcinile de importanță deosebită ale celui de al VIII-lea cîncinal, care va fi de natură să conducă România contemporană în rîndul națiunilor dezvoltate ale omenirii. Hotărîrile adoptate la marele Congres pun în lumină activ, în spirit revoluționar, împlinirile majore ce stau în fața poporului nostru în perspectiva noului mileniu al istoriei, și ele poartă sigiliul certitudinii sub semnul realegerii în suprema funcție de secretar general al Partidului Comunist Român a eminentului nostru conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, eveniment primit de toți oamenii de artă, odată cu întreaga țară, cu întreaga suflare românească, cu simțămîntul înălțător al trăirii istoriei la cotele ei cele mai avîntate.



Idei de excepțională valoare pentru orientarea creației literar-artistice

Așa cum s-a anunțat, revista „Teatrul“, cu sprijinul Comitetului de cultură și educație socialistă al municipiului București și al Teatrului Mic, a organizat un simpozion consacrat concepției Partidului Comunist Român, a secretarului său general, cu privire la rolul artei și literaturii în epoca de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate.

Prilejuit de apariția volumului NICOLAE CEAUȘESCU : „ARTĂ ȘI LITERATURĂ“, în colecția „Din gândirea social-politică a președintelui României“, simpozionul a fost prezidat de scriitorul Dinu Săraru și a cuprins intervențiile unor personalități ale vieții noastre culturale : Tamara Maria Dobrin, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Dina Cocea, președintele Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor, prof. Ileana Berlogea, decanul Facultății de teatru a I.A.T.C. „I. L. Caragiale“, Ion Cristoiu, redactor-șef adjunct al „Științei tineretului“, actorul Mircea Albulescu și dramaturgul Theodor Mănescu.

În sala primitoare a Teatrului Foarte Mic se aflau directori de teatre, secretari literari, scriitori, ziariști, actori, regizori și scenografi din Capitală.

Fundament teoretic de valoare excepțională

Comunicările prezentate au pus în lumină faptul că această selecție din opera teoretică a tovarășului Nicolae Ceaușescu are o deosebită importanță pentru dezvoltarea culturii românești. În cadrul simpozionului a fost exprimată atitudinea civică și politică a oamenilor de cultură în întâmpinarea celui de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român.

Elogiind, pe drept cuvânt, contribuția hotărâtoare, în spirit profund revoluționar, a tovarășului Nicolae Ceaușescu la progresul culturii românești în ultimele două decenii, vorbitorii s-au oprit asupra semnificațiilor Congresului al IX-lea al P.C.R. ; începând cu acest moment cultura a beneficiat de un fundament teoretic de o valoare excepțională, de o îndrumare permanentă, sintetizată în primul rînd în rapoartele, expunerile și cuvîntările prezentate în cadrul congreselor partidului, Conferințelor Naționale și plenarelor Comitetului Central de către secretarul general al partidului. Comunicările din cadrul acestui simpozion au avut darul să

ne facă să înțelegem cu cită consecvență, cu cită dragoste s-a preocupat președintele Nicolae Ceaușescu în acești ani de problemele culturii și ale artei, să ne arate ce izvor bogat de învățăminte cuprinde opera de construcție a întregului popor, concretizată și într-o bază materială a culturii; toate acestea ne dau astăzi sentimentul că în România energiile și valorile contribuie la constituirea unui tezaur inestimabil. Prin gândirea președintelui Nicolae Ceaușescu, în acești 20 de ani, s-a cristallizat o nouă filozofie a culturii.

Autorii comunicărilor au subliniat în mod deosebit acele idei din opera tovarășului Nicolae Ceaușescu datorită cărora mișcarea teatrală din România a putut să devină una dintre cele mai puternice și mai interesante din Europa, iar întreaga cultură românească poate cunoaște azi, în mod efectiv, prin creațiile sale reprezentative, unul dintre cele mai fericite, mai inspirate momente ale evoluției sale.

Redefinirea termenilor esențiali ai artei

Comunicările au reținut rigoarea cu care sînt structurate capitolele volumului „ARTĂ ȘI LITERATURĂ”, faptul că în acest compus teoretic sînt formulate principii călăuzitoare ale artei noastre socialiste, sînt redefiniți termeni fundamentali din domeniul creației, punîndu-se accentul în primul rînd pe funcția activă a artiștilor, pe nobila lor misiune de a contribui la procesul de formare a omului nou. Nu există principiu al activității de creație care să nu fi fost abordat de președintele țării noastre. Oamenilor de teatru, indiferent dacă sînt dramaturgi, regizori, scenografi, actori sau cronicari, le sînt adresate numeroase pagini, fie cu ocazia inaugurării unor edificii teatrale, fie cu ocazia aniversării unor colective artistice. În cuvintele adresate oamenilor de teatru de către secretarul general al partidului, sînt enunțate principii esențiale pentru munca acestora. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat în nenumărate rînduri faptul că la noi în țară viața artistică se constituie policrom și în același timp unitar și armonios prin contribuția colectivelor teatrale românești și ale naționalităților conlocuitoare, ca o expresie concretă a modului în care se înfăp-

tuiește politica partidului în domeniul înfrățirii oamenilor muncii din România, fără deosebire de naționalitate, uniți fiind astfel cu toții în munca și lupta pentru dezvoltarea patriei comune.

Reamintind faptul că marii scriitori de la noi și din lumea întreagă s-au situat întotdeauna de partea adevărului, militînd pentru bine, dreptate și frumos în viața socială și personală, dar că această atitudine a fost de obicei rezultatul unei opțiuni spontane, comunicările au subliniat că secretarul general al partidului cere creatorilor să-și realizeze operele de artă în deplină conștiință a responsabilității față de public, precum și să fie asigurate condițiile ca oamenii muncii să beneficieze de ele, și încă mai mult decît atît, să încerce și bucuria creației, ca o dimensiune a realizării lor plene.

Citînd cuvîntările în care tovarășul Nicolae Ceaușescu a combătut estetismul, căutarea frumosului în sine, liber de implicații sociale, vorbitorii au apreciat că aceasta nu înseamnă altceva decît concretizarea dorinței firești a societății de a-i vedea pe creatori realizați și ca artiști-cetățeni.

Școala marilor idei ale patriotismului

Simpozionul a relevat faptul că volumul „ARTĂ ȘI LITERATURĂ”, prin semnificațiile lui majore, reprezintă un strălucit moment editorial. Artă și literatură, în viziunea tovarășului Nicolae Ceaușescu, sînt laturi ale unui proces revoluționar complex, ce se realizează nu numai în sfera producției materiale, ci și în domeniul gîndirii și sensibilității umane. Se poate recunoaște cu ușurință că de fapt este vorba de o originală și autentică prelungire și perfecționare în contemporaneitate a unei concepții, de îndelungată tradiție în țara noastră, în virtutea căreia spiritualitatea unui popor se edifică la școala marilor idei ale patriotismului, ale încrederii în valorile proprii, ale adevărului despre om și societate. Comunicările au subliniat deci, cu deplin temei, că rădăcinile gîndirii tovarășului Nicolae Ceaușescu în sfera artei și literaturii se află în solul unei

tradiții deosebit de generoase, în solul tradiției umanismului românesc.

Secretarul general al partidului acordă un rol activ artei și literaturii, combătând în acest fel unele idei mai vechi, unele tendințe simplificatoare, între care teza rămîinerii fatale în umră a conștiinței sociale față de existența socială, teză cu consecințe nefaste în activitatea de edificare a noii societăți. Este vorba, în cel mai înalt sens al cuvîntului, de o condiție obiectivă a artei și literaturii în societate, care conferă acestora dreptul de a fi o **forță materială** în procesul de vaste cuprinderi și de întemeiere a noii societăți. Recunoaștem aici puterea de analiză a secretarului general al partidului, capacitatea sa de a surprinde fenomenele lumii noastre în interacțiunea lor dialectică, spiritul său căutător, viu, în ceea ce privește abordarea complexă, directă, a actualității, a realității.

Democratismul profund al artei românești revoluționare

Arătînd că menirea Festivalului național „Cîntarea României” — inițiativă a tovarășului Nicolae Ceaușescu — nu poate fi înțeleasă decît prin prisma unor **constante** ale gîndirii teoretice a secretarului general al partidului, comunicările simpozionului au subliniat că una dintre acestea o reprezintă viziunea asupra omului societății socialiste, ca personalitate activă, ca subiect și nu ca simplu obiect al istoriei. În acest context, raporturile omului nou cu literatura și arta nu pot fi concepute ca pasive, omul nou nu poate fi văzut doar ca receptor al creației literar-artistice. În viziunea secretarului general al partidului, omul nou este nu numai consumator de artă, ci și producător, creator. E ceea ce-și propune Festivalul național „Cîntarea României”.

O altă constantă a gîndirii teoretice a tovarășului Nicolae Ceaușescu o reprezintă democratismul profund, respingerea oricăror forme de elitarism, fie ele politice, sociale sau culturale. Unirea creatorilor profesioniști și a creatorilor amatori, în cadrul Festivalului, constituie expresia acestei concepții. Considerînd Festivalul ca o posibilitate oferită fiecărui individ din noua societate de a fi nu numai obiect, ci și subiect al artei, ne va apărea cu atît mai greșită tendința unor factori culturali de a transforma Festivalul într-un șir de competiții prin care să fie profesionalizați o parte dintre artiștii a-

matori, în loc să se acționeze în direcția lărgirii bazei activităților cultural-artistice. Înțelegînd Festivalul ca expresie a democratismului societății noastre, **vom** putea combate ezităările unor creatori care se tem că prezența alături de artiștii amatori ar putea dăuna statutului lor de profesioniști.

O nouă concepție despre îndrumarea de către partid a artei și literaturii

Apreciînd că, pentru toți oamenii de cultură din România socialistă, concepția președintelui Nicolae Ceaușescu cu privire la literatură și artă reprezintă un impuls ideologic și revoluționar, vorbitorii au observat că prima constatare directă și frapantă ce se desprinde din lectura volumului „ARTĂ ȘI LITERATURĂ” vizează edificiul teoretic și politic al îndrumării creației artistice actuale. Trebuie subliniat în mod deosebit caracterul de act politic generos al îndrumării de partid, care nu trebuie înțeleasă ca tutelă administrativă sau organizatorică, așa cum era predicată într-o perioadă revoluță.

Pe baza caracterului revoluționar al îndrumării se construiesc principii și teze de importanță teoretică și practică neliimitată în domeniul creației, cum sînt cele referitoare la problema conștiinței socialiste, a umanismului revoluționar, a atitudinii înaintate față de muncă și societate și a cunoașterii noilor realități sociale. Realitatea socială actuală fiind concepută ca izvor de inspirație al creatorilor, comunicările au insistat asupra dramaturgiei originale valoroase; faptul că noua realitate socialistă a stimulat talentul unor dramaturgi afirmați în „Epoca Ceaușescu” a determinat apariția unei valoroase arte a spectacolului, ceea ce, în ultimă instanță, a favorizat integrarea teatrului românesc în vastul proces de educare a contemporanilor noștri, proces ideologic și moral, de formare a unui om cu înaltă conștiință revoluționară și patriotică.

Reazemul fermității noastre politice și ideologice

Simpozionul a precizat faptul că volumul „ARTĂ ȘI LITERATURĂ“ este, în mîna artiștilor cu reală vocație, o armă foarte importantă. Ideile volumului „ARTĂ ȘI LITERATURĂ“ trebuie înțelese în contextul momentului istoric în care au fost formulate. Actorul, care este un creator dublu determinat, atît de textul pe care îl rostește cît și de publicul pe care îl are în față, regăsește în paginile semnate de tovarășul Nicolae Ceaușescu în primul rînd reazemul sigur al fermității politice și ideologice. Artistul trebuie să dovedească acea așteptată ascuțime de spirit, pentru a desprinde din opera nemuritoare a tovarășului Nicolae Ceaușescu ceea ce în lumea concretă a culturii este și trebuie să fie foarte clar.

În numeroasele întîlniri cu oamenii de cultură, tovarășul Nicolae Ceaușescu a precizat că în afara valorii artistice nimic și nimeni nu își justifică prezența în perimetrul artei.

De nenumărate ori, secretarul general al partidului a cerut să influențăm conștiința cititorului, a spectatorului, în ultimă instanță a poporului, prin mijloacele specifice artei, în efortul nostru al tuturor spre orizonturile comunismului.

Să ne situăm permanent pe pozițiile gîndirii revoluționare

Demonstrînd că, după Congresul al IX-lea, apare ca esențială pătrunzătoare analiză întreprinsă de tovarășul Nicolae Ceaușescu asupra raporturilor dintre unitatea moral-politică a poporului și contradicțiile care acționează în societate — unitatea moral-politică a poporului fiind un proces continuu, care, ca orice proces continuu, compune, recompune realitatea,

o ridică pe alte spirale și conține în permanență dramatism —, comunicările simpozionului au apreciat că valoarea derivă din coeficientul de dramă conținut de operă. Dezvăluind faptul că și socialismului îi sînt proprii contradicțiile, secretarul general al partidului a adus, implicit, un imens serviciu literaturii, artei în general, și în special dramaturgiei, care este o artă bazată pe explorarea contradicțiilor; s-au dat astfel un impuls și un ajutor extraordinar dramaturgiei, amenințată în evoluția ei de teoriile de import asupra „lipsei de conflict“, asupra „luptei dintre bine și mai bine“, teorii care generau o dramaturgie a disputelor mărunte și care negau opoziția de interese ca sursă de conflict.

Tovarășul Nicolae Ceaușescu a demonstrat cu argumente de nezdrcinut că și în socialism și în comunism contradicțiile vor constitui în continuare motorul dezvoltării sociale. Așa cum s-a subliniat la Plenara din 1971 a Comitetului Central al partidului, marxismul creator se dovedește a fi instrumentul de analiză critică nu numai a capitalismului, ci și a fiecărui stadiu al socialismului. Așa cum spune tovarășul Nicolae Ceaușescu, trebuie să ne situăm permanent pe pozițiile ideologice revoluționare, să examinăm critic ceea ce se dovedește a fi învechit. Dramaturgii, scriitorii în general, artiștii sînt chemați și ei să sprijine afirmarea valorilor socialiste, a valorilor supreme ale umanității. În această luptă, tovarășul Nicolae Ceaușescu se situează în avangarda celor care sînt dispuși, sînt înaripați, sînt însuflețiți să modifice lumea în sensul progresului social.

O nouă filozofie a culturii

Lucrările simpozionului au arătat că volumul „ARTĂ ȘI LITERATURĂ“ este un document de o deosebită importanță, un îndreptar, o cartă a conștiințelor noastre în activitatea de zi cu zi; dar el ne obligă în același timp să punem

întreaga noastră capacitate de pătrundere în slujba acestor idei caracterizate prin grandoare și totodată prin realism. Numai astfel convingerile se transformă în activitate reală.

Volumul „ARTĂ ȘI LITERATURĂ“, componentă a operei secretarului general al partidului, este una dintre expresiile teoriei și practicii Partidului Comunist Român, în domeniul culturii, al filosofiei culturii, vocația fundamentală a partidului nostru, afirmată ca atare mai ales de la Congresul al IX-lea, fiind aceea de a cristaliza o teorie și o practică a partidului comunist al națiunii române, situate pe fundamentul materialismului dialectic și materialismului istoric, aplicate, acestea, la condițiile noastre specifice, cultura îndrumată de către partid fiind o armă în lupta pentru independența și libertatea țării, precum și pentru o nouă calitate a vieții, pentru împlinirea idealurilor de bunăstare și de dezvoltare armonioasă a personalității umane.

Angajare militantă, responsabilă

Majoritatea intervențiilor din simpozion au pus în evidență grija secretarului general al partidului pentru înflorirea unei literaturi, a unei arte bogate în con-

ținut, realizate în diverse stiluri. Este o datorie de onoare pentru scriitori și artiști să scrie, să creeze pentru clasa muncitoare, pentru țărânie, pentru intelectualitate, pentru toți oamenii muncii. „Sintem — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu — pentru diversitate de stiluri și forme în creația literar-artistică. Dar, așa cum am spus (...) concepția, ideologia trebuie să fie una singură — ideologia și concepția revoluționară a clasei muncitoare. Artă trebuie să servească unui singur scop: educației socialiste, comuniste“.

Potrivit concepției tovarășului Nicolae Ceaușescu, în artă și literatură nu este loc pentru uniformitate, pentru șablon. Preocuparea pentru diversitate trebuie însă permanent corelată cu scopul creației. Libertatea de creație implică adeziunea la spiritul societății în care artistul trăiește, la ideologia acesteia. Istoria demonstrează că, din tot ceea ce s-a creat pe planul artei de-a lungul timpului, omnirea a selectat în patrimoniul culturii universale operele în centrul cărora s-au aflat omul, viața, natura, realitatea. În centrul recentului volum din seria „Din gândirea social-politică a președintelui României Nicolae Ceaușescu“ se află omul și viața din România actuală, în plin proces revoluționar pentru edificarea unei lumi noi, a unei spiritualități pe măsura societății socialiste și comuniste.

**Simpozion consemnat
de Paul TUTUNGIU**

Revista „Teatrul“, cu sprijinul Teatrului Mic, a organizat, în timpinarea Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român, colocviul cu tema: „Creativitatea științifică, creativitatea artistică“.

Al patrulea din seria acestor manifestări, colocviul a fost prezidat, ca și cele precedente, de scriitorul Dinu Săraru.

Au luat cuvântul tovarășii: Tamara Maria Dobrin, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, profesorii universitari Romulus Vulcănescu și Henri Wald, regizorii Cătălina Buzoianu și Mircea Cornișteanu, actorul Constantin Băltărețu și dramaturgul Theodor Mănescu.

Vorbitorii au exprimat adeziunea deplină a tuturor oamenilor de artă și cultură la conținutul și orientările proiectului Directivelor celui de-al XIII-lea Congres, elaborat sub îndrumarea nemijlocită a secretarului general al partidului, președintele Republicii, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, subliniind că înfăptuirea lor va determina un nou și mare avânt al forțelor de producție, al științei și tehnicii, al artei și literaturii, ridicarea patriei pe noi culmi de civilizație și progres.

Stenograma colocviului va fi publicată în numerele viitoare ale revistei.

Eroul comunist — marele nostru contemporan

Hotărîtor în opera literară scrisă pentru teatru este eroul. Pornind de la întâmplări, evenimente, situații sau stări trăite de personaje, sau pur și simplu de la gândurile autorului, se pot scrie nuvele, eseuri, ba chiar și romane, dar nu o lucrare dramatică; aceasta se construiește, obligatoriu, în jurul unui erou ce urmărește un scop, luptînd pentru împlinirea lui, intrînd în relații cu celelalte personaje pentru a-și realiza idealul. „Așadar, personajele nu acționează pentru a imita caractere, ci își primesc caracterele în vederea faptelor lor“, scria Aristotel, acum aproape două milenii și jumătate, și cuvintele sale, în ciuda mutațiilor și transformărilor ce au avut loc, își păstrează valabilitatea, definind natura teatrului.

De aici a izvorit, poate, și febrila căutare a eroului în tot ceea ce a însemnat tezaurul de mituri, experiență umană concentrată în sinteze poetice; de aici, și întoarcerea constantă către arhetipuri, către oameni excepționali și evenimentele excepționale în care aceștia sînt implicați, fiecare generație tînzînd să-și descopere preocupările, concepțiile, ideile în cei deveniți model de existență. De aici, și cercetarea atentă și înfrigurată a istoriei, și monumentalitatea cu care sînt înzestrați adeseori cei ce au existat cu adevărat, și și-au adus obolul la clădirea lumii. Dar — și aceasta este esențial — autorii tuturor timpurilor au fost preocupați și de contemporanii lor; mai bine spus, în primul rînd de aceștia — pentru că, tot pe ei îi descoperim și în cei ce poartă hlamida timpurilor apuse. Relația cu acești contemporani, primirea lor în

incinta sacră a scenei sînt teme dintre cele mai pasionante pentru orice cercetător al teatrului, cu atît mai mult cu cît transformarea realității în fapt artistic este un proces complex, îndelungat, ce trebuie înțeles în toate articulațiile sale.

Este adevărat că drama realist-psihologică, cu implicații sociale, elaborată de Ibsen, Strindberg, Cehov, Gorki, Gerhart Hauptmann și discipolii lor, a dat cheia apropierii de viața contemporană, uneori aproape pînă la iluzia identității; dar această iluzie este rezultatul unui cumul de noi tehnici, tot atît de restrictive în ceea ce privește conturarea eroului ca și cele proprii autorilor din veacul al XVIII-lea, romanticilor, neoromanticilor, simbolistilor sau expresioniștilor, realitatea contemporană trecînd, spre a ajunge pînă în templul teatrului, tot printre Scila și Caribda: raportul dintre realitate și ficțiune, dintre adevărul atestat și convenția artistică.

M-am oprit mai mult asupra acestei probleme, pentru că ea mi se pare fundamentală pentru a descifra modul în care s-a impus în teatrul nostru eroul comunist, erou în sensul major al cuvîntului, adică omul capabil de fapte ieșite din comun, făuritorul unei noi lumi, al unor noi relații între semeni și al unui nou Univers. Acest lucru nu a fost ușor, nu pentru că nu existau modele în viață, ci pentru că drumul de la faptul trăit la acela artistic nu este o simplă linie dreaptă.

Prezența eroului comunist, a omului nou, animat de o nouă concepție de viață, ferm în atitudini și crez, este aceea care modifică substanțial dramaturgia



George Calboreanu, în rolul lui Pavel Arjoca din „Cetatea de foc” de Mihail Davidoglu, la Teatrul Național din București

noastră contemporană. În primele lucrări, semnate de Lucia Demetrius, Mihail Davidoglu și Aurel Baranga, în *Cumpăna*, *Minerii*, *Cetatea de foc*, *Iarbă rea* sau *Arcul de triumf*, conflictul, exploziv, se dezlănțuie între cei ce luptă pentru o orînduire socială înnoitoare și cei ce vor cu orice preț să păstreze vechiul. Nu este timp de nuanțe și nici de menajamente, și de aceea personajele ne apar (astăzi, dar nu atunci) prea simplificate, iar culorile contrastante, prea tari — trăirea lăuntrică, complexitatea sufletească, meandrele psihologice fiind înlocuite cu forța de șoc a cuvîntului, declarația fățișă alungînd sugestia, emoția, întortocheatul fir al Ariadnei ce fusese pînă atunci în teatru dialogul cu implicații lirice sau metaforice, replica dezvăluind doar parțial sentimentele, care — altădată — lăsau loc și completărilor generate în mintea și inima spectatorului de ton sau de gestul surprinzător.

Eroi comuniști mai convingători apar pe scenă la un deceniu și jumătate după 23 August 1944, și anume în *Surorile*



Ileana Predescu și Lazăr Vrabie, în prima montare a piesei „Passacaglia” de Titus Popovici, la Teatrul „Bulandra”

Irina Răchițeanu-Șirianu și Toma Dimitriu, în „Surorile Boga” de Horia Lovinescu, la Teatrul Național



Boga de Horia Lovinescu, în *Passacaglia* de Titus Popovici, în *Oameni care tac* de Al. Voitin, piese ce văd luminile rampei în 1959 și în 1960. Pavel Golea, comunistul încercat și neînfricat, ce-i va reda puterea de a trăi și dragostea de viață celei mai mari dintre surorile create de Horia Lovinescu, este un erou care pare desprins din viață. Nu are de spus multe replici, dar acționează cu tărie, știe să fie și luptător și om, vede imediat adevărul și ia prompt decizii. Nici Mihaela din *Passacaglia* nu are o existență scenică prea amplă, dar este viu, are un trecut, un prezent, un viitor, este un om care răspunde chemării la luptă, dar vibrează și la chemarea vieții. La fel sînt și eroii lui Al. Voitin din *Oameni care tac*, care înfruntă cu mult curaj închisoarea și persecuția.

Dacă acești eroi sînt prezentați de creatorii lor în condițiile luptei din ilegalitate sau în zilele fierbinți din august 1944, în deceniul șapte urcă pe scenă comunistul angrenat în lupta pentru edificarea unei noi societăți: în conflictul în care e angajat, adversarii nu-i sînt oamenii unei alte lumi sau dușmanul de clasă, ci mentalitățile vechi, frînele ce mai există în conștiințe, tendințele egoiste, superficialitatea și arivismul, limitele impuse de realitate, limitele proprii. Acest erou nu numai că a dezbrăcat simbolică „haină de piele” a dezvățorilor de drum, nu numai că nu ocupă neapărat funcții politice, dar are uneori chiar o identitate derutantă, fiind omul obișnuit, pe care-l crezi departe de centrul activității sociale. Cristian din *Camera de alături* de Paul Everac sau Ion din *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu, piese definitorii ale anului 1969, nu sînt „persoane oficiale”, ba sînt chiar în conflict declarat cu unele dintre acestea, însă sînt purtători de cuvînt ai adevărului”, toți ceilalți se definesc din punct de vedere etic și uman în raport cu ei. Cristian și Ion sînt întruchipări ale exigențelor noului pe plan moral și civic, sînt reprezentanții unei generații formate în condițiile societății socialiste, sînt bărbați în care se materializează convingător principiul că a fi comunist înseamnă înaltă calitate umană, refuzul compromisului, viață personală trăită în concordanță cu idealurile sociale.

Piese mai sus amintite și altele (*Simple coincidențe* de Paul Everac, *De n-ar fi iubirile* sau *Oricît ar părea de ciudat* de Dorel Dorian) demonstrează un lucru important din punct de vedere teatral, și anume: că un om oarecare, tratat cu indiferență de ceilalți, ba chiar desconsiderat, parcă asemănător personajelor comediei lirice interbelice, poate fi purtătorul ideilor de adevăr și dreptate, de bine și de frumos, ieșirea lui din ano-

nimat coincidînd astfel cu drumul ascendent al societății noastre, cu posibilitatea deplină de realizare a individului. S-a câștigat astfel nu numai în planul adevărului de viață, ci mai ales în acela al adevărului teatral, teatrul fiind locul conflictelor, al momentelor de criză, al coliziunilor majore, puternice, și al răsturnărilor spectaculoase.

O nouă etapă se deschide, în deceniul opt, cu *Ape și oglinzi* de Paul Everac și mai ales cu *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici. Vom întîlni aici comuniști investiți cu mari răspunderi, dramele prin care trec aceștia în căutarea adevărului conducînd și către concluzii întemeiate pe ample experiențe istorice și politice. În *Ape și oglinzi*, care se petrece în timpul unor grave inundații, împrejurările cer sînge rece, putere de decizie, calitate la fel de necesare ca în ilegalitate sau în timpul insurecției armate. Timotei, activistul de partid, știe să ia hotărîri ferme în orice împrejurare — pentru un comunist întreaga sa viață înseamnă luptă, chiar dacă au trecut ani buni de la luarea puterii. Dincolo de măsurile organizatorice generale sînt oamenii, fiecare în parte; ei au nevoie în permanență de ajutor, comunistul fiind pus astfel adeseori în situația de a renunța complet la orice interes personal.

O piesă ale cărei implicații depășesc sfera împrejurărilor excepționale, tinzînd către proiectarea problematicii politice în orizontul etico-filosofic, este *Puterea și Adevărul*; această puternică și amplă dramă pornește de la premisa că și comuniștii sînt oameni supuși timpului, cu trecerea lui implacabilă, și evenimentelor, cu metamorfozele pe care le presupun, deci trebuie și ei să se transforme. Pavel Stoian a fost activistul de nădejde al multor momente importante, un comunist neînfricat pe care nu l-au speriat greutățile, lupta de clasă, lupta armată, sărăcia, foamea, dar el a rămas legat de un anumit timp istoric, neînțelegînd necesitățile noilor etape prin care trece țara. *Puterea și Adevărul* dezbate amplu și convingător problema raportului dintre necesitate și întîmplare, dintre caracterul obiectiv al legilor sociale și arbitrarul, ca expresie a interpretării eroinate a istoriei — eroare omenească, lezată de subiectivitate, dar care poate duce la grave consecințe dacă acela care o săvîrșește este răspunzător de soarta multor oameni.

Comunistul cu muncă de răspundere, activistul de frunte, cel ce trebuie să conducă, să ajute, să îndrume, uitînd de propria sa viață, se situează acum în prim-planul atenției autorilor dramatici; dar, fiind dificil de realizat din punct de

vedere teatral, va fi uneori adus pe scenă prin intermediul dramatizării unor opere de proză. *Niște țărani*, dramatizarea Cătălinei Buzoianu după romanul cu același titlu de Dinu Săraru, *Clipa și Dragostea și revoluția*, ale aceluiași romancier, transpuse în limbajul teatrului de Virgil Stoenescu și jucate pe mai multe scene, sint construite în jurul unuiia dintre cei mai interesanți eroi comuniști, Dumitru Dumitru; în persoana acestuia sint întrunite credința într-un ideal înalt și forța de a lupta pentru el, precum și o tulburătoare dramă personală.

O interesantă incursiune în existența de fiecare zi a activistului a propus și Platon Pardău în *Iubirile de-o viață*, oprindu-se cu fin simț al observației, ba chiar și cu umor, și asupra greșelilor inerente într-o muncă ce nu cunoaște răgaz și într-o existență în care nu prea au loc destinderea și odihna.

Condiția dramatică a comunistului, aflat în luptă permanentă cu sine însuși și cu tot ceea ce, în viața cotidiană, poate însemna rămânere pe loc, au fost admirabil realizate de Paul Everac în *Cartea lui Ioviță* și de D. R. Popescu în *Hoțul de vulturi*. Ioviță, muncitorul devenit, inginer, apoi director de întreprindere, din piesa lui Paul Everac, sau muncitorul din *Hoții de vulturi*, rămas muncitor, mi-grînd din șantier în șantier și tirîndu-și după el, într-o existență precară, familia, sint comuniști adevărați, vădînd tărie de oțel, dar și oameni care pot fi răniți în cele mai adînci sentimente. Tenacitatea lor eroică se întemeiază pe încrederea în viitorul țării, pe conștiința lor de noi „meșteri Manole”: o mare operă nu se



Leopoldina Bălănuță și Marcel Anghelescu, în „De n-ar fi iubirile” de Dorel Dorian...



...și Carmen Galin și George Constantin în „Simple coincidențe” de Paul Everac, două montări ale Teatrului Mic

împlinește fără sacrificii, iar viața se naște din durere.

S-a schimbat substanțial în ultimul timp și viziunea dramaturgilor asupra eroului comunist din ilegalitate, tăria de caracter și forța morală a acestuia fiind acum învăluite într-un abur de poezie; evocarea are accente de elogiul patetic, dar și tonalitate de legendă. Sint caracteristici inspirate mai cu seamă de făptura eroului tânăr: Maria din *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu și tinerii din *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru sint cu atât mai emoționanți cu cât se află abia în pragul vieții, iar curajul cu care se ridică împotriva călăilor lor, hotărîrea de a-și asuma sacrificiul constituie o autodepășire absolută. Anii lor tineri, visele frînte înainte de a se împlini, fragilitatea lor fizică (eroina din *Piticul din grădina de vară* numără abia optsprezece primăveri și mai poartă uniforma de elevă) introduc un element liric; o muzică emoționantă și melodioasă se insinuează printre loviturile de baros care răsunaseră pînă atunci pe scenă. Păstrînd, firește, proporțiile, această mutație amintește parcă de saltul făcut de teatrul grec de la monumentalitatea lui Prometeu, ridicîndu-se ca un colos în fața universului, la delicatețea de floare plîpîndă a Ifigeniei, ce acceptă de bunăvoie sacrificiul, pentru a-și salva țara și renumele poporului grec.

O sinteză între comunistul cu funcții de răspundere și comunistul ca om simplu, între comunistul care a trăit în ilegalitate și cel care construiește prezentul și viitorul țării, se realizează în *Politica* de Theodor Mănescu. Anvergura concepției a determinat inventarea unei noi structuri dramatice, piesa — mai bine

spus, romanele dramatice — compunîndu-se și recompunîndu-se, la lectură sau în spectacole, dintr-un lung și iscoditor monolog al eroului principal, Bărbatul, intersectat de dialoguri cu sine însuși, cu părinții, cu prietenul sau cu fiul său. Este pasionant să-l urmărești pe acest erou (care a prilejuit pînă acum cîteva valoroase creații actoricești), cum se definește ca individ, topindu-se apoi într-un exponent categorial al comunistului român, constructor notoriu sau anonim al noii noastre societăți.

Nașterea și afirmarea comunistului ca erou dramatic în teatrul românesc poartă pecetea originalității creatorilor noștri, expresie a condițiilor specifice ale luptei duse de comuniștii români pentru luarea puterii și construirea unei noi societăți. Se continuă și se dezvoltă, totodată, tradițiile teatrului nostru, un teatru în care militantismul a însemnat în primul rînd lupta pentru ființa națională, pentru demnitatea omului, pentru autodepășire morală, eroismul manifestîndu-se nu numai în situații de excepție, ci mai ales prin tăria de a transforma obișnuitul în excepțional. De aici, poate, și tendința de a-l vedea pe oamenii de rînd devenind eroi, idealul comunist fiind întruchipat nu numai de cei numiți, ca atare, comuniști, ci de toți cei ce știu să trăiască și să gîndească în chip comunist. De aici, poate și tendința complementară, de a-i prezenta pe eroii comuniști în primul rînd ca oameni, cu slăbiciuni, cu bucurii și suferințe, surprinși mai cu seamă în momentele aducerilor-ămințe, în clipa concluziilor și a bilanțurilor, atunci cînd au curajul să-și judece faptele și să-și pună mereu și mereu marile întrebări.

Ileana BERLOGEA

Dezvoltarea creației dramatice și a artei scenice românești în perioada dintre Congresul al XII-lea și Congresul al XIII-lea ale P. C. R.

Născut în prima jumătate a veacului trecut, într-o vreme a prefacerilor revoluționare care au stat la temelie României moderne, teatrul românesc s-a dezvoltat, după cum se știe — în cadrul mai larg al culturii naționale —, într-o relație de permanentă și profundă consonanță cu evoluția socială și politică a poporului nostru, cu lupta sa necurmată pentru libertate și progres. Această consonanță, relevantă în creația de vîrf a autorilor dramatici și a oamenilor de teatru din cinci-șase generații, și-a găsit în contemporaneitatea socialistă, încununarea logică, firească, nu numai prin valorificarea unei puternice și glorioase tradiții militante, ci și prin captarea suflului viguros al împlinirilor umane și sociale decisive, caracteristice celei mai înaintate orinduirii din istoria omenirii. Această particularitate — de natură să confere teatrului românesc din ultimele patru decenii (avem în vedere, desigur, realizările sale reprezentative), odată cu modernitatea de esență, caratele eficienței modelatoare — nu constituie însă, la rîndu-i, un dat fix, ci poartă amprenta dinamismului specific dezvoltării multilaterale a societății noastre socialiste. Iată de ce acum — cînd această societate trăiește momentul solemn al Congresului al XIII-lea al P.C.R., menit să amplifice perspectivele Patriei, în orizonturile noului mileniu, să-i jaloneze etapa hotărîtoare pentru bunăstarea ei materială și spirituală — teatrul românesc simte din nou nevoia evaluărilor, a căutărilor de sine, indispensabile progresului în genere, menținerii sale în ritmurile înalte ale națiunii, așa cum a făcut-o de fiecare dată atunci cînd forumul suprem al comuniștilor s-a întrunit, mai ales din 1965 încoace, de la istoricul Congres al IX-lea, pentru a da țării impulsuri vitale.

Sub acest semn, benefic și activizant, al continuităților creatoare, scrisul românesc pentru scenă a cunoscut, fără îndoială, după Congresul al XII-lea al P.C.R., o nouă efervescență, ca urmare directă atât a dezvoltării societății românești, deci a surselor esențiale de inspirație literară, cit și a extraordinarei capacități de mobilizare a spiritualității naționale, concretizată sistematic și incandescent în orientările și îndemnul adresate nu o dată slujitorilor artei de către secretarul general al partidului. „Avem nevoie — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu în Expunerea la plenara comună a Comitetului Central al Partidului Comunist Român și a Consiliului Suprem al Dezvoltării Economice și Sociale din noiembrie 1981 — de o literatură militantă, revoluționară. Avem nevoie de romane, de piese de teatru care să oglindească munca entuziastă, grea, dificultățile ce trebuie depășite, dar și succesele pe care le înregistrează poporul nostru în edificarea celei mai drepte societăți din lume, în urcușul spre înaltele piscuri luminoase ale comunismului.”

Această efervescență s-a tradus, cantitativ, de-a lungul anilor 1979—1984, prin cele mai înalte ritmuri cunoscute vreodată de creația dramatică originală: dacă media pieselor noi, montate anual, în întreaga perioadă contemporană a teatrului românesc, a fost de aproximativ 35, ea a urcat în ultimele cinci stagii în jurul cifrei de 50, conducînd astfel la îmbogățirea portofoliului dramatic, într-un timp relativ scurt, cu mai mult de 200 de lucrări, reprezentate în tot atîtea premiere absolute, ceea ce înseamnă că repertoriul teatral a cuprins, în acest sector al dramaturgiei naționale contemporane, un indice de nouitate de aproape 50 la sută față de totalul montărilor. Firește, o asemenea acumulare vertiginoasă n-a putut evita inegalitatea valorică a producției literare, și, implicit, a spectacolelor respective, dar ea a favorizat, în schimb, cu certitudine, decantarea acelei calități artistice și ideologice pe care milioanele de spectatori, critica dramatică, teatrele înseși, au

solicitat-o și o solicită, acum mai mult decât oricând, autorilor și slujitorilor scenei. Și, într-adevăr, însemnele calității au fost evidente, în acești ani, în mod variat și complex, pe de-o parte în diferitele compartimente tematice și stilistice ale dramaturgiei originale, pe de altă parte, în arta spectacolului.

Din ambele puncte de vedere, fenomenul central, caracteristic perioadei date, îi constituie propensiunea pentru teatrul politic. Cu adinci rădăcini în trecut (numele lui Alecsandri, Matei Millo, Caragiale, Davila, Camil Petrescu și ale altora ne stau exemplară mărturie), piesa de teatru și spectacolul care reflectă problematica politică a țării, în istorie ori în actualitatea fiecărei epoci, implicațiile sociale și umane în viața individului, dar mai cu seamă sensul dezvoltării conștiinței civice — revigorată în contemporaneitatea socialistă, în chip elevat, în etape diferite, îndeosebi prin Citadela sfărmată de Horia Lovinescu (1955), apoi prin Puterea și Adevărul de Titus Popovici (1973) — au găsit, după 1979, drumuri noi, semnificativ diversificate, însă construind, împreună, un răspuns limpede și hotărât cerințelor justificat exigente formulate în documentele de partid, cerințelor vieții înseși. Această categorie include creații reflectând realitățile politice interne, ori atitudinea României față de marile probleme politice ale umanității. Am putea cita, astfel, între cele dintii, cu titlu exemplificator, Cartea lui Ioviță de Paul Everac (Teatrul Național din București), Studiul osteologic... de D. R. Popescu (Teatrul Național din Timișoara), Hardughia de M. R. Iacoban (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), dar în primul rând, datorită acuității dezbaterii politice, Niște țărani de Dinu Săraru (dramatizare de Cătălina Buzoianu) și Politica de Theodor Mănescu, inaugurând un ciclu continuat recent prin Trestia gînditoare (ambele, în premiere absolute la Teatrul Mic) — în toate aceste cazuri predominînd investigarea raporturilor uman-politice, necesitate-libertate, individ-colectivitate, realizată scenic cu mijloace net diferențiate, de natură să le confere însă, în ansamblu, acel patos revoluționar specific teatrului politic românesc. Într-o a doua categorie, în linia ilustrată anterior de Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu (stagiunea 1978—1979), s-ar înscrie protestul tulburător împotriva resurecției, în lumea contemporană occidentală, a practicilor nazismului, a violenței și terorismului, inculcat de Romulus Guga în Evul mediu întîmplător (Teatrul Mic) și reluat, cu aspre concentrări asupra mecanismului puterii, în Amurgul burghez (Teatrul Național din Tîrgu Mureș).

În aceeași ordine de idei, perioada la care ne referim a adus patrimoniului dramaturgie și teatral noi contribuții de valoare la configurarea epopeii naționale a poporului român, în care sentimentul patriotic emanînd din evocarea istoriei se îngemănează adesea cu dezbateră politică în spiritul contemporaneității socialiste, așa cum s-a vădit în special în numeroasele pagini de literatură dramatică — inspirate de sărbătorirea a 2050 de ani de la făurirea statului dac centralizat, sub Burebista, și a 35 de ani de la victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, de la 23 august 1944 (1979). Acești din urmă eveniment i-au fost dedicate numeroase creații, relevînd avîntul revoluționar al clasei muncitoare, eroismul luptătorilor comuniști în ilegalitate, precum în O șansă pentru fiecare de Radu F. Alexandru (Teatrul Foarte Mic), Monolog cu fața la perete de Paul Georgescu (Teatrul Național din București), Există și o asemenea dragoste de Hajdu Győző (Teatrul Național din Tîrgu Mureș), Primăvara eroului de Emil Poneraru (Teatrul Dramatic din Brașov). Se cuvine subliniat totodată faptul că în genere lucrările dramatice inspirate din trecutul de luptă al românilor pentru libertate socială și națională, apărute în anii 1979—1984, au continuat să exprime în cadrul unui moment sau altuia al devenirii istorice, prin personalitățile exponențiale înfățișate, năzuințele politice ale maselor populare sau aceste mase, înseși, în acțiune politică (Rămas bun, soare-apune de Alexandru Popescu la Teatrul Dramatic din Baia Mare, Drumuri și răscruci de Paul Everac la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Greul pămîntului de Valeriu Anania la Teatrul Național din Craiova, Noaptea lui Ștefan cel Mare de Dan Tărchilă la Teatrul „Ion Creangă” ș.a.m.d.).

Dramaturgia inspirată din contemporaneitatea socialistă și-a dezvoltat, după Congresul al XII-lea al P.C.R., valențele militante, angajîndu-se în mod responsabil în misiunea de a contribui eficient la modelarea conștiinței socialiste a spectatorilor și în primul rând a tineretului, acordînd o atenție mai mare personajului-erou, modelului uman reprezentativ al zilelor noastre, investigării în profunzime a unor tipologii larg diversificate, precum și, în general, aprofundării problematicii sociale abordate. Rezultatele apărute sub semnăturile celor mai importanți autori dramatici: Hoțul de vultur de D. R. Popescu (Teatrul Dramatic din Galați), Ordinătorul de Paul Everac și Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă de Tudor Popescu (Teatrul Giulești), Anchetă asupra unui tînar care n-a făcut nimic de Adrian Dohotaru

(Teatrul „Eulandra”), Iubirile de-o viață de Platon Pardău (Teatrul Național din București) etc., sînt după cum se vede, numeroase, rodnice, deși, fără îndoială, în lumina celor mai recente documente de partid vor trebui amplificate în continuare, cu osebire sub raportul implicării în viața concretă, al reflectării directe a construcției socialiste. Comedia a cunoscut, de asemenea, succese notabile — în linia tradițională a satirizării mentalităților revoluate, ce poluează încă, pe alocuri, o viață socială orientată preponderent spre construcție; sensul ei afirmativ, modelator, și-a făcut loc acum mai insistent și în formule stilistice mai variate, în multe lucrări datorate lui Tudor Popescu, Sütő András, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Méhész György.

În această perioadă în dramaturgia originală au apărut nume noi, provenite de regulă din alte genuri literare, ale căror prime piese sînt pline de promisiuni (Platon Pardău, Adrian Dohotaru, Mihai Duțescu, Szigyártó Sándor, Mihai Ispirescu și alții); totodată, ea a beneficiat, în acești ani, de afirmarea deplină a unor autori abia lansați înainte de 1979, precum Tudor Popescu, Viorel Căcoveanu sau Radu F. Alexandru, dar și de continuarea efortului creator al consacraților, care și-au îmbogățit substanțial opera reprezentată: Paul Everac, D. R. Popescu, Marin Sorescu, Sütő András, Theodor Mănescu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Ion Băieșu, M. R. Iacoban, I. D. Sirbu, Dan Tărchilă, Paul Cornel Chitic — ca să ne rezumăm la numele prezente mai frecvent în repertoriul teatrelor.

Regizori importanți, în frunte cu Liviu Ciulei, Gheorghe Harag, Horea Popescu, Ion Cojar, Sanda Manu, George Teodorescu, Valeriu Moisesescu, Eugen Mercus, Dinu Cernescu, Dan Alecsandrescu, Constantin Codrescu, Kovacs Levente, Christian Maurer, Eugen Vancea — au contribuit în mod definitor la menținerea și dezvoltarea înaltelor cote pe care le-a atins, în perioada dată, arta scenică națională, conferind strălucire scenică și sprijinind prin contribuția lor creatoare afirmarea valențelor formative ale dramaturgiei naționale, atât contemporană cît și din trecut (dominată și acum, în repertoriu, de nemuritoarea operă caragialeană), fără a neglija literatura dramatică străină, clasică și contemporană, din țările socialiste ca și din alte țări, aflată sub semnul umanismului, al unei atitudini progresiste, militante. Alături de aceștia, regizorii mai tineri, formați în I.A.T.C. „I. L. Caragiale” după 1965, și-au continuat, în majoritate, ascensiunea, conținut atmosfera de tinerețe caracteristică unei mișcări teatrale mereu deschisă înnoirilor autentice, dovedindu-se fervenți sprijinitori ai pieselor contemporane de valoare: Cătălina Buzoianu, Mircea Cornișteanu, Alexandru Dabija, Florin Fătuțescu, Cristian Hadjiculea, Ioan Ieremia, Kincses Elemer, Magdalena Klein, Adrian Lupu, Aureliu Manea, Mihai Manolescu, Tudor Mărăscu, Dan Micu, Mircea Marin, Costin Marinescu, Anca Ovaneș, Silviu Purcărete, Nicolae Scarlat, Dan Stoica, Alexandru Tocilescu, Tompa Gabor, Bogdan Ulmu, Alexa Visarion și alții încă mai tineri. Firește, izbind-zile teatrului românesc din acești ani se datorează în egală măsură marilor actori români, mai vîrstnici și mai tineri — atât de numeroși încît cu greu ar putea fi citați aici fără a-i nedreptăți pe mulți — care au intruchipat cu pasiune sute de personaje, în fel și fel de stiluri și situații dramatice, acordînd însă întotdeauna dragostea lor fierbinte eroului contemporan al dramaturgiei naționale.

Sînt de așteptat, acum, în noua vîrstă a socialismului românesc, din partea tuturor acestora, autori dramatici, regizori, actori, oameni vîzuți și nevăzuți ai scenei, acele revigorări apte să satisfacă plenar chemările principiale și consecvențe ale partidului, ale secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în vederea ogîndirii tonice a realității noastre socialiste, a personalității complexe a omului nou care o făurește, a eroilor muncii productive; este de așteptat consolidarea unui repertoriu a cărui pondere principală să aparțină constant creației originale, într-o viziune de perspectivă bine echilibrată, inclusiv în ceea ce privește schimburile de valori internaționale, atât de prielnice creșterii prestigiului teatrului românesc în lume; sînt de așteptat acele creații de amplă respirație patriotică și revoluționară, profund umanistă, apte să contribuie și de aici înainte, la un nivel calitativ superior, potrivit prevederilor Directivelor Congresului al XIII-lea al P.C.R., „la dezvoltarea culturii și artei socialiste, la înflorirea întregii vieți spirituale a poporului”, la intensificarea activității „de formare a oamenilor muncii în spiritul înaltului umanism al societății noastre, al principiilor eticii și echității socialiste”.

Mihai VASILIU



DINU SĂRARU

Toamna roșie

dramatizare de
Mihaela
Tonitza-lordache
după
Dragostea
și revoluția (I)

Personajele

DUMITRU DUMITRU
ANGHEL TOCSOBIE
TUDOR CERNAT
CARMIA CERNAT
ALEXANDRA TERENCEA
RUDEANU
MANUIL PĂIANU
MIHALACHE
MIHAI CĂLĂRAȘU
PORUMBARU
DAVID VISARIONOVICI CEZAR
ANGHEL PRAZ
GHIȚĂ PRAZ
NEVASTA LUI GHIȚĂ PRAZ
BONIFACIA RUDEANU
TEODOSIE RUDEANU
RADU OGREZEANU
NĂIȚĂ LUCEAN
RUȘINARU
OZUN
MÎNZATU
SECRETARUL CU PROBLEME
DE PROPAGANDĂ
SECRETARUL CU PROBLEME
ECONOMICE
ȘEFUL DE CABINET
SECRETARA
UN VORBITOR LA ȘEDINȚĂ
CIVILUL
PRIMUL OFIȚER DE
SECURITATE
AL DOILEA OFIȚER DE
SECURITATE
ȘOFERUL
PRIMARUL DIN CIREȘU
POPA PORUMB
CÎNTĂREȚUL
O ÎNGRIJITOARE
O BOCITOARE
O FEMEIE LA ÎNMORMÎNTARE

Tabloul 1

Sală de ședințe. Masă de prezidiu cu șase scaune, tavă cu cană de apă, pahare. Pupitru pentru vorbitori. În prezidiu : Anghel Tocsobie, Dumitru Dumitru, Manuil Păianu, prim-vicepreședintele Nicolae Mihalache, Secretarul cu propaganda, Secretarul cu probleme economice. În rîndul întii din sală nu stă decît, la un capăt al șirului de scaune, David Visarionovici Cezar. Cei ce ocupă scaunele au, fiecare, jos sau pe genunchi, serviete-diplomat, mape. Toți au agende deschise și notează cu sîrg fraze care le par importante.

La pupitru, un vorbitor, înflăcărat de cuvintele pe care, rostindu-le, le crede capitale, se adresează cînd sălii, cînd prezidiului, căutînd anume privirea lui Anghel Tocsobie. Tocsobie, răsturnat pe spătarul scaunului, privește cu superioritate peste capetele celor din sală.

VORBITORUL : ...Pentru că nu întîmplător, tovarăși, noi sîntem chemați să..., noi putem să spunem, astăzi, cu mîndrie că... (nemaîștiind ce să spună, citește cu elan lozinca de pe perete) „În socialism, omul este cel mai de preț capital !” (Pauză. * Nimeni nu aplaudă. Vorbitorul așteaptă cîteva secunde, tot cu ochii la Anghel Tocsobie, întîrzie penibil, apoi coboară. Pe pauză, de afară, se aude un glas : „Dă, mă băiete drumul la basculantă, că nici n-a început bine ziua și-ți arde de ședință”).

(Nimeni nu întoarce capul, toți privesc la Tocsobie așteptîndu-i reacția.)

PĂIANU (își dregce, cu efort, glasul) : Urmează la cuvînt tovarășul Mihai Călărașu... (Mihai Călărașu se îndreaptă spre pupitrul vorbitorilor. Tocsobie se întoarce întrebător către Dumitru Dumitru. Păianu, senin, nu așteaptă, și, cu voce hîriită, în șoptă.) Mihai Călărașu. E directorul trustului nostru de construcții.

ANGHEL TOCSOBIE : Mulțumesc. (Se lasă iar pe spătarul scaunului, cu un aer plictisit.)

PĂIANU : Urmează să-l schimbăm și pe el săptămîna viitoare, însă nu s-a definitivat decizia, unde îl încadrăm, la ce paragraf... intră în ședința secretariatului de săptămîna viitoare...

(Tocsobie nu-l ascultă. Călărașu așteaptă încuviințarea lui Dumitru Dumitru ca să poată începe.)

DUMITRU DUMITRU (simplu, binevoitor) : Da.

MIHAI CĂLĂRAȘU (liniștit, zîmbînd cu sficiune) : Dacă-mi permiteți, aș vrea

să încep spunînd, mai întii, că avem prea multe ședințe și prea multe rapoarte. Raportăm la nesfîrșit și pe toate căile și pe toate formularele și prin toate mijloacele, și ne-am obișnuit să raportăm ; a apărut chiar și o tehnică a raportării... Mi-am însușit-o și eu. Dar problema care se pune este, de fapt, raportul dintre realitate și raportul nostru propriu-zis. (Toată lumea ascultă într-o liniște desăvîrșită. Tocsobie se îndreaptă în scaun și ascultă cu atenție, apoi — observînd că sala i-a înregistrat reacția, abordează — din nou — aerul de superioră indiferență.) Eu am început să obosesc tot confecționînd la rapoarte care nu folosesc, de fapt, nimănui, și — uneori — altele decît realitatea... așa, mai rotunjite decît ea, mai optimiste, mai pufoase... Dar să mă întorc la ședințe... (Privește liniștit în sală, unde nimeni nu mai notează nimic. Apoi se uită la Dumitru Dumitru și-i întîlnește privirea încurajatoare. Cu ochii la ceas.) E nouă și jumătate — acum, și eu trebuia să mă aflu, în acest moment, la turnarea temeliei blocului-turn, și poate că (accentuînd) și alții trebuiau să se afle acolo...

DUMITRU DUMITRU (ca răspuns la privirea nedumerită a lui Tocsobie) : Are dreptate.

MIHAI CĂLĂRAȘU (încurajat, scoate din buzunarul hainei un vraf de hîrtii) : Iată cifrele : din fondurile alocate de la bugetul statului, în perioada care a trecut de la ultima consfătuire... s-au construit : locuințe — un număr de... DUMITRU DUMITRU (oprindu-l, cu bunăvoință) : Nu e nevoie... Avem toate datele. Le-am primit încă de

acum zece zile. Le-au primit toți tovarășii. (În sală — fișit de hîrtii și gesturi de aprobare. Mihai Călărașu așteaptă, neștiind dacă trebuie să continue sau nu. Către sală.) Există, într-adevăr, o imensă și inutilă formulistică, o plăcere a rapoartelor de tot felul și — unele peste altele — se cer, într-adevăr, statistici peste statistici. Are dreptate tovarășul Călărașu. Sînt prea multe ședințe. Și, de cele mai multe ori, ele reprezintă neputința noastră și, mai ales, nevoia noastră de forme care să ne apere și să ne justifice neputința. Drama aici este, că (apăsă, stăpînit) nu numărul ședințelor ne chinuie, ci faptul că ele sînt goale, false și inutile, și — de-abia atunci — ne revoltăm împotriva numărului lor mare, care demonstrează neputința noastră de a le exploata sincer, și folositor, și causal. Cine, vă întreb eu aici, și din nou, vă împiedică să le reduceți, să fiți cinstiți ? ! (În sală, liniște deplină. Singur, Mihai Călărașu clatină din cap, neconvins. Din spatele prezidiului se strecoară, fără zgomot, Șeful de cabinet al lui Dumitru Dumitru, care îi șoptește ceva, apoi iese. Dumitru Dumitru reia, cu o veselie rea și cu glasul iute, repezit.) Are, deci, dreptate Mihai Călărașu. (Pe intrarea Șefului de cabinet, Mihai Călărașu a coborît de la tribună și și-a reluat locul în sală.) Acum, am fost înștiințat că trebuie să mă pregătesc pentru altă ședință. (În sală, rumoare veselă.) Da... (Întră, elegant, calm, Tudor Cernat, care se așază în rîndul întii.)

PAIANU (privește la Tudor Cernat, apoi, cu umilință, cînd la Dumitru Dumitru, cînd la Tocsobie, neștiind ce să facă. Amîndoi îl ignoră. Încet, consultîndu-și, încă o dată hîrțiile) : Nu mai e nimeni.

TOCSOBIE (privindu-și ceasul, iese grav din indiferența lui ; către Dumitru Dumitru) : Ne oprim aici...

DUMITRU DUMITRU : Da... (În liniștea sălii, se aude, de afară, ceasul vechi al catedralei bătînd rar ora 10. Dumitru Dumitru se ridică.) Mai sînt... unele măsuri organizatorice. (Tocsobie — regăsindu-și distanța olimpică — urmărește reacția sălii. Dumitru Dumitru, către Păianu :) Tovarășe Păianu, ca să n-o mai lungim, treci direct la decizie.

PAIANU (căutînd în hîrtii fraza de încheiere) : Așa..., da..., aici ! (Cu glas hîrîit, cu un aer important.) „În vederea desfășurării în perfectă obiectivitate a activității comisiei controlului de partid și pînă la finalizarea concluziilor, inginerul Tudor Cernat, directorul general al Grupului indus-

trial, se suspendă din funcție și se pune la dispoziția Comitetului județean“...

DUMITRU DUMITRU : Da, e destul...

PAIANU (cu umilință) : E-n regulă..., e-n regulă... (Își strînge hîrțiile.)

TUDOR CERNAT (tare, clar) : Nu e-n regulă nimic ! (Toată lumea se ridică. Prezidiul iese prin spatele mesei, în ordine ierarhică — Anghel Tocsobie, Dumitru Dumitru, Secretarul cu propagandă, Secretarul cu probleme economice, Prim-vicepreședintele Mihaelache, și, ultimul, Păianu. Sala se golește. Pe scaune, rămîn, singuri, Tudor Cernat și Mihai Călărașu. Cernat, ca pentru sine.) Nu, lui nu-i este permis să reacționeze așa, nu e normal, la el e absolut străin un astfel de comportament... (Apoi, parcă descoperindu-l pe Călărașu.) Pricepi, înțelegi, îți dai seama ?... Viața e mai simplă, mai concretă și mai suportabilă. Noi ne complicăm tot timpul și ne zbuciumăm inutil să păstrăm aparențele : aparența principalității, aparența exigenței, aparența obiectivității, aparența omeiniei... Auzi ? Pînă ? Pînă și aparența omeiniei ?... Nu știu dacă mă pricepi ?... (Revoltat deodată.) Dar lui, lui nu-i poate fi permisă o astfel de atitudine, și — în orice caz — nu față de mine, înțelegi ?...

MIHAI CĂLĂRAȘU (pe gînduri) : Ceva s-a petrecut cu el... Ceva s-a schimbat în el... Nu mai e atît de stăpîn pe situația lui ca înainte... S-a întîmplat ceva... Fiindcă el e un om cîstit, nu face nimic din ceea ce nu crede... Am văzut că și azi, la plenară, era cam trist, nu mai era ca de obicei. M-a acoperit și azi, dar cam fără vlagă... Păi, cum era el altădată ?... E clar, s-a întîmplat ceva... Nu mai are aceleași argumente...

TUDOR CERNAT (repezit) : Sau aceeași credință... Domnule, de ce nu apare un reportaj mare despre mine acum, cînd divorțez, cînd eroismul meu nu mai e doar la grup, ci și în curajul meu de a acționa conform cu sentimentele mele și de a înfrunta atîtea prejudecăți ? ! Unde dracu' e gazetarul ăla agresiv care a publicat interviul cu mine nemăsluit, adevărat, cu tot ce gîndeam eu, atunci, mai adevărat ?... Unde dracu' e el acum, să scrie despre eroul Tudor Cernat, care a devenit brusc incapabil ca inginer și conducător pentru că nu mai poate suporta mizeria unei căsnicii care a încetat de mult să mai însemne altceva decît un lung și insuportabil șir de crize de isterie ale unei femei mediocre și ajunsă, la patruzeci de ani, în pragul menopauzei...

MIHAI CĂLĂRAȘU : Vedeți dumneavoastră, e ceva nepus la punct în mecanismlul nostru social sau moral, mă rog... Pentru că, știți bine, eu nu divorțez, eu sînt văduv, eu am plîns trei ani la rînd și plîng și acum după soția mea... Nu știu cîtă lume din activul nostru județean are idei ce înseamnă să-ți moară nevasta de cancer, și tu să știi sigur că ea mai are de trăit doar cîteva luni, și să ții în brațe — noapte de noapte — un viitor cadavru, care se lipește de tine și plînge, pentru că și ea știe totul... Mă ascuți, tovarășe Cernat ?...

TUDOR CERNAT (*aproape țipînd*) : Da, te ascult, vorbește, înțeleg !

MIHAI CĂLĂRAȘU : De trei ani plîng, și n-a existat duminică să nu fiu la crucea ei, fiindcă noi avem loc de veci moștenire de la părinții ei... Înțelegi ?... Și am două fete mari, și nu mă mai pot însura, nu mai pot aduce în casă o femeie, nu e moral... Cum s-o aduc, cum s-o culc în camera în care am trăit cu soția mea, care a fost, domnule, excepțională ! Nu se poate, domnule, nu e moral... Însă sînt și eu om, sînt bărbat, sînt sănătos, trebuie să muncesc, să fiu liniștit... Și mi-e și rușine să-ți spun... Da' lui Dumitru... adică tovarășului prim-secretar, i-am spus... I-am spus cum ți-aș spune dumneitale... Însă n-am nimerit bine, sau (*pe gînduri*) — dracu' știe — s-a schimbat ceva în el... Și nici fetelor nu știu cum să le spun : „Tată, uite, m-am întîlnit cu tovarășa Ortansa Gheorghiu, profesoara voastră de geografie, văduvă și ea, nenorocita, și cu copii și ea“... (*Lui Cernat, care se uită mirat la el.*) Bărba-su a fost contabil la Trust la mine, și a murit la un meci de fotbal, acum patru ani, tocmai în minutul 90, cînd ai noștri marcase și se calificau în A ! (*Amintindu-și, brusc enervat.*) M-au ascultat la telefon, domnule... Ca pe un spion, ca pe un trădător, ca pe un dușman m-au ascultat... M-au fotografiat, mi-au pus fotografia în față, dacă ai mai pomenit așa ceva ? !... M-au fotografiat cînd m-am întîlnit cu dînsa în fața blocului și eu îi sărutam mîna. „Și ce dovadă e asta ?“ — i-am întreat eu, ce dovedește asta ?... Însă nu se poate discuta ! Cine i-a învățat, domnule, așa ceva ? Cine ne-a învățat să ne perfecționăm noi într-atît relațiile noastre tovarășești încît să ne urmărim și să ne fotografiem ? Și să ne ascultăm la telefoane ?...

TUDOR CERNAT (*amuzat*) : Fii, domnule, serios ! Nu te-a ascultat nimeni. Se mai strică telefoanele, pentru că

nu sîntem în stare să întrefinem tehnica asta electronică, cu depanatori improvizati care nu și-au desprins încă deștele de pe lingura de lemn... Fii serios, domnule... (*Apoi, deodată, violent.*) Uite ce-i, dragă Călărașule... Eu n-am de gînd să întemeiez o asociație a năpăstuiților în socialism, înțelegi ? ! O să te dea niște nemernici afară, se poate întîmpla, asta e situația... Nu ne-a dat nimeni și nici nu se dau în socialism adevărinite de imunitate la nenorociri și porcării. Cine ți-a spus ție că, dacă am ajuns cu socialismul unde am ajuns, acum o să plutim pe apa lui ca la Ocele Mari ?

MIHAI CĂLĂRAȘU (*sincer nedumerit*) : Nu înțeleg...

TUDOR CERNAT : Nu înțelegi, să fii sănătos ! Du-te și plîngi, fă memorii, te privește ! Dar dacă vrei să cîștigi, bate cu pumnul în masă. Să știi : nici noi, în socialism, citeodată, nu suferim adevărul. Nu socialismul — noi nu-l suportăm ! Eu, frate Călărașule, n-am însă chef de memorii. Eu mă bat pînă la capăt, pricepi ? Nu pot să stau cu mîinile în sîn, sau să-mi fac autocritica, fiindcă nu sînt ipocrit și n-am greșit, e greșeala etapei, nu a mea și nici a socialismului. Nu poți să vorbești despre cea mai umană societate și exact, dar exact în cadrul ei să-l oblige pe același om la dezumanizare. Aici e problema. Socialismul e ideea și noi sîntem oamenii, și să știi că dacă îl construim greșit, nu el e de vină, pricepi ?

MIHAI CĂLĂRAȘU (*pe gînduri*) : Da...

TUDOR CERNAT : Așa că — reține : nici nu înființez, nici nu mă înscriu într-o societate a neputincioșilor și a năpăstuiților, aici, în plin socialism. Am chef de revoluție și o s-o fac !

MIHAI CĂLĂRAȘU (*întors la realitate, se uită în toate părțile*) : Tovarășe Cernat, taci, domnule, că se aude ! Și chiar dacă nu se aude... Dar se aude precis...

TUDOR CERNAT (*îl privește lung, apoi, calm*) : Bine, așa ai hotărît — te privește. Altceva ?

MIHAI CĂLĂRAȘU : Altceva, ce ?...

TUDOR CERNAT (*vrînd — pentru ultima oară — să-l facă să înțeleagă*) : Dragă Călărașule, azi, la plenară, venisem hotărît să nu-i mai bag în seamă, nu știu cum să-ți spun... Mă hotărisem să închei războiul meu : domnule, pînă aici s-a putut, pînă aici am mers și eu, salutare... Ce mama dracului, nu ? Pe urmă m-am răzgîndit ! M-am uitat bine la înaltul demnitar Anghel Tocsobie, așa cum stătea el, acolo în prezidiu, și ne privea pe toți, cu superioritatea rangului și demnității lui, și

m-am răzgîndit. Domnule, mi-am zis, nu e numai el socialismul, și eu pot fi foarte bine socialismul, și chiar sînt ! Numai că eu nu mai am ce pierde, și, fiind mai liber, sînt și mai apt pentru luptă. Am șansa, înțelegi, Călărașule, am eu, acum, șansa să reiau, în plin socialism, teza lui Marx ! N-am de pierdut decît lanțurile...

MIHAI CĂLĂRAȘU (sincer nedumerit) :
Care lanțuri ?

TUDOR CERNAT : Ale prejudecăților, conjuncturii, situației personale, fotografiului, crezi că la noi nu sînt lanțuri ? Sînt... (Pe ultimele cuvinte ale lui Cernat, a intrat, cu o cîrpă de praf în mînă, încet, neauzită, o îngrijitoare, care începe să aranjeze scaunele de la masa prezidiului.)

MIHAI CĂLĂRAȘU (speriat, privind în toate părțile) : Domnule, tovarășe, te rog, taci, nu aici...

Tabloul 2

Biroul lui Dumitru Dumitru. Mobilier de un gust desăvîrșit, sobrietate rafinată, pereții albi decupînd parcă și mai bine austeritatea interiorului. În picioare : Dumitru Dumitru — drept, de o eleganță discretă, și Manuil Păianu, secretarul cu probleme organizatorice — respirînd greu, abia stăpînîndu-și o tuse seacă ; acesta din urmă încearcă să-și ascundă gîfiiala făcîndu-se că aranjează hîrutiile care-i ies din mapa-dosar de sub braț.

DUMITRU DUMITRU : Ar trebui să te îngrijești nițel, să consulți niște doctori, nu-mi place cum arăți. Trebuie neapărat să te vadă niște doctori !

PĂIANU (cu un ris hîrîit) : Nu e nevoie...

DUMITRU DUMITRU : Ba da ! Nu-mi place cum respiri de la o vreme. Trebuie să te îngrijești. Ce zice soția ? ! Ce spune fata, cînd te vede așa ? !

PĂIANU : Cu soția... (semn cu mîna) ne-am obișnuit. Cît despre fată, ce să mai spun ? (După o pauză în care ar fi vrut să ofteze, dar aerul puțin din piept nu-l lăsase.) Ne-a părăsit... S-a măritat... Ieri, ne-a trimis o înștiințare scurtă că s-a căsătorit și o poză cu ginerele, student și e' tot la comerț exterior. (Trist, cu fața aproape schimonosită și de nodul din gît și de tusea pe care vrea s-o stăpînească inutil, și care, împreună, se transformă într-o horcăială penibilă.) Nu știu cine este, nu știu al cui este, nu știu nimic... Trebuie să ne interesăm...

DUMITRU DUMITRU : Ar trebui să mai discutăm. Poate că e un băiat bun, poate că a făcut bine fata... Să nu ne grăbim, să mai discutăm...

PĂIANU (neliniștit) : Asta e, că... vedeți, cînd am aflat, a fost nevastă-mea să vorbească cu ea, dar n-a avut cu cine... Plecase în voiaj de nuntă cu O.N.T.-ul...

DUMITRU DUMITRU (ironic) : În cercuit ?...

PĂIANU (zdrobit) : Tovarășe prim, au plecat amîndoi în Iugoslavia... (Pe gînduri.) Învăța bine, anul trecut a fost șefă de promoție...

DUMITRU DUMITRU : Și ?

PĂIANU : Păi, să așteptăm să vină... să ne ducem și vorbim și cu ea, și cu băiatul, și cu cuscii... Să punem lucrurile în ordine.

DUMITRU DUMITRU : Și cînd trebuie să vină excursia ?

PĂIANU (ars) : S-a terminat excursia ? !...

DUMITRU DUMITRU (rîzînd) : Nu știu, de unde să știu ? Eu te întreb pe dumneata dacă s-a terminat, ca să poți să stabilești tot ce ai de stabilit și să informezi cadrele superioare cu schimbarea care s-a produs în biografia dumitale. Lămurește situația și informează-mă. E clar ?

PĂIANU (sufocat) : Da...

DUMITRU DUMITRU : Mîine mă informezi la șapte dimineața, și la nouă convoci ședință de secretariat. E clar ?

PĂIANU (abia auzit, ca o horcăială) : Da...

(Intră Șeful de cabinet.)

ȘEFUL DE CABINET : A venit tovarășa Rudeanu...

DUMITRU DUMITRU : Da, poștește-o să intre.

PĂIANU (o ia de-a-ndăratelea spre ușă) : Să trăiți... (Șeful de cabinet deschide larg ușa, Păianu iese, tot cu spatele ; intră Alexandra Terenția Rudeanu.)

DUMITRU DUMITRU (Șefului de cabinet) : Cînd vine băiatul ăla de la Ci-reșu, inginerul, nu-l cunosc, o să-ți spună el cine e, să-l lași să intre, și pînă nu vine Cernat, nu mai sînt aici pentru nimeni.

ŞEFUL DE CABINET : 'Nţeles. (Iese, închizînd fără zgomot uşa.)

DUMITRU DUMITRU : Luaţi loc. Aţi fost?... Cum vi s-a părut?

ALEXANDRA : Extraordinar, aţi reuşit să construiţi totul aşa cum a fost.

DUMITRU DUMITRU : Tocmai de aceea v-am rugat să veniţi. M-am gîndit că cineva din familie ar putea să verifice amănuntele.

ALEXANDRA : Da...

DUMITRU DUMITRU (calm, cu glasul egal, simplu) : Conacului ăsta, eu i-am dat foc. (Alexandra îl priveşte uimită, fără puterea de a mai întreba : „cum?”) Vedeţi dumneavoastră cum e revoluţia noastră? Eu i-am dat foc şi tot eu îl ridic cum a fost. În aceeaşi epocă şi sub aceleaşi idealuri.

(Între Şeful de cabinet.)

ŞEFUL DE CABINET : A venit tovarăşul inginer...

DUMITRU DUMITRU : Să între. (Şeful de cabinet face loc unui tînăr cu un sul de calc sub braţ.)

INGINERUL : Să trăiţi, săru'mîna. (Rămine în picioare lingă uşă.)

DUMITRU DUMITRU : V-am chemat ca s-o cunoaşteţi pe tovarăşa Alexandra Terenţia Rudeanu, istoric şi ultima descendentă a familiei Rudeanu, foştii proprietari ai conacului de la Cireşu, pe care-l restauraţi. Dumneata eşti, cumva, de prin partea locului?

INGINERUL : Da, sînt chiar din Cireşu. Am avut noroc că m-a repartizat de la început la monumente şi m-a trimis chiar aici...

DUMITRU DUMITRU (încruntîndu-se) : Din Cireşu?... Al cui? Mai cunosc şi eu pe cîte ceva din Cireşu.

INGINERUL : Al lui Ghiţă Praz...

DUMITRU DUMITRU (repede) : Tovarăşa Rudeanu rămîne mai multe zile la noi, aşa că puteţi să consideraţi că vă stă la dispoziţie... (Inginerul se uită bucurînd cînd la Dumitru Dumitru, cînd la Alexandra, care priveşte prin el, în gol. Dă să iasă. Dumitru Dumitru se apropie, îi dă mîna.) Ce mai face Ghiţă Praz?

INGINERUL : Rău... Rău... S-a topit şi nu se mai poate ridica din pat. Acum a cerut să-l scoatem pe prispă, să se mai uite şi el la lume pe drum, dar nu prea mai are putere nici să răspundă la bună ziua. Şi nici nu mai prea cunoaşte... Ştiţi, nouă ne-au mai murit... patru fraţi de-ai mei, mai de mult, înaintea războiului... toţi de aceeaşi boală, şi tot aşa zăceau şi ei, cum zace el acum... (Dumitru Dumitru pare că nu-l mai aude.) Îi lua un dor de cap şi o toropeală şi adormeau, aşa, stînd de vorbă... Pe el l-a ajuns

la bătrîneţe... (Realizează absenţa lui Dumitru Dumitru şi, neştiind ce să facă, pentru că acesta îi ţine în continuare, de rămas bun, mîna într-a lui, continuă, stîngaci :) Eu am auzit de mult de dumneavoastră... Povestea ăla bătrîn cum a fost cînd aţi dat foc conacului... cu Ruşinaru, cu Năiţă Lucean... atunci cînd, la înghesuială, Ozun i-a scos un ochi lui Minzatu... Şi cum aţi fost împreună în război, şi cînd aţi fost trimişi în cercetare şi obuzul i-a tăiat piciorul... De cîte ori povestea, ne spunea : „Atunci l-am văzut eu pe Dumitru... (jenat) aşa zicea el atunci l-am văzut eu pe Dumitru ce om este!” Că l-aţi cărat în spinare cu piciorul tîrîş, şi apoi aţi fost şi dumneavoastră rănit, tot la picior...

DUMITRU DUMITRU (revenind) : Da... Cum te cheamă? Praz — şi mai cum?...

INGINERUL : Anghel, Anghel Praz.

DUMITRU DUMITRU : Da...

INGINERUL : Acum aş pleca... Ştiţi, mă aşteaptă şi oamenii... Şi să dau, înainte, şi pe-acasă...

DUMITRU DUMITRU : Da.

INGINERUL : Vă salut, sărut mîna... (Alexandra zîmbeşte şi salută din cap. Anghel Praz iese.)

DUMITRU DUMITRU (cu spatele; rar) : Cu Ghiţă Praz am dat eu foc conacului.

ALEXANDRA : Ştiam.

DUMITRU DUMITRU (se întoarce spre ea) : Ştiaţi?

ALEXANDRA : De Ghiţă Praz...

DUMITRU DUMITRU (trece în spatele biroului şi-l sună la telefon pe Şeful de cabinet) : Sună la Secţia sanitară, să trimită urgent o salvare cu doctori la Cireşu, la Ghiţă Praz. Urgent. (Închide. Ca pentru sine.) Dacă nu e prea tîrziu... Vedeţi, mi l-am amintit pe Ghiţă Praz acum, odată cu dumneavoastră... După atîţia ani... Îl uitasem... Treizeci de ani au trecut şi eu mă văd ca atunci cu el la conacul Rudenilor. Asta a fost tot actul lui politic, şi pe urmă eu am început să construiesc o lume nouă — şi pentru el, fireşte, însă pe el l-am uitat. Şi acum nu se mai poate repara nimic.

ALEXANDRA : Eu am fost de partea dumneavoastră şi sînt şi acum.

(Între Şeful de cabinet.)

ŞEFUL DE CABINET : A venit tovarăşul director general Tudor Cernat.

DUMITRU DUMITRU : Da.

(Alexandra se ridică şi întinde mîna, de rămas bun.)

ALEXANDRA : Vă mulţumesc pentru întrevvedere. Îmi dau seama cît sinteţi

de ocupat... Dar și aceste minute pe care le-ai avut pentru mine au fost pline de interes. Pentru mine, în orice caz. Aș vrea să vă spun încă o dată că eu în mod sincer am fost și sînt și acum de partea dumneavoastră. Chiar dacă adeziunea mea nu vă spune nimic.

DUMITRU DUMITRU : Ne vom mai re-vedea. Sigur. (*Dînd drumul mîinii ei.*) Și chiar dacă eu vă amintesc o istorie căreia o vreme i-ați fost victimă, să știți că istoria, din care, pînă la urmă, facem toți parte, se cuvine, în primul rînd, înțeleasă. Mi-ar face plăcere să ne ajutați în reconstruirea conacului, și poate chiar în organizarea muzeului pe care intenționăm să-l deschidem. E doar specialitatea dumneavoastră, și e și o șansă, tot a istoriei, să lucrați la muzeul propriei familii.

(*Intră Șeful de cabinet.*)

ȘEFUL DE CABINET : Tovarășul Anghel Tocsobie a rugat să-i amintim tovarășei Rudeanu că dinsul rămîne în continuare la casa de oaspeți.

ALEXANDRA : Mulțumesc, faceți-mi, vă rog, legătura cu dinsul cînd ies.

DUMITRU DUMITRU : Vă cunoașteți ?

ALEXANDRA : Da, mai de mult... (*Iese. Șeful de cabinet îi face loc să intre lui Tudor Cernat.*)

TUDOR CERNAT (*închide ușa, se oprește ferm în fața lui Dumitru Dumitru*) : Am vrut să vă spun ceea ce mi-e clar că știți deja... Am venit să vă informez, nu să vă consult. Divorțez. Tovarășe prim-secretar, divorțez.

DUMITRU DUMITRU (*sec*) : Eu nu sînt duhovnic și nu primesc spovedaniile nimănui. N-am, cum se spune, „darul” spovedaniei. Dar nu sînt nici un simplu primitor de informații, un automat, cum crezi tu... un automat care înregistrează pur și simplu informațiile furnizate de voi, oamenii, mai fragili decît ideile. Divorțul tău e un fapt social și, dacă vrei, unul politic, și eu așa trebuie să-l tratez.

TUDOR CERNAT : Ba nu ! Dumneavoastră trăiți viața prin intermediari, prin audiențe, prin ce aflați aici, la aceste spovedanii umilitoare, și prin ce aflați din atîtea informări impersonale. Viața, însă, eu o trăiesc, pentru că numai eu știu cît am suferit pînă să ajung la această hotărîre care face praf viața mea, și familia mea, și tot.

DUMITRU DUMITRU : Te-ai gîndit bine ?

TUDOR CERNAT : Tovarășe Dumitru, acum trei ani v-am spus că am obosit și n-ați avut timp pentru mine. M-ați

apărat totdeauna, recunosc. Dar ați făcut-o așa, cum ați fi apărat o idee. Eu, însă, omul, v-am rămas străin. Ideea rămîne intactă, omul e, totuși, individual privit, mai fragil decît o idee. Eu știu foarte bine și ce e permis și ce nu e permis... Toate le știu. Inginerul Cernat e gata să muncească la fel de orbește, omul însă, omul divorțează ! Viața mea personală mă privește. Pentru că nu m-am înșurat cu societatea și nici nu divorțez de societate.

DUMITRU DUMITRU : Dar în societate. în societatea care te-a girat pînă azi în toate actele tale, care au fost sociale.

TUDOR CERNAT (*repezeit*) : Divorțat, sînt pentru societate mai puțin Tudor Cernat decît căsătorit ?

DUMITRU DUMITRU : Da. Ești mai puțin.

TUDOR CERNAT : Pentru că respect conveniențele societății noastre, am venit să vă informez. Nu pot respecta, însă, și prejudecățile. Deși, inițial, eu venisem la omul Dumitru Dumitru. N-aveam cui spune omeneste o dramă a mea, omenească. M-ați obligat să raportez primului secretar, am făcut-o. Divorțez.

DUMITRU DUMITRU (*liniștit, măsurat*) : Care e situația soției tale acum ?

TUDOR CERNAT : Tovarășe Dumitru (*răspicat*), nu soarta ei e în discuție acum, ci a mea. Tovarășe Dumitru, eu nu sînt și nu pot fi un erou, nu știu dacă mă înțelegeți, sau dacă mă mai puteți înțelege ?... Nu sînt un erou, nu pot fi un erou. Un erou așa cum vreți dumneavoastră. Sînt un om, un nenorocit de om, cu o singură viață. Una singură... Și pe asta vreau s-o trăiesc ! Asta trebuie să înțelegeți. E pur și simplu un fals ce vreți dumneavoastră de la mine. Nu sînt capabil, pricepeți ? (*Apoi, ironic.*) Dar ea e bine. E acasă, totul e în ordine, s-a refăcut, se îngrașă...

DUMITRU DUMITRU : Eliberarea ta din funcție este, după cum ai înțeles, provizorie. Mai departe, vom aștepta concluziile anchetei.

TUDOR CERNAT : Ce mai este de anchetat ?

DUMITRU DUMITRU (*sec, întinde mîna de despărțire*) : Totul.

TUDOR CERNAT (*deconcertat, uluit*) : Atunci..., cui pot să mă adresez și eu, pentru că trebuie să existe și pentru mine o instanță de apel ?

DUMITRU DUMITRU (*rece*) : Partidului.

TUDOR CERNAT (*ironic*) : Bine, și cine mă anchetează ?

DUMITRU DUMITRU (*rece, distant*) : Partidul.

Tabloul 3

La Cireșu. Interior de conac boieresc. Sufragerie. În jurul mesei întinse : Bonifacia Rudeanu, Teodosie Rudeanu, Radu Ogrezeanu, Ghiță Praz și soția sa, Lixandra. Ultimii doi stau timizi unul lângă altul cu mâinile în poală. În afară de Radu Ogrezeanu — care vorbește și ride tare — nimeni nu mănincă și nici nu bea din bucatele și băutura de pe masă.

RADU OGREZEANU (*vesel*) : ...Prefectul, care știți că e scund, ce spun eu scund?, pitic ca bunică-său, trădătorul de la 1848, a venit exact ca și acesta... (*ride zgomotos*) într-o trăsură cu arnăut pe capră și cu lampioanele aprinse în mijlocul zilei... (*Ride și se uită ce efect produce povestea asupra celorlalți, care stau nemișcați și-l ascultă.*) Da... un teatru întreg... Și el, exact ca bunicul lui — cît un copil, cînd trecea trăsura pe bulevard parcă ducea pe pernele din spate un copil de arendaș la școală. A venit îmbrăcat maior, cu sabie și cu fireturi la epoleți, și cu o grămadă de decorații pe pieptul lui de pitic (*bea și ride singur de ce povestește*), și el, el n-a făcut nici o zi de război! Ca tine, Teodosie, că nici tu n-ai făcut nimic în război... Și taică-tu, Dumnezeu să-l ierte, a murit cu durerea asta...

TEODOSIE RUDEANU (*după o pauză lungă*) : Nu, n-am făcut nimic. Dar nici n-am făcut nimic rău. N-am știut încotro să o iau, așa că... m-am culcat și am adormit...

(*Bonifacia cu capul plecat, nemișcată, privește în față, în farfuria goală.*)

RADU OGREZEANU : Dar asta, Strejescu, a stat tot războiul la comenduire, a chefuit și m-a trimis pe mine la Mărășești. Zicea că vîrsta lui nu-i „permitea”... Eu am luptat, și tot neamul nostru (*către Bonifacia*), verișoară, și al lor, al Rudenilor (*semn spre Teodosie*), am fost treji, și de față, și răspunzători...

TEODOSIE RUDEANU (*liniștit, fără răutate*) : La mine, dragă Radule, s-a ajuns oboseala neamului și somnul oboselii, și eu am dormit...

RADU OGREZEANU : Mă rog, nu-i treaba mea... Să vă spun mai departe, de la inaugurarea monumentului. (*Către Bonifacia.*) Statuia Libertății îi spune, așa că, draga mea verișoară, tu ești Statuia Libertății... Extraordi-

nar, neamtu', sculptorul... Îți seamănă perfect. Tu, cu steagul victoriei înălțat deasupra capului... (*Parcă atunci descoperindu-i pe cei doi Praz, într-o parte a mesei, către ei.*) Extraordinar, ce asemănare...

GHITĂ PRAZ (*cu timiditate*) : Noi, știți... nu prea mergem la oraș... N-am văzut, noi nu știm...

RADU OGREZEANU (*neînțelegînd deloc ce caută țărani la masa Rudenilor*) : Mă rog... (*Reia — fără nici o legătură.*) ...Și el, cum s-a dat jos din trăsura, ținut de mîna, exact ca un copil, fiindcă și scara trăsorii era înaltă pentru el (*ride tare*), s-a repezit la treptele monumentului, ca să ajungă sus pe meterez... (*se înecă de ris*), acolo, unde stătea ciocoimea partidelor, ca să deschiză adunarea. Însă, nenorocitul, n-a bănuț că meterezul fiind înalt, nu va trece cu capul de el și nu va fi văzut, dar avîntul lui patriotic nu mai putea fi oprit de nimeni, și cînd a strigat : „Cetățeni !”, noi, cei de jos, n-am văzut decît pomponul alb al chipului, ca un pămățuf de bărbierit... (*Ride cu lacrimi, înecîndu-se.*) Ghiță Praz ride și el sfios, mai degrabă de risul lui Ogrezeanu, decît de poveste. Bonifacia îl ascultă nemișcată, în timp ce Teodosie zimbește abia, senin și îndepărtat. Radu Ogrezeanu, realizînd situația.) Mă, eu sînt singurul care mai calcă prin curtea voastră. De ce nu vă bucurați voi cînd viu eu să vă văd, și cînd viu eu să vă povestesc cum a fost cu inaugurarea statuii (*lui Teodosie*), care e chiar chipul nevastii-ti, c-așa a vrut taică-tu, în ziua nunții voastre...

BONIFACIA (*jenată*) : Ne bucurăm, cum să nu... (*Privește spre Teodosie, care se uită, însă, în gol, perfect absent.*)

TEODOSIE RUDEANU (*fără nici o legătură*) : Să lăsăm finii ăștia să se ducă acasă.

(*Ghiță Praz și nevastă-sa se ridică în picioare.*)

RADU OGREZEANU : Să se ducă, să se ducă... (*Către cei doi.*) Cum vă cheamă, că am uitat ?

GHIȚĂ PRAZ (*cu umilință*) : Ghiță Praz, boierule...

RADU OGREZEANU (*nedându-le atenție, către Teodosie*) : Tot așa sfioși erau și la nunta voastră...

TEODOSIE RUDEANU (*ironic, absent*) : Ambiția tatii — de a ne înnobila prin țărani... Nașii noștri...

BONIFACIA : ...Și finii noștri.

TEODOSIE RUDEANU : Da, așa a vrut el : să facem nuntă în aceeași zi. Noi le-am fost lor nași, și ei — nouă. Ambiția lui. (*Cei doi Praz stau, stingheriți, la ușă și nu știu ce să facă, apoi se aude un „săru'mîna !” și ies.*)

RADU OGREZEANU (*indiferent la vorbele lui Teodosie, reia*) : Foarte bine... și, să vă spun...

BONIFACIA (*îl întrerupe*) : Dar oamenii ăștia ședeau la masă la noi, și nici n-au apucat să ia o îmbucătură...

RADU OGREZEANU : Nu le era lor gîndul la îmbucătură ! Astea sînt naivități specifice Rudenilor. (*Își toarnă singur vin, bea.*) Vă dați voi seama de zodia în care a intrat țara asta, vă dați voi seama cum am plonjat noi în ridicol, după atîtea fapte strălucite de arme, după atîtea sacrificii și după atîtea jertfe ? Vă dați voi seama cine se lustruiește acum cu meritele atîtor nenorociți ca ăștia pe care i-ați dat voi afară de la masă acum ?

BONIFACIA : Cum i-am dat afară ? ! Cum, adică, „i-am dat afară” ? !...

RADU OGREZEANU (*cinic*) : Iubită verișoară, stimată Bonifacia Rudeanu, din toată mindria neamului nostru n-a mai rămas nimic... Ne agățăm disperați de un trecut care e opera altora. Noi sîntem urmașii, neputincioșii, vlaga scursă a unor bunici și străbunici și așa mai departe. Pe metereze se suie, cu pomponul lui ca un pămătuf de frizer, Ambrozie Strejescu, zornăindu-și tinichelele decorațiilor pe pieptul lui de pitic. El strigă : „Cetățeni !” și „Fraților !”, însă la Mărășești eu am sărit din somn în izmene, ca să-i apăr pieptul lui mic și să-l umplu de tinichele. Cînd străbunicul nostru împărțea ca un nebun moșia Surdonia la țărani și dăruia fiecare fată de măritat cu o vacă cu vițel și cumpăra mătase pentru panglicile și cocardele Revoluției de la patruzeci și opt, bunicul lui Ambrozie Strejescu, Titel Strejescu, îi scria lui Bibescu să-i dea dezlegare pentru arestarea răsculaților, fiindcă singur n-avea cum. Se născuse pe moșia noastră, isprăvnicel, și fi era greu să ridice singur mîna asupra boierului care-l hrănise.

TEODOSIE RUDEANU (*placid*) : Prea multă patimă..., prea multă patimă și prea multă îngîmfare...

RADU OGREZEANU (*repezit și aprins și de băutură*) : Știi tu unde stătea prefectul Ambrozie Strejescu cînd m-a îngropat pe mine obuzul și am rămas eu cu ochii ăștia ca și cînd nu mai iese nisipul din lumina lor ?

BONIFACIA (*semn cu mîna pe brațul lui Radu Ogrezeanu ; Teodosie iese, parcă pentru prima oară, din indiferența lui, pe chip îi apare un rictus amar*) : Lasă, Radule, lasă...

RADU OGREZEANU (*ridicîndu-se brusc*) : Sînteți plicisitori ! Nu știu dacă mai viu curînd pe la voi... Aș fi vrut să ieșim la rațe amîndoi primăvara asta, însă văd că nu e cazul, nu e așa ?

TEODOSIE RUDEANU (*uscăt*) : Nu.

RADU OGREZEANU (*ignorîndu-l pe Teodosie*) : Rămîneți cu bine, verișoară. (*Teodosie nu se mișcă, privește absent în gol. Pare că e complet desprins de lume. Ogrezeanu se îndreaptă spre ieșire ; Bonifacia îl ia de gît și începe să plîngă pe umărul lui, fără zgomot. El o mîngîie cu dragoste.*) Și tu, și eu — niște scăpătați... Fii tare, Ogrezanii au fost, ca și Rudenii, sortiți jertfei, dar noi am apucat partea cea mai neînsemnată a acestei jertfe, jertfa din afara istoriei : murim anonimi ! Fii tare, draga mea, poate copilul tău, sau copilul copilului tău să aibă parte de o demnitate pe care noi n-am cunoscut-o...

BONIFACIA (*încet, în șoaptă*) : Cînd m-a cerut, am crezut că mă iubea. Nu vorbea nici atunci, era și atunci străin, cu privirea lui de orb, iar eu nu vedeam decît căruțele cu flori pe care mi le trimitea în fiecare zi... Cine și-ar fi închipuit că erau florile unui cimitir, cimitirul vieții și speranțelor mele ?... Și la copil, la Mihnea, se uită străin... (*Cu speranță.*) Mai vii, Radule, mai vii ?

RADU OGREZEANU (*deodată, grăbit*) : Mai viu.

(*Iese. Bonifacia rămîne privind în urma lui, apoi revine la masă, și, cu ochii în gol, începe ca o somnambulă să-și împăturească șalul mare de pe scaunul pe care stătuse. Pendula bate, rar, de șapte ori. În casă năvălește, gîfîind, cu căciula în mînă, Ghiță Praz.*)

GHIȚĂ PRAZ : Săru'mîna... iertați... Dar boierul, conașul Radu, vărul dumnea-voastră..., la răscrucea fîntînilor..., s-a răsturnat, pesemne, cu cărioara... că e zdrobită... da' calul paște lingă fin-

tină... și s-a izbit cu capul de ghiz-
durile fintinii de lemn... Eu l-am găsit
acolo, zăcînd...

(Teodosie nu are nici o reacție. Boni-
facia își înfundă cu disperare capul în
șalul împăturit.)

Tabloul 4

**Mobilă puțină, șubredă, veche, amestecată. Singura piesă care se deta-
șează este un fotoliu desfumat acoperit cu șalul cel mare al Bonifaciei.
Bonifacia are o carte groasă deschisă pe genunchi. În picioare, lângă ea —
Alexandra Terenția.**

ALEXANDRA : Te rog, crede-mă, nu mai
are nici un rost... Și nici eu nu mai
pot. Simt că leșin, dacă mai calc aco-
lo, mă sufoc, vărs, înțelegi ? !... (De
afară se aude „Hei rrrup ! / Hei
rrrup ! / În marș bri-ga-dier !“. Boni-
facia o privește lung.) De ce te uiți
așa la mine ? Nu mai are nici un
rost ! Pricepi ? Nu mai pot ! Nu mai
vreau, nu mai vreau nici subsolul ăla
îngrozitor, nici mobilele alea oribile,
nici vocea ei n-o mai suport, nici pia-
nul, nici sunetele lui, nu mai pot !...

BONIFACIA (o privește calmă, bătînd cu
degetele în cartea deschisă) : Ne apro-
piem, ne apropiem... Paralelismul e
din ce în ce mai evident. Începe pur-
gatoriul. Totul stă scris aici... Urmăm
drumul Revoluției franceze... Ne apro-
piem...

ALEXANDRA : Dar pentru mine nu mai
are nici un rost, nu mai suport ma-
zurcile, nu-l mai suport pe Chopin...
E ridicol, totul e ridicol...

BONIFACIA (retezînd cu asprime) : Nu
se poate ! Toate astea trec, într-un an,
în doi, în zece... Tu ai să cînti la pian.
E o artă, e o meserie de care va fi
foarte multă nevoie atunci, și tu vei
ști să cînti la pian. Nu se poate cînta
tot timpul „Hei rup !“ După o vreme
vom reveni la Chopin, vom intra în
normal și atunci tu vei ști să cînti
Chopin. Acum trebuie să înveți, acum,
cînd nimeni nu are timp de pian și
piane se aruncă... Toată povestea
asta e scrisă aici. (Bătînd iar cu de-
getele în cartea de pe genunchi). Aici
e scris totul... Firește, cu deosebirea
că noi sîntem în alt secol și în altă
lume, și am renunțat la ghilotină. Sîntem,
însă, abia la început...

ALEXANDRA (pe gînduri) : Cînd ve-
neam, adineaori, de la contesă, de la
lecțiile de pian, am văzut cum l-au
ridicat pe colonelul de la parter. L-au
arestat...

BONIFACIA (liniștită) : Acum înțelegi ? !
Ce ne trebuie nouă, înainte de orice,
este liniștea cu care trebuie să privim
viitorul... Trebuie să ne pregătim pen-
tru el...

ALEXANDRA : Și ce legătură are liniștea
asta cu pianul ?...

(Se aude o bătaie în ușă. Amîndouă
așteaptă neclintite.)

BONIFACIA (într-un tîrziu) : Da...

(Ușa se deschide și în cameră intră
trei bărbați : doi ofițeri de securitate și
un civil, mai în vîrstă. Bonifacia pune
cartea alături de fotoliu, pe măsuta ca
un scaun de bucătărie.)

CIVILUL (după ce se așază pe cana-
peaua-pat, întrebă) : Putem să stăm ?

(Bonifacia se ridică mîndră, dreaptă, în
picioare. Nu răspunde. Unul dintre ofi-
țerii de securitate se apropie, ridică de
pe scaun cartea învelită în hîrtie albas-
tră și îi desface încet coperta.)

OFIȚERUL DE SECURITATE : „Istoria
revoluției franceze“, Editura socialistă,
1945. (Cu o expresie nedumerită, o
pune la loc.)

CIVILUL (brusc) : Dumneata te numești
Bonifacia Rudeanu ?

BONIFACIA (în picioare, sprijinită în-
tr-un baston cu cap de argint) : Da.

CIVILUL : Mihnea Rudeanu a fost fiul
dumitale ?

BONIFACIA : A murit. Și de morți nu
doresc să vorbesc.

CIVILUL : Cînd l-ai văzut dumneata
ultima oară ? (Bonifacia nu răspunde.)
Cînd l-ai văzut ultima dată ?

BONIFACIA (fără duritate, cu o lumină
nouă în ochi) : Ce importanță are, azi,
toată povestea asta ? (Civilul o priveș-
te — pentru prima oară — direct în

față și Bonifacia rămîne agățată cu speranță de privirea lui.) În 1943, în iulie... (Apoi, cu glas rău.) Am ceva de plătit?...

CIVILUL (repede): Nu. Fata e a lui? Alexandra Terenția Rudeanu? Nu?... Are nevoie de ceva? (Bonifacia nu reușește să răspundă, doar pleoapele ei se închid greu, afirmativ. Alexandra — ignorată pînă acum — vine

lingă Bonifacia să o sprijine. Civilul își pune căciula pe cap, cei doi ofițeri se ridică.) O să mai stăm de vorbă. O să trebuiască să mai stăm de vorbă... (Ies toți trei. Bonifacia nu se clintește. Alexandra îi caută privirea, dar Bonifacia se uită drept înaintea ei.)

BONIFACIA (ca pentru sine): Cred că a venit timpul...

Tabloul 5

Terasă în stil țărănesc actualizat, elegantă și de bun-gust. Două fotolii de paie și între ele o masă rotundă cu trei picioare, pe care e pusă o tavă cu o gălețușă-ceaun pentru gheață, sonde și o sticlă de whisky. Anghel Tocsobie și Alexandra Terenția.

ALEXANDRA (suride amuzată): Nimeni, niciodată, pînă acum, n-a făcut vreo legătură între numele meu și istorie. E curios, nu-i așa? Nici cînd trebuia să-mi scriu interminabilele autobiografii, la liceu, la facultate, și-apoi la institut, peste tot, nimeni nu m-a întrebat dacă nu cumva numele meu e legat de istoria pe care, altfel, toți o învățăm la școală, ca și mine. Și, închipuie-ți, nici la Facultatea de istorie, nici un profesor, nimeni, nu m-a întrebat...

ANGHEL TOCSOBIE (o privește, parcă fără s-o audă): Da...

ALEXANDRA (ride de paradox): Am fost azi la Cireșu să văd conacul. Sînt consultanta științifică a refacerii copilăriei mele! Îți dai seama?! Am stat în pridvorul conacului și am privit pădurile roșii. Mă ascuți?... Pădurile erau pur și simplu roșii, nu arâmii, roșii! Nu ești atent?

ANGHEL TOCSOBIE (nu se poate concentra): Ba da, ba da...

ALEXANDRA: Dumitru ăsta e un tip! Îmi place. El a dat foc conacului de la Cireșu. El, cu unu' Ghiță Praz și încă cîțiva...

ANGHEL TOCSOBIE (sec): Dumitru crede că face revoluția pe cont propriu, de la o vreme...

ALEXANDRA (atentă): De ce crezi asta?

ANGHEL TOCSOBIE (pe terenul lui): Pentru că el reprezintă o anumită fază a revoluției noastre, începutul și, dacă vrei, chiar mijlocul ei, fiindcă el a depășit, totuși, faza primitivă, sau mai exact — inițială, a revoluției. Însă și timpul lui a trecut. Dar tu nu mă ascuți...

ALEXANDRA: Ba da... mă gîndeam... Nu-i adevărat, n-ai dreptate, ipostaza primitivă, sau cum zici tu ca să îndulcești — inițială, n-are nimic primitiv la acest om. El are foarte puternică și conștiința istoriei, pentru că a și făcut istoria.

ANGHEL TOCSOBIE (surprins): Și noi ce facem? Eu ce fac?

ALEXANDRA: Să știi că între politică și istorie nu e totdeauna un semn de egalitate. Deocamdată facem toți politică, să vedem dacă intrăm și în istorie cu ea.

ANGHEL TOCSOBIE: În istorie intrăm sigur. Orice act politic devine, în timp, istorie.

ALEXANDRA: E adevărat, dar tot atît de important e să vedem cum anume intrăm în istorie.

ANGHEL TOCSOBIE (iritat): Nu te înțeleg. Ești iar pornită și iar gata să negi totul și să pui totul sub semnul întrebării.

ALEXANDRA: Azi-dimineață ați destituit voalat, pentru că i-ați zis „provizoriu”, un om important al revoluției în acest județ. Știu tot. Am aflat de la bufetiera de la partid, așteptîndu-l pe Dumitru. Toată lumea îl iubește pe acest Tudor Cernat și toată lumea îl consideră nevinovat. Fata care mi-a servit cafeaua avea ochii roșii, stătea să plîngă. De la ea am aflat...

ANGHEL TOCSOBIE: Nu l-am „destituit.” L-am pus în situația de a se apăra corect, fără alte argumente decît cele oferite de situația lui de membru de partid, la rînd cu toată lumea membrilor de partid. Și vom fi obiectivi, să știi. Dumitru însuși a fost de acord.

ALEXANDRA : Și tu ești arbitru su-
prem ? (*Repede, neașteptînd răspun-
sul lui.*) Îți place să fii arbitru, însă
mie mi-ar fi plăcut mai mult să fii
parte și să suferi...

ANGHEL TOCSOBIE : Nu, nu sînt eu
arbitrul. Sînt doar trimisul arbitraju-
lui suprem, ca să-ți răspund în limba-
jul care văd că-ți face plăcere.

ALEXANDRA : Trimisul are dreptul opi-
niei, are dreptul judecătorului ?

(*Telefonul, așezat pe marginea balco-
nului din birne groase de lemn, sună in-
sistent.*)

ANGHEL TOCSOBIE (*se ridică și ia re-
ceptorul*) : Da. Bună ziua. (*Acoperă
pîlnia telefonului.*) Dumitru ne invită
să cinăm împreună...

ALEXANDRA (*repede*) : Mi-ar face plă-
cere...

ANGHEL TOCSOBIE (*în telefon*) : Da,
peste o jumătate de oră să vină ma-
șina, da, aici, la casa de oaspeți, da...
cu tovarășa Rudeanu. Bună ziua. (*În-
chide telefonul.*) Vrei un whisky ?...

ALEXANDRA (*continuîndu-și gîndul*) :
Îmi face plăcere să cinez cu acest re-
prezentant al ipostazei primitive a re-
voluției. Tu, care te-ai ridicat lovind
cu atîta inteligență „primitivismul“
gîndirii lui, atunci, la ședința aceea...
l-ai fi invitat, acum, la masă la Bucu-
rești ?

ANGHEL TOCSOBIE : Nu știu.

ALEXANDRA (*tot pe firul gîndului ei*) :
Meritai, meritai din plin totul, dar,
din păcate, atunci, tu n-ai fost cel pe
care îl așteptam eu. A fost o victorie
falsă a ta. Te superi ?

ANGHEL TOCSOBIE (*calm*) : Nu. Știi
bine. Vreau și acum, ca și atunci, să
te înțeleg.

ALEXANDRA : Cel care cîștigase, deși
ieșise înfrînt, fusese tocmai țăranul,
primitivul ăsta de Dumitru. Și știi de
ce ? Pentru că principiul apărut de
tine cu atîta fervoare, și de ce să nu
recunosc, cu atîta eleganță teoretică,
era gol, era golit de minunata mizerie
a vieții adevărate... Pe cînd el ne ce-
rea, pur și simplu, să nu ignorăm toc-
mai această viață adevărată și neteo-
retică. Pînă la urmă, filozoful a fost
el. Îți amintești cum a spus, la un
moment dat ? „Bucuriile fundamentale
sînt puține și simple și între ele se
află viața și moartea“.

ANGHEL TOCSOBIE (*fără nici o legă-
tură*) : Vrei să ne plimbăm pînă vine
mașina ?

ALEXANDRA : Nu. Îmi place aici.

ANGHEL TOCSOBIE (*se așază în ge-
nunchi, în fața ei*) : Mă lași să te îm-
brățșez ? Alexandra, te iubesc.

(*Alexandra îi mîngieie părul, privind
departe peste capul lui, undeva în gol, cu
un zîmbet trist.*)

ALEXANDRA : Vezi, iubitule, ce ne ține
pe noi departe unul de altul nu e
spaima ta și a mea de ridicol, nu e
nimic, nimic altceva decît frica. Frica
de biografiile noastre. E adevărat,
nu-i așa ?

ANGHEL TOCSOBIE (*o ridică în brațe
și o ține strîns*) : Te iubesc...

ALEXANDRA : Ce se poate așeza între
noi ?... Te întreb : cariera... sau carie-
rismul ?

ANGHEL TOCSOBIE (*îi dă drumul. Cu
brațele atîrnînd neputincioase pe lîngă
corp, o privește lung, trist ; apoi —
cu amărăciune*) : Uite cum poate să
sufere din iubire un „tovarăș“ ca
mine... Crezi, oare, că s-a gîndit cineva
că și unul ca mine, ajuns într-o astfel
de ipostază a demnității și a puterii
politice, poate să sufere din dragoste,
așa — ca orice om din carne ome-
nească ?

ALEXANDRA (*continuîndu-și ideea*) :
...Și, mai ales — prejudecățile... (*Re-
așezîndu-se.*) Uite, vrei să-ți povestesc
despre bunica mea ? (*Rîzînd.*) Despre
Statuia Libertății... ?

ANGHEL TOCSOBIE (*se așază și el*) :
De unde a apărut la tine această ne-
voie obsedantă de biografie ?... Vezi
tu, cînd am intrat eu în politică, do-
sarele și autobiografiile contau mai
mult decît omul. Dar eu, eu n-am știut
niciodată ce înseamnă să-ți faci o
autobiografie. Mulți ani, singurele
mele cuvinte autobiografice au fost :
orfelinatul Alba, Comuna Alba, Jude-
țul Alba, anul nașterii : 1932.

ALEXANDRA : Am o fotografie din ti-
nerețe a Bonifaciei Rudeanu, nemări-
tată încă, împreună cu sora ei, foto-
grafia care i-a servit neamțului de
model pentru Statuia Libertății... Îți
dai seama că sînt nepoata statuii ?...

ANGHEL TOCSOBIE : „Încolonarea !“,
„încolonarea !“ — a fost cuvîntul cel
mai des auzit în copilăria mea.

ALEXANDRA : Bunica evita să treacă
prin fața statuii, o ocolea intenționat,
și cînd se ducea la piață, și cînd mer-
gea la Talcioac, duminică, să-și vîndă
plasele pe care le lucrase toată săptă-
mina — știi, a fost un timp cînd
aproape toate gospodinele din orașul
ăsta, pe care îl admirăm noi azi, de
aici, mergeau la cumpărături cu pla-
sele făcute de Bonifacia Rudeanu —
și ea, ori de cîte ori ieșea din casă,
făcea un ocol teribil ca să nu treacă
prin fața statuii...

ANGHEL TOCSOBIE : Cînd am ieșit din
orfelinat și am fost trimis la școala

de meserii, și când am intrat în U.T.C., și apoi în partid, eram considerat un fel de favorit al soartei, tocmai pentru că nu aveam autobiografie...

ALEXANDRA : Și, în sfârșit, într-o după-amiază de la sfârșitul lui mai, în 1957, când învățam de zor pentru bacalaureat, au venit trei de la securitate, și după plecarea lor ea mi-a spus, așa, deodată : „Cred că a venit timpul !” Atunci am aflat eu prima oară că tatăl meu, Mihnea Teodosie Rudeanu, a fost comunist...

ANGHEL TOCSOBIE (*se ridică, se uită la ceasul de la mână*) : E timpul să vină să ne ia la cină tovarășul Dumitru... (*Alexandra se ridică și ea, Anghel Tocsobie o prinde de umeri și îi se uită adânc în ochi.*) Eu pe cine iubesc ? Pe descendenta Rudenilor, sau pe fiica comunistului Mihnea Rudeanu ?

ALEXANDRA : Mihnea Teodosie Rudeanu. (*Ironie.*) Tu pe cine ai vrea să știi, sau să se știe, că iubești ?

ANGHEL TOCSOBIE : Pe tine.

ALEXANDRA : Pe mine — care ?...

(*Se aude oprindu-se o mașină, cei doi stau în picioare, așteptând intrarea lui Dumitru. Acesta este însoțit de primvicepreședintele Mihalache.*)

DUMITRU DUMITRU (*întunecat, trist*) : Mă scuzați că am întârziat câteva minute...

ANGHEL TOCSOBIE (*din nou important, descoperă, într-un tirziu, expresia feței lui Dumitru*) : S-a întâmplat ceva ?

DUMITRU DUMITRU : Da. Acum un sfert de oră am fost anunțat că un tovarăș al meu a murit. Ghiță Praz... (*Către Alexandra.*) Despre care am mai vorbit...

ALEXANDRA (*cu emoție și uimire*) : A murit ? Așa de repede...

ANGHEL TOCSOBIE (*nedumerit de reacția ei*) : L-ai cunoscut ?

ALEXANDRA (*repede*) : Nu, nu... însă știu bine cine este.

DUMITRU DUMITRU : E vorba de omul cu care am semnat primul meu act revoluționar.

MIHALACHE (*iese din tăcerea lui respectuoasă*) : Însmormintarea e mîine. Merge și tovarășul prim...

DUMITRU DUMITRU (*pe gînduri*) : Cu carul cu boi se duc la muncă, cu carul cu boi se duc și la groapă... Acum, venind aici, pe drum mă gîndeam ce bine ar fi dacă printre obligațiile noastre, ale activiștilor de partid cu munci de răspundere, și, de fapt, ale activiștilor în general, ar fi să asiste,

trimestrial, la o însmormintare, și dacă se poate — la una țărănească.

ANGHEL TOCSOBIE (*sincer nedumerit*) : Nu înțeleg.

DUMITRU DUMITRU (*fără grabă, liniștit*) : E simplu. Învățăm să înțelegem și ce sîntem și cît sîntem, pentru că, furați de viață, uităm exact acest lucru atît de simplu. Și cît sînt ei, țărani, de sobri în viață, la însmormintare sînt muți.

MIHALACHE : Și nici în viață, ei nu-și declară sentimentele în gura mare...

DUMITRU DUMITRU (*aprobator*) : Așa e. Se iubesc o viață întreagă cu patimă, cincizeci de ani stau unul lîngă altul din dragoste, și o dată, în cincizeci de ani, nu zice unul din ei „te iubesc”. Așa și la însmormintare... Le e rușine să și plîngă. O lacrimă dacă le cade — e cît un potop la alții.

ANGHEL TOCSOBIE (*încercînd să înțeleagă tîlcul vorbelor lui Dumitru*) : Dar, parcă, mai sînt și bocitoarele...

DUMITRU DUMITRU : Bocitoarele sînt plătite, nu sînt rudele mortului. Ori sînt mai de departe...

MIHALACHE : De-aia e bine să vezi și cine te laudă și cine te bocește.

(*Tocsobie îl privește, intrigat.*)

ALEXANDRA : E trist, e foarte trist...

DUMITRU DUMITRU : Și când tai puil de gîină e trist, și când tai mielul e trist, dar Paștele fără miel n-are nici un Dumnezeu. Toate bucuriile sînt întemeiate pe o picătură de sînge.

ALEXANDRA : Îngrozitor !

ANGHEL TOCSOBIE (*lui Dumitru Dumitru*) : Dumneata nu mai crezi în nimic ?

DUMITRU DUMITRU : Ba da. Dar — pentru că ați întrebat de bocitoarele — toate sentimentele gălăgioase mă pun pe gînduri. (*Direct lui Tocsobie.*) Cînd m-au arestat pe mine, se aplauda frenetic numele lui Stalin, chiar în ședința în care s-a hotărît tacit acceptarea arestării mele și se aplauda pentru revoluție. Cine aplauda atunci cînd s-a hotărît că eu sînt trădător al revoluției aplaudă și azi, și mie nu-mi plac palmele care bat singure.

ANGHEL TOCSOBIE (*cu brutalitate*) : Și dumneata ce propui ?

DUMITRU DUMITRU (*zîmbind*) : Am spus : o dată pe trimestru să participăm toți la o însmormintare la țară.

ANGHEL TOCSOBIE : Și cum ne planificăm ?

DUMITRU DUMITRU : Nu e greu, fiindcă toți sîntem muritori. Nu e nevoie de planificare. Dacă nașterea o mai planificăm măcar cu speranța, moartea vine ceva mai liberă...

ANGHEL TOCSOBIE (*vrînd să schimbe cursul discuției*): Ai ținut mult la el...
 DUMITRU DUMITRU: Aici nu e vorba de el sau de altul, ci de principii și de sensul pe care îl capătă ele în practica noastră politică.
 ANGHEL TOCSOBIE (*zîmbind, vrînd să mai încălzească sensul cuvintelor lui Dumitru*): Filozofia noastră e una...

DUMITRU DUMITRU: Una, sigur, dar — cum v-am mai spus și altă dată — filozofia e complicată, simplă e doar filozofia fără viață... Și, apoi, mai sînt și mijloacele...

ALEXANDRA (*fals veselă*): Vă propun să mai vorbim și pe drum... Cît facem pînă la „Stejarul”? Mi s-a făcut tare foame...

Tabloul 6

Interior elegant la Tudor Cernat. Carmia Cernat — platinată, coafată, mimînd distincția în îmbrăcăminte și ținută, mai curînd prețioasă decît elegantă — stă în picioare, țeapănă, așteptînd încordată ceva, cu un aer evident agresiv. Sună telefonul. Carmia nu se mișcă. Năvălește în cameră Tudor Cernat, aproape smulgînd telefonul din furcă.

TUDOR CERNAT (*tare*): Alo! Alo!... De ce nu răspundeți?!... Alo! Alo!... (*Trîntește receptorul. Îl ridică din nou, așteaptă, vrînd să formeze un număr. Tonul nu vine. Cernat apasă de cîteva ori, nervos, în furcă aparatului. Suflă în receptor.*) Alo! Alo!... Pe mine mă ascuți, mă, Porumbarule?!... sau care dracu' mă ascuți!... În loc să mă păziți de hoți și de nemernici, mă ascultați, 'ai?... Că v-ați umflat și voi de atîta putere, de nu mai puteți!... Și vă țineți numai de reclamații și anonime (*privind cu dușmănie spre Carmia*), ...ca să vă păziți locurile pe care credeți că vi le-ați cîștigat pe viață... (*Trîntește telefonul.*) Da' eu m-am săturat (*Carmiei*), înțelegi: m-am săturat! Nu mai vreau să trăiesc în minciună, nici acasă, nici la muncă! Nicăieri! M-am săturat de toți neputincioșii care mă înconjoară! De toți! Și de ăia de la județ, care se sprijină de partid ca de-o cîrjă! Și de lozincile lor, de toate, m-am săturat! Că ăsta nu e socialism, ce construim noi aici, la uzină, e o cîrpeală, asta e! (*Se oprește furios în fața Carmiei, care și-a schimbat atitudinea, din agresivă, în umilă.*) Înțelegi?!... Că socialismul nu se poate construi numai ca o societate de binefacere... Socialismul nu e „Crucea roșie” pentru răniți, mai e și donare de sînge, da' sînge curat, nu drojdie, cum se crede acum!... Că fiecare, cînd ajunge într-un post, crede că a început căpătuiala socialistă!... Că de-aia a apărut și în partid o burghezie care nu mai știe de bine și s-a umflat de putere, și cînd se rotesc și atunci se rotesc

între ei! (*Direct, Carmiei.*) Da' a început frica, frica de adevăr, și a început cocoloșeala și spălatul mîinilor de răspundere! Cum e mai greu, începe spălatul mîinilor de răspundere!...

CARMIA (*cu ochii măriți de spaimă, cu glasul de o inocență imbecilă*): De ce, Tudore, de ce e mai greu acum?

TUDOR CERNAT (*privește stupefiat la femeia din fața lui. Revine, apoi, la realitate. Cu vocea domolită*): Uite, Carmia, te rog, înțelege-mă, e mai bine să divorțăm... să ne despărțim... Tu nu vezi?... Nu mai avem nimic împreună... Asta e singura noastră datorie morală față de copii, și de noi, și de societate, să divorțăm...

CARMIA (*privindu-l fix, cu o expresie disperată*): Atît de ușor renunți tu la o viață întregă?... Atît de ușor renunți tu la anii trăiți împreună?... La tot ce ne-a legat și ne-a unit, la copii?... Ne leagă o viață întregă, Tudore, ne leagă un destin, ne leagă niște copii nevinovați, ne leagă atîtea insomnii... (*Cernat nu mai aude ce „îi leagă”; Carmia, schimbînd brusc tonul, strigă cu răutate.*) Da' jur, jur pe copiii mei, că nu te-am iubit niciodată, nu te-am dorit niciodată, am trăit lîngă tine ca lîngă un străin! (*Tipă isteric.*) Mi-a fost silă de tine!... Eram săracă și singură și trebuia să răzbesc și eu în viață și am crezut că tu mă poți face fericită! Dar nu... nu te-am iubit, nu te-am iubit niciodată! Martor mi-e Dumnezeu!...

TUDOR CERNAT (*cu spatele*): Bine, bine..., am înțeles... E foarte bine așa... Divorțăm și totul e în ordinea cea mai perfectă. Dar, te rog, nu striga așa...

CARMIA (*ca și cînd nu l-ar fi auzit*): Tu nu te gîndești la copii, și la lumea asta care o să le arate pe fetele noastre ca pe niște orfane — pentru că, îți dai seama, fetele nu ți le dau, și ele, de fapt, pe mine mă iubesc, numai pe mine !... Că tu niciodată n-ai avut timp pentru ele... (*Urlînd.*) Foarte bine ! Și eu vreau să ne despărțim ! De mult vreau să ne despărțim !

TUDOR CERNAT: Bine, dar atunci de ce țiți ?

CARMIA (*nu-l aude*): De mult vreau să pun capăt acestei mizerii care a fost viața mea cu tine, și cu orgoliile tale nemăsurate de cuceritor al socialismului... și de erou al socialismului ! Foarte bine ! Da' să știi că te vor da afară, da... te vor destitui ! Pentru că la ei nu poți ocupa posturi de conducere dacă ești divorțat... și în felul ăsta o să te învăț și eu minte, și o să plătești tu tot chinul vieții mele cu tine !... Foarte bine, foarte bine !

TUDOR CERNAT (*stăpînîndu-se*): Dar putem să ne despărțim în liniște, așa... ca niște oameni civilizați, și să nu amestecăm copiii și socialismul în toată povestea asta...

CARMIA (*dezlănțuită*): De ce să nu-i amestecăm ? !

TUDOR CERNAT (*semn cu mîna, de liniștire*): Carmia, te rog, nu mai striga, pentru că pot să strig și eu, mai tare ca tine... Dar nu e bine...

CARMIA (*cu intenția evidentă de a-l înnebuni*): Nu e bine ? ! De ce nu e bine ? !... Ți-e frică de lume ? ! Ți-e rușine de lume ? ! (*Vulgară și provocatoare.*) Da' de ce să-ți fie rușine ? ! De ce ? !

TUDOR CERNAT: Pentru că trebuie să lăsăm impresia unor oameni civilizați.

CARMIA: Să lăsăm impresia ? ! Peste tot să lăsăm impresia !... Mi-e silă de ipocrizia asta a voastră, mi-e silă de falsitatea asta a voastră ! Să lăsăm impresia... De ce să lăsăm impresia ? !

TUDOR CERNAT (*stăpînîndu-se, în continuare*): Mă rog, atunci să nu lăsăm... Poți să ieși direct în stradă și

să spui toate astea, dacă tu crezi că în felul ăsta nu ești ipocrită.

CARMIA (*cu glasul ascuțit, dușmănos, chinuîndu-se să plîngă, mototolîndu-și fața cu palmele*): Nu sînt, nu sînt ipocrită, sigur că nu sînt !...

TUDOR CERNAT (*încearcă să-i îndepărteze mîinile de pe față, Carmia se zbate isteric, urlînd*): Încetează, te rog, încetează...

CARMIA (*răcnînd cu ură*): Nu, n-am să încetez, cum ai vrea tu ! Pentru că nu e moral ce faci tu cu mine și cu copiii !

TUDOR CERNAT (*încercînd s-o facă să-l privească în ochi*): Carmia, ascultă-mă, liniștește-te și ascultă-mă ! Nu de copii divorțăm noi și ne despărțim... (*Carmia se zbate, încercînd să-i scape din strînsoarea mîinilor.*) Ascultă-mă — ce e mai moral: să dormi cu o soție pe care nu o mai iubești, și o urăști, și ai vrea în fiecare noapte s-o strîngi de gît în somn ca un criminal de rînd, și ziua, în fața lumii să treci drept un om cinstit și curat și iubitor de soție, numai ca să nu încalci prejudecățile mizere ale societății — pentru că știi și tu că și socialismul are prejudecățile lui, unele chiar mai rele ca burghezia... Sau e mai moral să te desparți cinstit, și să fii cinstit și față de familie, și în fața lumii... nu cu două fețe, una de paradă și la sărbători, și alta de toată ziua ? ! (*Carmia se zbate, smucîndu-și capul dintr-o parte într-alta. Cernat nu se mai poate stăpîni și începe să strige.*) Așa compromitem noi cauza, fiindcă degeaba ne ferechem la 23 August, și la miting, și la sărbători, pentru că tot urîți rămînem !

CARMIA (*se oprește din zburcînd și isteric și strigă cu glas rău prevestitor*): Așa, va să zică, gîndește un comunist ! Bineee...

TUDOR CERNAT (*cu vocea ridicată, răspicat*): Da, așa gîndește un comunist cinstit ! Și a fi comunist, azi, e o dramă !

Tabloul 7

Biroul secretarului cu probleme organizatorice Manuîl Păianu.

SECRETARA (*în picioare în fața lui Păianu, cu agenda deschisă în mînă*): A întrebat de dumneavoastră tovarășul Dumitru.

PĂIANU (*surprins, uitîndu-se la ceas*): Cînd ? Nu-i nici șapte... A venit așa de dimineață ? Ședința e la nouă... SECRETARA: Da. Azi a venit de dimineață de tot. Nici nu începuse cu-

rațenia în sediu, l-a găsit și pe milițian dormind, așa... schimbul de noapte. L-a chemat și pe generalul de la securitate la raport, l-a adus de-acasă.

PĂIANU (*hotărît*): Bine. Sînt aici. Dă-mi-l pe Porumbaru la telefon. Vezi unde e — la direcție sau acasă. Fulger!

SECRETARA : Imediat. (*Iese. Păianu își aranjează hîrțile în mapă. Pune un dosar deasupra, apoi scoate altul și-l pune în locul primului. Sună telefonul.*)

PĂIANU : Da... Alo, să trăiești, toașu' colonel! Ia zi-i, domn'e, ce-a fost aseară?... La „Stejaru'“, da... Cum nu știi nimic?... Păi vezi că știi... La cît au plecat? La unșpe jumate? Aha... Tocsobie cu mașina, și Dumitru, ca de obicei, pe jos. Cine, Mihalache?... A fost, va să zică, și Mihalache cu ei?... El a condus-o pe fată la cămin? Știu, știu că Tocsobie nu bea, da' Mihalache e mai sprîțar, trebuie să recunoști... Domn'e, e nemaipomenit puștiul ăsta, ăsta, Mihalache..., a făcut ce-a făcut și a ajuns prim-vicepreședinte, la vîrsta lui... Mă înțelegi, că ești om în toată firea... Nu e bună chestia asta, să știi tot timpul că în spatele tău stau pregătiți să-ți ia locul alții... Și de cînd cu rotirea... Să-i vezi cum se bucură cînd se rotește cineva... Se bucură ca proștii, dar, în fine... asta e situația: ne rotim. N-avem încotro. Chestia e unde ne rotește. Cum?... Da. Așa e. Și Dumitru le dă, nas. Într-o ședință de secretariat, a spus: „Păi da, zice, noi am crezut că revoluția e țeapănă, că ne-a cocoțat în cîte un post și ne ține acolo pînă la adînci bătrînețe. Păi, noi sîntem o generație a revoluției, după noi trebuie să vină și alții, să ne dăm la o parte“. Înțelegi — să ne dăm la o parte... că „nu putem sta anchilozati pînă ne scoate cu năsălia din post“. Păi, cum să nu sară ăștia tineri, cum, spune-mi?... Ce... Da, asta e, să mă dea unde vor, dar să nu mă dea aici în județ... Îți dai seama... (*Apoi, deodată, parcă și-a amintit de ceva.*) Domn'e, te rog, înainte nu poți să treci cinci minute pînă la mine? Nu pot... înțelege-mă, nu pot să spun... ei, înțelege... Peste o oră intru în ședință de secretariat. Nu știu ce probleme. Eu am pregătit tot... Probleme de cadre. cred. Hai, te rog, treci, e ceva confidențial... Bine, te aștept. (*Închide telefonul. Intră Secretara.*)

SECRETARA : Soția v-a rugat s-o sunați.

PĂIANU (*rămîne perplex*): Da... (*Uluit, își deschide nasturele de la gît și-și lărgește cravata.*) Da... (*Sufocat.*) Le-gătura... (*Secretara iese, uimită. Sună*

telefonul.) Da..., da, dragă, ce s-a întîmplat?... Ce?... A venit excursia?... (*Deodată deconectat.*) Ei, bravo! Foarte bine, cînd a venit? (*Repede.*) Și?... a venit cu el?... Și copiii, ce?... Ce?... (*Mina dreaptă, în care ținea stiloul, începe să-i tremure, sărind în sus. Apoi, slab.*) Ce?... (*Pune receptorul încet pe masă. Intră Secretara.*)

SECRETARA : A venit tovarășul colonel... (*Realizează starea lui Păianu. Încet.*) ...Porumbaru...

PĂIANU (*cu ochii căscați, Secretarei*): Copiii, ce?...

(*Secretara iese repede, lovindu-se de Porumbaru.*)

PORUMBARU : Salut! Zi-i repede, nea Manuile, că nu pot sta mult. (*Vede fața descompusă a lui Păianu.*) Ce e, frate, ce e, tovarășe Păianu?!

PĂIANU (*gîfîind, distrus*): Da... da... (*Repetă, aberant.*)

PORUMBARU : Ce e, domn'e, ce s-a întîmplat?!

PĂIANU : S-a întîmplat... că a venit excursia, înțelegi? Excursia din Iugoslavia... Și fii-mea, și Laura...

PORUMBARU (*cu o speranță*): Stai, nea Manuile, că poate nu e excursia lor.

PĂIANU (*agățîndu-se*): Crezi?... (*Recăzînd, brusc, în starea de prostrație.*) Era data...

PORUMBARU : Da, e adevărat. M-am interesat. Ieri seară la 8 trebuia să vină Iugoslavia.

PĂIANU (*ca pentru el*): Nu se poate... nu se poate! Laura nu poate să-mi facă mie una ca asta... Și maică-sa, care-mi spunea: „Ce, eu n-am fugit cu tine de-acasă, și ne-am însurat abia după trei ani? Și, copilul nostru, cînd s-a născut, în dreptul tatălui nu scria „natural“?!“ Adică: „Iasă fata, că ce-a făcut?“ Și-acum, uite, uite ce mi-a făcut...

PORUMBARU (*jenat de scena penibilă*): De, stai să mă mai interesez eu acum, de dimineață, poate că n-a fost data bună...

PĂIANU (*fără să-l asculte, continuă să se lamenteze*): Și eu, care-i spuneam lui Dumitru — că el nu e însurat și n-are copii — așa-i ziceam: „Socialismul n-are nici un rost fără copii, fără copii n-are nici un sens“, și copiii, uite ce fac copiii... Și cum stăteam noi trei, singuri, de sărbători, și ele făceau pom, și mă puneau să cînt cu ele! (*Cîntă, Porumbaru îl urmărește, neștiind ce să facă.*) „Moș mmmmmî cu plete dalbe, / A sosit de prin nămeți...“!.. că eu le întrebam așa, să văd ce zic: „Păi bine, măi fetelor, tovarășelelor, noi parcă-l sărbătorim pe Moș Gerilă, și ăla e la Anul

nou, nu acum, sînteți cam mistice, și mă băgați și pe mine la apă“... că, lipit de apartamentul nostru, așa, zid în zid, stă prim-vicele, ăsta, Mihalache, și Viorica, nevastă-mea, zicea : „Lasă prostiile, dragă, acasă la el face fiecare ce vrea, n-o să-mi faci tu plan de muncă și acasă, tu să-l faci pe Moș Gerilă la sediu, nu aici, că-l aveți pe Dumitru bun de Moș Gerilă, cum a albit el acum e numai bun...“, și Laura se ținea de gîtul ei și o îngîna cu ochii în lacrimi de fericire, și Viorica spunea că ce, „Mihalache n-a făcut și el pom, și ei cîntă, da' nu se aude, că de la noi la ei se aude, numai de la ei la noi nu se aude“... Și Laura se alinta și-mi zicea : „Hai, tăticule, să cîntăm încet, mamă — începe tu“, și iar o luam toți trei : „Moș mmmîi cu plete...“

(Porumbaru îl privește în continuare consternat. Intră, speriată, Secretara.)

SECRETARA : Vă așteaptă urgent tovarășul prim ! A venit și tovarășul Tocsobie. Urgent !

(Păianu se ridică, parcă halucinat.)

PĂIANU (în picioare, cu ochii măriți) : Da, sînt gata, eu sînt gata de mult ! (Vrea să-și ia mapa cu dosarele, dar nu poate s-o apuce.)

PORUMBARU (întors și el la realitate) : Du-te, omule, că te așteaptă tovarășul prim și tovarășul Tocsobie ! Liniștește-te... Te anunț eu imediat ce aflu ceva. (Manuil iese ca un automat de după birou, în mers se vede cum nu-l mai duc genunchii.)

Tabloul 8

Biroul primului secretar Dumitru Dumitru. La masa lungă, stau, de o parte, Anghel Tocsobie, Dumitru Dumitru și, la un colț, David Visarionovici Cezar. De cealaltă parte — Secretarul cu probleme economice — Mihalache și Secretarul cu propaganda, iar între ei, un scaun gol, al lui Păianu. Intră Păianu, precipitat, roșu la față.

ANGHEL TOCSOBIE (ironic, disprețuitor, privindu-și ceasul) : Vă lăsați așteptat, tovarășe...

MIHALACHE : ...Păianu.

(Păianu rămîne cu ochii pironiți pe Mihalache.)

DUMITRU DUMITRU (calm) : N-avem decît un singur punct la ordinea de zi : problema cadrelor. Vreți să spuneți ceva, înainte de a ne prezenta tovarășul Păianu problema cadrelor ?

ANGHEL TOCSOBIE (urmărindu-și ceasul) : Nu.

PĂIANU (reășezind hîrtie în mapă, își drege glasul hîrîit) : Tovarăși...

DUMITRU DUMITRU (simplu, întrerupîndu-l) : Treci peste introducere, tovarășe Păianu. Treci... fiindcă am mai auzit-o și săptămîna trecută, la raportul cu nu mai știu ce dracu'. Nu ? Cred că au mai pus-o nițel la punct propagandiștii noștri, au mai pieptănat-o, au făcut-o (ironic) mai „filozofică“, dar tot aia e. Nu ? (Privind spre Secretarul cu propaganda, care se uită absent în gol.)

SECRETARUL CU PROPAGANDA (tre-

sare, apoi, revenindu-și) : Poftiți ?... Da, da... tot aia e. Nici nu putea fi alta, e și aici un stas, nu știți ? ca la cutiile de chibrituri, dar exact ca la ele, fiindcă nici la propozițiile astea, ale noastre, nu se mai aprinde nimeni...

ANGHEL TOCSOBIE (amuzat) : Și-atunci, de ce le mai scăpărați ?

SECRETARUL CU PROPAGANDA : Scăpăra toată lumea, și de jos în sus, și de sus în jos. Dumneavoastră credeți că eu nu trec peste introducerile care preced diverse materiale care vin de la dumneavoastră, de sus ? Toți sărim.

ANGHEL TOCSOBIE (fără să-l mai asculte pe Secretarul cu propaganda, lui Păianu) : Poftim...

PĂIANU : Da. Am să dau citire tabelului cu cifre, și tablelor pe ramuri, pe vîrste, pe profesii...

ANGHEL TOCSOBIE (oprindu-l) : Și oamenii ?

PĂIANU : Oamenii, ce ?... Mă scuzați...

ANGHEL TOCSOBIE : Oamenii ? Oamenii care stau în spatele acestor cifre.

PĂIANU : Avem, sigur că avem, toate dosarele tuturor, puse la punct. Corespund indicațiilor la milimetru.

ANGHEL TOCSOBIE : Oamenii... Pentru că, iată, tovarășe secretar (*reze-mîndu-se pe spătarul scaunului, și cu o mîină, complice, pe scaunul lui Dumitru*), noi va trebui, ca o urmare firească a acestui raport prezentat de dumneata, să discutăm un caz concret. Un om, nu un dosar bine pus la punct. Nu un dosar care respectă milimetric indicațiile, țîntarul nostru, pentru că, sigur, este un țîntar al cadrelor noastre, un tabel al lui Mendeleev cu toate căsuțele perfect cunoscute, și care se aplică fiecărui activist al nostru, și e normal să fie așa, e foarte normal, dar noi discutăm, și vom discuta, acum, un om, nu un dosar, un cadru de cea mai mare răspundere aici în județ, în comitetul județean de partid, un cadru confirmat (*accentuînd*) de secretariat (*Păianu, rămas în picioare, cu gura ușor deschisă, respiră zgomotos*), și o să vedeți că între un raport și oamenii despre care e vorba în raport e o mare, o foarte mare diferență. (*Se uită lung, cercetător, la ceasul de la mîină. Păianu nu știe ce să facă, rămîne în picioare, cu un aer speriat, uitîndu-se cînd la Tocsobie, cînd la Dumitru Dumitru. Amîndoi par să-l ignore. Tocsobie — lui Dumitru Dumitru.*) Ținîndu-l cu fața la soare, pe-semne că bateria s-a încărcat, nu-i așa ?

DUMITRU DUMITRU : Da, dar nu du-rează... Nici soarele ăsta n-are, de fapt, cine știe ce putere. Nici strugurii nu-i coace, mai mult îi rumenește, îi fardează, ca să zic așa.

ANGHEL TOCSOBIE (*adresîndu-se, din nou, lui Păianu*) : ...Da, pentru că noi o să discutăm acum un om, un om cu un dosar perfect din punctul de vedere al tabloului lui Mendeleev, al țîntarului, cum știu că i se spune și la dumneavoastră, dar care (*accentuînd*), ca om, o să vedeți, se comportă după alt tabel, care nu mai e al lui Mendeleev, vreau să spun — cu toate căsuțele acoperite cu elemente prefi-oase.

(*Păianu vrea să ia în mîină hîrțile din fața lui, dar mîinile încep să-i tremure necontrolat, ceea ce produce un zgomot de hîrtie fișuită; neștiind cum să-l o-prească, așază brusc hîrțile pe masă și începe să le apese cu mîinile. Privește fix la cei doi din fața lui.*)

PĂIANU (*cu devotament și foarte tare*) : Înțeleg...

ANGHEL TOCSOBIE : Dacă înțelegeți, să considerați că raportul dumneavoastră nu e încheiat, și că e nevoie

de o severă analiză în acest sens, aici, în secretariat, și mai ales după elucidarea cazului pe care avem să-l supunem acum discuției în această înțîlnire a noastră. De aceea, vă rog, pe toți, să nu tragem nici o concluzie înainte de a dezbate problema Tudor Cernat. Nu-i așa, tovarășe Dumitru ? (*Dumitru Dumitru pare obosit și complet detașat. Ochii lui Tocsobie se opresc, apoi, pe chipul prim-vicepreședintelui Mihalache, care suride ironic-compătimitor. Direct lui Mihalache.*) Ce spuneți ? (*Deschide mapa de piele și scoate cîteva foi. Întîrzie cîteva secunde, adresîndu-se apoi teatral celui de la capătul mesei.*) Citești dumneata ? (*Toate privirile se întorc mirate spre acesta, care, și el, scoate dintr-un dosar aflat în fața lui cîteva foi.*) Normal este să citească dînsul, tovarășul...

DAVID VISARIONOVICI CEZAR : ...David Visarionovici Cezar. (*Toți îl privesc uimiți. Mihalache începe să ridă ironic. David Visarionovici Cezar, vrînd să fie degajat, se scuză.*) ...Epoca, știți cum era atunci... (*Mihalache ride sănătos. Dumitru își privește absent mîinile, așezate paralel pe tăbla mesei. David Visarionovici, neștiind ce să facă, reia.*) Tata era un habotnic în devotamentul lui, și mi-a adăugat, în '44, în acte, numele ăsta... Și așa am rămas... (*Apoi, vesel, lui Tocsobie.*) Și, cînd am fost recrutat în aparat, toate întrebările aici s-au oprit, vă dați seama...

ANGHEL TOCSOBIE : ...Da, tovarășul...
DAVID VISARIONOVICI CEZAR : ...David Visarionovici Cezar.

ANGHEL TOCSOBIE : Dînsul e instructorul secției de specialitate, face controlul pe linie de partid. (*Apoi, către acesta.*) Pentru că tot dumneata te vei ocupa și de verificări, nu noi, nu-i așa ? Chestiunea privește secția dumitale, nu ? Poftim.

(*Se lasă obosit pe spătarul scaunului. Pe toată această discuție, Dumitru Dumitru a stat țepăn, nemișcat, liniștit.*)

DAVID VISARIONOVICI CEZAR (*începe să citească*) : „Subsemnata Cernat Carmia sînt de nouăsprezece ani căsătorită cu inginerul Tudor Cernat și avem doi copii, și viața noastră a fost o viață fericită pînă la avansarea soțului meu în funcția de director general al Grupului industrial. Din acel moment, tot ce am clădit împreună cu sacrificii, și lacrimi, și privațiuni de tot felul, s-a nărui, și căsnicia noastră a ajuns în pragul destrămării, și mă văd în situația de a fi lăsată pe drumuri cu doi copii, care abia acum au

nevoie de tată, și de îndrumarea lui, și de răspunderea lui. Astfel, am fost anunțată de soțul meu că intenționează să divorțeze și îmi cere, de la început, consimțământul pentru despărțire. Lovită astfel, după douăzeci de ani de sacrificii pentru întemeierea unei familii adevărate și în spiritul principiilor noastre, ale societății noastre socialiste, mă văd obligată moral să viu în fața dumneavoastră și să vă spun că nu pot admite această despărțire, și că la această vîrstă pe care o am, și cu doi copii mari, care mai mult ca oricînd au nevoie de o familie unită și încheată, eu nu am soț de lăsat, iar obligația lui este tocmai acum să se devoteze familiei, pe care a întemeiat-o și i-a dat curs în fața societății întregi. Însă aceeași obligație morală mă face să vin la dumneavoastră și să vă spun cine este azi inginerul Tudor Cernat, directorul general al Grupului industrial, căruia partidul i-a dat această înaltă răspundere și demnitate și i-a umplut pieptul de decorații, și dumneavoastră să analizați și să vedeți dacă merită el și dacă a meritat el vreodată cinstea care i s-a făcut și încrederea care i s-a acordat de către partid..." (David Visarionovici Cezar se oprește, își freacă ochii, Tocsobie îl privește întrebător.) Mă dor ochii de atîta citit. Dumneavoastră știți cum e la noi, nu mai sîfșirîm de citit plîngerii, reclamații, anonime, scrisori, dosare, anchete... cred că niciodată n-o să se mai termine la noi... (Reia.) "...și zile întregi nu vine acasă, și nopți întregi nu doarme acasă, și eu stau singură, uitată de lume și sălbătică, și n-am nici un drept să-l întreb nici de unde vine, și nici unde a dormit, și nici dacă se întoarce curînd sau nu, și de șase ani de cînd este director general viața noastră s-a pustiit. Însă adevărul nu este al devotamentului lui pentru socialism și al luptei lui pentru progres, cum se spune în toate decretelor lui de decorare, adevărul a ieșit la iveală acum, odată cu amenințarea lui cu divorțul la care eu nu pot să consimt. În numele copiilor pe care i-am făcut și pe care avem datoria să-i dăm societății noastre socialiste educați, și învățați, și folositori, adevărul îl spun eu acum și aici, cu inima arsă și cu sufletul pustiit de suferințe pe care, pînă acum, le-am ținut ascunse ca pe un foc rău. Și trebuie să afle și partidul, și copiii lui, adevărul acesta, pentru ca societatea să fie ferită de astfel de situații de acum înainte..."

MIHALACHE (întrerupîndu-l brusc, cu silă): Mai este ?

DAVID VISARIONOVICI CEZAR (serios): Da. (Continuă.) „Și socialismul el îl consideră moșia lui, și e adevărat că a bătut muncitorii cum l-a bătut și pe inginerul care l-a dat acum în judecată, și la nimeni n-a cerut iertare. A călcat pe sufletele oamenilor cum a călcat și pe sufletul meu și al copiilor mei, și ar trebui să se vadă și cu ce a cumpărat el tot ce am cumpărat noi în casa noastră, fiindcă eu niciodată n-am știut ce bani are el și care e leafa lui. Și tot el era mereu nemulțumit de toate, și de uzină, și de județ, și de partid, și numai eu știu cum înjura el acasă nopți întregi atîtea cadre ale partidului, și care erau purtate de muncitorii lui în fotografii și panouri la manifestatie, și el striga noaptea singur, în casă, că trebuie să-i ducă pe toți neisprăviții și pe toți iresponsabili în spinare de ani de zile și să-i mai și voteze, și să-i mai și care pe umeri la manifestatie, și să cheltuiască banii uzinei pe fotografiile lor, și ei dispar și lasă pe urma lor numai praful demagogiei. Acesta e adevărul despre acest comunist care a fost luat în brațe la toate nivelele, așa că n-am de ce să mai ascund ceva partidului care ne-a dat tot nouă, fiindcă am fost mai rău decît săraci..."

(David Visarionovici Cezar, cu gîtul uscat, face o pauză.)

MIHALACHE: Gata ? !

DAVID VISARIONOVICI CEZAR (simплу): Nu. (Citește mai departe.) "...Acesta e comunistul Tudor Cernat, pe care partidul nu-l cunoaște și trebuie să cunoască acum tot adevărul. Pe el nu l-a întrebat nimeni cum a cumpărat el un Mercedes nou cînd s-a întors din străinătate, la nici o săptămînă; pe el nu-l întreabă nimeni nimic. Nu l-a întrebat nimeni nici ce politică au făcut părinții lui, care au fost țăraniști și aveau în casă pînă m-am măritat eu poza lui Dimitrie Gusti cu socru-meu la o horă. El tot timpul a trecut prin viață neîntrebat, iar el n-a spus nimănui nimic... Fiindcă el nu iubește socialismul, care, pentru el, n-a fost și nu este decît o tram-bulină ca să parvină el..."

MIHALACHE (agresiv, cu dezgust): Mai este ? !... (Secretarul cu probleme economice cu capul în mîini, își acoperă ochii și fruntea. Secretarul cu propaganda desenează ceva pe o hîrtie.) Mai este ? !

DAVID VISARIONOVICI CEZAR (silitor): Da.

MIHALACHE (mai mult ca pentru el): Ce poate să mai spună ?...

PĂIANU (cu fruntea încrețită, concentrat într-un punct fix, în gol, deodată — tare) : Da !

(Toată lumea se uită la el nedumerită. Păianu se fisticește și se uită speriat în jur, rușinat — ca și cum ar fi sughițat tare, fără să se poată controla.)

DAVID VISARIONOVICI CEZAR (continuă, egal) : „...Nu există cadru de conducere la acest județ, în frunte cu tovarășul Păianu, cu care inginerul Tudor Cernat să nu fi intrat în conflict, și când venea acasă să nu-l înjure și să spună, cum spunea întotdeauna despre tovarășul Păianu, deși era mai bătrîn ca el, că este cea mai crasă demonstrație a obtuzității agresive din cîte a văzut el pe lume și că e păcat că rotirea cadrelor și împropiata lor cu oameni capabili se face atît de încet și țara pierde, și ei stau pe scaune fără nici o rușine și împiedică revoluția cu devotamentul lor orb. (Păianu ascultă, cu ochii mari, parcă nu înțelege, ca și cînd nu ar fi vorba despre el. Prin spatele lui Păianu, Mihalache și Secretarul cu propagandă schimbă între ei priviri amuzate, ironice.) ...Numai pe tovarășul Dumitru Dumitru nu l-a batjocorit el niciodată și de dînsul i-a fost rușine, dar zicea că numai ei amîndoi înțeleg care e rostul lor pe lume. Altfel zicea că toți s-au boierit și au uitat de unde au plecat și le e rușine să-și mai aducă aminte“.

MIHALACHE : Și ce mai spunea ? !

ANGHEL TOCSOBIE (îl privește nedumerit și iritat) : Poftim ?

MIHALACHE : Nu e de suportat un asemenea denunț mizerabil. E peste puterile mele.

ANGHEL TOCSOBIE (cu superioritate) : Ce e mizerabil ? Denunțul, sau ce ni se relatează, adică opinia celui denunțat, dacă dumitale îți place cuvîntul „denunț“.

DUMITRU DUMITRU (calm, lui David Visarionovici Cezar) : Citește !

DAVID VISARIONOVICI CEZAR (supus) : Nu mai e mult. (Continuă.) „...Eu îmi închei memoriul meu și vă aduc la cunoștință, iar, că nici în socialism nu crede el, cum vă închipuiți dumneavoastră și cum își închipuie tovarășii lui, fiindcă n-a fost numai o dată cînd l-am auzit eu sculîndu-se noaptea din somn și strigînd prin casă că ăsta nu e socialism, ce construiește el la uzină nu e socialismul, e o cîrpeală“. (Ușa se deschide cu grijă și Șeful de cabinet — cu ochii tot timpul la Dumitru Dumitru, ca pentru încuviințare — se apleacă la urechea lui Păianu și-i pune, peste dosare, în față, un plic si-

gilat. Iese, tot atît de încet cum a intrat. Păianu ia plicul în mîinile care îi tremură imposibil de stăpînit, îl deschide, citește biletul dinăuntru și încearcă, disperat, să-l bage la loc. Îl ajută Mihalache. Lui Păianu îi tremură mîinile puse peste mapă, cu o decizie bruscă, le prinde una de alta și le ține încheștate. Toți au urmărit scena.)

DUMITRU DUMITRU : Nu te simți bine, tovarășe Păianu ?

PĂIANU (repede, hîriit) : Nu, nu, nu e nimic.

(David Visarionovici Cezar privește către Tocsobie, care îi face semn cu capul să continue.)

DAVID VISARIONOVICI CEZAR : „...e o cîrpeală, așa... da...“

(Ușa se deschide din nou, și reîntre Șeful de cabinet. Păianu îl urmărește, ridicîndu-se pe trei sferturi din scaun. Șeful de cabinet ocolește, însă, masa, și pune plicul în fața lui Dumitru Dumitru. Acesta îl deschide, citește, și se întoarce enervat către Șeful de cabinet.)

ȘEFUL DE CABINET (scuzîndu-se) : Tovarășul colonel Porumbaru a spus să vi-l dau imediat, că e urgent...

(Păianu, cu o expresie disperată, așteaptă un cuvînt sau un semn de la Dumitru Dumitru.)

DUMITRU DUMITRU (către Păianu) : Să fim calmi, vă rog... Avem timp pentru toate. (Șeful de cabinet.) Și nu ne mai deranja, fiindcă nu ne aduci nici o noutate. E limpede ? !

(Șeful de cabinet iese, supus.)

ANGHEL TOCSOBIE (lui David Visarionovici Cezar) : Poftim !

(Cît va citi David Visarionovici Cezar ultima parte a denunțului, Păianu va căuta cu disperare privirea lui Dumitru Dumitru, care nu-și mai ridică ochii de pe un punct fixat undeva, pe masă ; apoi, va încerca — zadarnic — să scrie ceva pe o bucățică de hîrtie. Mîna nu-l ascultă și sare în sus, necontrolată. Tocsobie — așezat exact în fața lui — privește ca un entomolog această zbatere ridicolă.)

DAVID VISARIONOVICI CEZAR (continuă) : „Și încheindu-mi memoriul meu, scris cu lacrimile mele și cu sîngele meu de soție și de mamă, țîn să vă mai aduc la cunoștință că tot atunci, în noaptea cînd el mi-a anunțat hotărîrea lui de a se despărți și eu i-am atras lui atenția că așa gîndește

un comunist astăzi ? el a spus cu glas tare, de au auzit și copiii care erau de față : «A fi comunist azi e o dramă !» Am adăugat toate acestea ca inginerul Tudor Cernat, azi director general al Grupului industrial, să fie cunoscut de dumneavoastră și să fie cunoscut tot adevărul despre el. Închei. așadar, cu fierbînta mea rugămintă de soție și mamă ca să fiu ajutată și copiii noștri ajutați, fiindcă eu n-am bărbat de lăsat și nici copiii nu trebuie să rămână orfani”.

DUMITRU DUMITRU (*tare*) : Este, într-adevăr, este o dramă ! (*Tocsobie tre-sare, îl privește surprins.*) Da, a fi, azi, comunist, e o dramă — a conștiinței, a opțiunii, a acțiunii, a sacrificiului de sine, a moralei noastre. Nu e replica lui, din păcate, e a mea, de la mine a împrumutat-o. Restul îi aparține și urmează să fie judecat.

ANGHEL TOCSOBIE (*ignorînd, parcă, intervenția lui Dumitru Dumitru*) : Rămîne aici, pentru analiza acestui caz, tovarășul David Visarionovici Cezar.

DAVID VISARIONOVICI CEZAR (*adunînd-și foile, zimbește înțelegător*) : Da... voi rămîne aici și voi ancheta. (*Toți se ridică. Păianu, vrînd să*

pară sigur de el, nu se uită și răstoarnă un scaun. Toată lumea părăsește biroul, într-o tăcere jenată și apăsătoare. Dumitru Dumitru și Tocsobie, în picioare, se privesc cîteva secunde.)

ANGHEL TOCSOBIE (*uitîndu-se lung la ceasul de la mînă*) : La ce oră l-ați chemat ?

DUMITRU DUMITRU : Acum. Trebuie să vină... (*Ușa se deschide și intră Tudor Cernat — hotărît, liniștit, demn. Pare să-l ignore pe Tocsobie. Privește fix în ochii lui Dumitru. Acesta întrebă, uscat :*) Cunoști scrisoarea ?

TUDOR CERNAT : Da. Mi s-a dat s-o citesc. (*În continuare, numai lui Dumitru.*) La început am vrut să abdic, dar am renunțat și mă voi lupta.

DUMITRU DUMITRU : Să știi că lupta cea mai grea nu e cu dușmanul, ci cu tovarășii...

TUDOR CERNAT : Știu. Și dacă voi învinge, ciștigul va fi și pentru mine, și pentru tovarășii mei.

DUMITRU DUMITRU : Și dacă vei fi învins ?

TUDOR CERNAT : Pe nedrept ?

DUMITRU DUMITRU : Nu știu !

TUDOR CERNAT : Pierd o bătălie, nu și sensul vieții...

Tabloul 9

Curtea țărăneasă, sărăcăcioasă, a lui Ghiță Praz. Gard de uluci scorojite. Spatele casei cu pridvor înalt, cu trei trepte. Cotețe de păsări subrede, și privata, din scinduri, bătute rar.

Lume multă : bărbații cu capetele descoperite, fiecare în mînă cu o sticlă de țuică cu dop de coccan, femeile cu basmale pe cap, ținînd în mîini azime rotunde încărcate cu mere roșii, struguri și, în mijloc, cu luminarea mortului.

Intră în curte Dumitru Dumitru, Secretarul cu propaganda și Șoferul, care duce o coroană mare, cu panglicile nescrise. Primii doi urcă apoi coroana pe prispă, lingă sicriu. Toată lumea tace, bocitoarele și preotul își întrerup bocetele și rugădunea. Preotul face semne, cu mina în care ține cădelnița, să i se elibereze drumul lui Dumitru.

Nevasta lui Ghiță Praz îi iese în față.

NEVASTA LUI GHIȚĂ PRAZ : Păi, dumneavoastră...

DUMITRU DUMITRU : Nu mă mai cunoști ?

NEVASTA LUI GHIȚĂ PRAZ : Nu, noi nu prea cunoaștem... Să fii dumneata Dumitru ?! (*Văzînd că Dumitru se uită fix la chipul lui Ghiță, din sicriu, începe să toace mărunt la urechea lui.*) Săracul, Dumnezeu să-l ierte, mai avea nițel pînă să se topească și zicea, fiindcă îl lăsase și dorul de cap, că nouă ne-a murit mai de mult, înaintea războiului, într-un an, patru copii și toți de aceeași boală, și tot așa zăceau

și ei, cum a zăcut și Ghiță, îi lua un dor de cap și o toropeală și durmeau cu noi de vorbă, da' pe el l-a ajuns bătrînețea, și zicea, că îl lăsase, cum v-am spus, și dorul de cap : „Lasă, Lixandră, zicea, că dacă mă duc înseamnă că apuc și eu să mă hodinesc în liniște, fiindcă mi-ajunge și dacă ți-e urît vii și tu și te hodinești, că și tu te-ai spetit destul, și uite, vine sorocul, și nu rămîne nimic“. Îi venea, așa, ca un somn și cum îl lăsase și dorul de cap, ar fi durmit să se hodinească. Da' el odată s-a întins și eu zic : „Doamne, dacă se întinde în-

seamnă că se îndreaptă“, și dau să ies binișor din cerdac, și când mă uit dau cu ochii de Salvarea trimisă de dumneata. Atunci s-a deșteptat și el și nu-l mai dorea nimic. „M-am ușurat!“ zicea săracul de el și zîmbea ca acum, și eu — speriată, Doamne iartă-mă — strig la el „Ghiță, a venit, mă băiete, doctorul de la Dumitru“ și dau iar cu ochii de el, și cum se întinsese el ostenit ca să ațipească și el fără dor de cap, atunci i-a alunecat capul pe perină și... așa a rămas. Doamne! (*Împingîndu-l pe Dumitru.*)

Haideți mai înainte, treceți la capul lui, fiindcă ați fost prieteni. (*Către popă, care suflă cu grijă fumul de tămîie din fața lui Dumitru.*) Cădelnițează, părinte, că s-a cam topit fumul, cădelnițează, că azi a fost cald rău, și să stăruie mai mult mirosul de tămîie. Dă mai iute din mină! (*Lui Dumitru.*) Pune mîna sub căpățîiul lui, pune-o leagăn, că așa se face. (*Dumitru pune, cîteva secunde, mîna sub capul lui Ghiță Praz, îl privește lung, de aproape, apoi coboară în curte, urmat de Secretarul cu propaganda și de Șofer.*)

SECRETARUL CU PROPAGANDA: Trebuia să fi scris și noi ceva pe panglicile coroanei... Să știe lumea de unde e.

DUMITRU DUMITRU: Ce să fi scris? (*Se retrage cu cei doi deoparte, din fața oamenilor. De la privată și de după ea ies cîțiva țărani mai bătrîni, încheindu-se, în mers, la nasturii pantalonilor. Sînt Rușinaru, Năiță Lucean, Mînzatu și Ozun.*)

RUȘINARU: Nici cu Dumitru prieten n-a mai putut fi el salvat. Cînd e să te ia, te ia Veta, cu prim-secretar cu tot! Așa și cu bietul Ghiță.

MINZATU (*are albeață la un ochi*): Păi, i-a trimis și Salvarea cu doctor, unul mai tinerel, care zice din drum, că nici nu intrase bine în curte: „Unde e tovarășul?“ Da' „tovarășul“ se termenase; termenase și cu tovarășia, termenase cu tot...

OZUN (*chînuindu-se să-și bage cămașa în pantaloni*): Toți termenăm... (*Își aprind țigările. În curte intră Primarul comunei și băatul lui Ghiță Praz, Anghel.*)

PRIMARUL: Să trăiți!

ANGHEL PRAZ: Să trăiți! (*Îi întinde mîna lui Dumitru Dumitru.*)

DUMITRU DUMITRU (*strîngînd mîna lui Anghel Praz*): Dumnezeu să-l ierte. (*Primarul rămîne cu privirea uluită la Dumitru Dumitru.*)

NEVASTA LUI GHITĂ PRAZ (*de sus, din pridvor, către Anghel*): Anghelo, unde ești, mamă, nu vezi, mamă, că a tras camionul în fața casei și ne

dărimă gardul și ne lasă săraci?! (*Către una dintre femeile din curte.*) Păi nu lăsa, Mărie, focul să moară, că se afumă varza, și ce nu-i plăcea răposatului era varza afumată...

ANGHEL PRAZ (*scuzîndu-se*): Mă iertați... îl coboară. (*Apoi, ca un zumzet, în toată curtea: „îl coboară“.*)

SECRETARUL CU PROPAGANDA (*se apropie de Dumitru Dumitru și de Primar*): Stăm pînă la sfîrșit?

(*Nevasta lui Ghiță Praz reapare sus, în pridvor.*)

NEVASTA LUI GHITĂ PRAZ (*strigă ascuțit*): Năiță, Luceane, Rușinarule, Ozune, Mînzatule, păi unde sînteți, muică? Unde sînt, muică? Nu-i vedeți dumneavoastră careva? Nu sînt cumva la căzan, fir-ar al morții, să vie să-l luăm pe răposatu'?

DUMITRU DUMITRU: Sînt toți aici... (*Secretarul lui cu propaganda.*) Stăm, mai învățăm și noi cum se trăiește.

SECRETARUL CU PROPAGANDA: Cum se trăiește?

DUMITRU DUMITRU: Da, cum se trăiește, și cît sîntem de fapt. (*Pe scara pridvorului urcă Năiță Lucean, Rușinaru — bombănînd ceva spre Ozun, care e în urma lui — și Mînzatu.*)

NĂIȚĂ LUCEAN (*lui Rușinaru*): Lasă-l, domnule, nu stăm noi acum în loc de el. Iasă-l dracului, Doamne iartă-mă!

RUȘINARU: Păi ce, am băut la cazanul lui?! Dacă vreau, beau și la cazanul lui, da' întîi să moară, că eu sînt prezent.

OZUN (*întăritîndu-l, din spate*): Măi băiete, tu nici la-nmormîntare nu te sfințești?

NEVASTA LUI GHITĂ PRAZ: Păi nu așa, că zice părintele că întîi trebuie pus iar pe masă, în curte, și slujit, și pe urmă în camion!

(*Lumea din curte se agită, toți vorbesc tare.*)

PRIMARUL (*lui Dumitru Dumitru*): Nemernicii ăștia au stat de cînd au venit, la cazanul din fundul curții, la țuică. Direct la cazan s-au dus, cum au intrat în curte, și-acum sînt nițel afumați, Rușinaru, care e mai hazos, zicea că el n-a venit să-l vadă pe Ghiță Praz mort, el a venit la tovarăș, și tovarășul așa obișnuia, să-l ducă întîi la cazan. De fapt, le era frică să-l vadă pe Ghiță întins pe masă, pentru că, de, și ei au mai îmbătrînit și simt că li se apropie, și atunci au trecut pe la cazan să-și facă nițel curaj. Năiță Lucean e primarul de la Cornu Caprei. Îl știți, dar nu prea mai e nici el ce-a fost. A ostenit. Gura i-a rămas, însă, la fel de spurcată.

DUMITRU DUMITRU (*privind spre pridvor, fără să-l fi auzit, parcă, pe Pri-*

mar) : Sînt toți aici, toți...
(În capul pridvorului apare sicriul, purtat pe umeri de băiatul lui Ghiță Praz, Năiță, Rușinaru, Ozun, Minzatu.)

O FEMEIE : Doamne, nu sînt sănătoși, o să le scape mortul din coșciug, o să vedeți !...

RUȘINARU (oprit pe scară, nedumerit) : Unde-l punem ?

(Cineva vine în fugă cu o măsuță cu trei picioare, pe care o pune în mijlocul curții. Cei cinci care poartă sicriul privesc măsuța, uluiți.)

RUȘINARU : Păi e joasă — puță, cum să pui mortul pe ea ?! (Nimeni nu face nici o mișcare, și cei cinci cu sicriul îl lasă jos, pe masa de mămăligă.)

O FEMEIE (privind în coșciug) : Parcă doarme și ride în somn, sau visează el ceva...

OZUN : Și ride de noi.

(În acest moment, cei patru — Năiță, Rușinaru, Ozun și Minzatu — dau cu ochii de Dumitru Dumitru.)

RUȘINARU (se apropie primul, ceilalți vin după el. Lui Dumitru Dumitru) : Se duse... atîta i-a fost...

NAIȚĂ LUCEAN : Stai și la biserică ?

DUMITRU DUMITRU (parcă făcînd parte, acum, din grupul lor) : Stau.

OZUN (către Șofer) : Ați venit cu Mercedesul ?

ȘOFERUL : Nu, cu Aro.

OZUN : Da, da. Nu se făcea. Uite, cu Aro ăsta era bine să-l fi dus și pe Ghiță, că ăsta urca și la cimitir, nu mai era nevoie de car. (Convins.) Păi sigur, da' n-am știut. Ce, crezi că nu era voie ?

ȘOFERUL (neconvins) : Nu știu...

MÎNZATU : Cum să nu fie ? Păi Aro nu e mașină de oameni ? Și Ghiță nu era om ?!

ȘOFERUL : De oameni, da' n-a de morți.

NAIȚĂ LUCEAN (se amestecă și el) : Ce vorbești, domnule ? Păi omul n-ajunge și el mort ? Cine se plimbă cu Aro nu moare ?

RUȘINARU : Ssst ! (Lui Dumitru Dumitru.) Rămii și la pomană ?

DUMITRU DUMITRU : Nu.

RUȘINARU (sincer mirat) : Nu rămii la pomană ?!

DUMITRU DUMITRU : Nu mai am timp, și așa sînt în întîrziere.

RUȘINARU : Cu viața ?

DUMITRU DUMITRU (după o pauză) : Și cu viața am ajuns în întîrziere.

NAIȚĂ LUCEAN (se uită mai de aproape la sicriu) : Domnule, să vezi că n-au măsurat sicriul, și cum capacul lui e mai înalt, să vezi că n-au cum să-l bage pe bietul Ghiță, și cum o să-l mai canonească acum.. (Popa dă să

slujească, dar se împiedică în molitvelnic și se încurcă în cădelniță.)

POPA PRUNĂ : Așa..., da' căciula ?!

CÎNTĂREȚUL : Căciula am lăsat-o în casă, la răposatul. E pusă bine.

POPA PRUNĂ : Așa... Unde e răposatul ?

CÎNTĂREȚUL (îl întoarce și-i arată sicriul) : Aici.

POPA PRUNĂ : Așa... (Începe, deodată, să cînte.) Doaaaaammmmmmneee milueeeeeesteeeee !!! (În continuare nu se mai distinge nimic, decît o mormăială continuă și grăbită. Toți stau cu capetele descoperite, împietriți. Se întoarce către Cîntăreț, arătîndu-l cu cădelnița pe Dumitru Dumitru.) Să zic ceva despre dumnealui ?

CÎNTĂREȚUL (potolindu-l) : Nu, nu e nevoie, noi ne-am făcut datoria pe care am avut-o. (Îl trage deoparte.)

RUȘINARU (nemulțumit) : Prună ăsta n-a făcut treaz o înmormîntare în viața lui.

OZUN (cu răutate) : Dar botezurile ?

NAIȚĂ LUCEAN : Botezurile sînt de pe trecere, atunci te bucuri și ai dreptul la toate, însă înmormîntarea...

(Toți cei din curte încep să treacă, în șir, pe lângă sicriu, unii plîngînd, mîngiind fruntea lui Ghiță Praz.)

O BOCITOARE (zbuciumîndu-se) : Cum te duci dumneata, și cum ne lași dumneata, și ce se face ea Lixandra dumitale, moșule, și Anghel, moșule ? Cum te îndurași dumneata să ne lași acum, și cine mai strînge el, moșule, porumbul, și vine cu carul cum veneai dumneata, și cui îi mai pune ea, Lixandra dumitale, tuciul cu lapte cald, cum îți plăcea dumitale ?! Moșulee ! Uite-te dumneata la Anghel al dumitale, cum a ajuns el inginer, și cum face el la loc conacul unde ai pus dumneata foc la început ! Moșulee !

(O apucă tusea, nu se mai poate opri, se înecă și e luată de lângă sicriu. Lumea sfîrșește de trecut pe la capul lui Ghiță Praz. Rămîne, dreptă, nemișcată, lângă sicriu. — Lixandra, nevasta lui Ghiță Praz.)

RUȘINARU (lui Dumitru, încet) : Știi cum îi zicea ea ca să-l alinte, dar mai demult, cine mai știe, cînd erau și ei mai tineri, fiindcă ei s-au iubit ? (Feciorul lui Ghiță Praz, Anghel, îngenunchează lângă sicriu, cu buzele lipite de mîna lui taică-su, uitat, parcă, acolo.) ...Lixandre, îi spunea ea, așa îi spunea — „Lixandru Lixandrei ești tu”. (E o liniște desăvîrșită.)

NEAVSTA LUI GHIȚĂ PRAZ (ca și cînd ar fi vorbit doar ei doi, liniștită, mîngiindu-i fruntea) : Lixandre... Lixandre, plecași ?... Plecași, mă băiete ?... (Clopotele încep să bată.)

C O R T I N A

Teatrele populare și muncitorești în noua stagiune

Între 23 și 29 septembrie s-a desfășurat în municipiul Focșani microstagiunea teatrelor populare și muncitorești. Organizatorii — Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor și Comitetul pentru cultură și educație socialistă al județului Vrancea (președinte, Georgeta Carcadia) — au avut în vedere nu numai trecerea în revistă a unor spectacole, rod al strădaniei colectivelor respective, ci și o sinteză a rezultatelor obținute de cele mai valoroase formații teatrale participante la cea de-a patra ediție a Festivalului național „Cîntarea României”. Spectacolele au fost alese în funcție atât de criteriul orientării tematice — lucrări dramatice închinete marilor evenimente ale acestui an: aniversarea Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944 și cel de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român —, cit și, firește, de criteriul calității artistice.

Teatrele populare și muncitorești au cunoscut în ultimii ani o remarcabilă dezvoltare; astăzi există 92 de asemenea colective cu stagiune permanentă, armonios distribuite în toate județele. Este o dovadă a caracterului stimulator, precum și a cadrului larg democratic pe care Festivalul național „Cîntarea României” îl asigură talentelor „din rîndul tuturor categoriilor de oameni ai muncii, indiferent de profesie, de vîrstă sau de naționalitate.

La microstagiunea recent încheiată au participat Teatrul muncitoresc al Întreprinderii „Electronica” din București și cel din Turnu Măgurele (ambele, cu piesa **Iubirile de-o seară** de Paul Ioachim), precum și teatrele populare din Buzău (cu **Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic** de Adrian Dohotaru), din Buzias (cu **Citadela sfărîmată** de Horia Lovinescu), din Caracal (cu **Vară fierbinte** de Paul Ioachim) și din Focșani (cu **Marele fluviu își adună apele** de Dan Tărchilă).

Colaborarea cu artiștii profesioniști a dat roade evidente. Teatrul popular din Buzău s-a bucurat de sprijinul compe-

tent al artistei emerite Dina Cocea; cel din Focșani a fost îndrumat de regizorul Constantin Dinischiotu; Buziasul a continuat o mai veche legătură cu tînărul regizor Florin Fătulescu; colectiful din Caracal a fost ghidat în realizarea spectacolului de Paul Ioachim, autorul textului; la Turnu Măgurele a fost invitat ca instructor artistic actorul Stelian Mihăilescu; colectiful de la „Electronica” lucrează de mulți ani cu regizorul amator Gh. Hrișcă.

La această manifestare au participat numeroase personalități artistice și culturale, oameni de teatru, regizori, actori, dramaturgi, cronicari dramatici, ziariști, reprezentanți ai radioteleviziunii, printre care Dina Cocea, artistă emerită, președinte al A.T.M., Virgil Brădățeanu, profesor la I.A.T.C., Ana Toboșaru, secretar al A.T.M., dramaturgii Theodor Mănescu, Tudor Popescu și Virgil Stoenescu, regizorii Constantin Dinischiotu și Mircea Cornișteanu, criticii de teatru Victor Parhon, Florica Ichim și alții. Oaspeții au fost primiți de primul secretar al comitetului județean de partid, tovarășa Maria Ghițulică. Tovarășul Alexandru Crihană, secretar cu probleme de propagandă al comitetului județean de partid, a rostit o alocuțiune la încheierea manifestării. Fiecare spectacol prezentat a fost analizat cu competență, relevîndu-se calitățile concepției regizorale și ale interpretării artistice, dar și neîmplinirile. Dezbaterile au constituit atît o sesiune de metodică a teatrului de amatori, utilă și interpreților și îndrumătorilor artistici, cît și un schimb de experiență, cu atît mai eficient cu cît printre participanți se aflau reprezentanți ai teatrelor populare și muncitorești din întreaga țară.

În finalul microstagiunii a avut loc consfătuirea anuală a teatrelor populare și muncitorești, temeinică și lucidă evaluare a rezultatelor obținute în stagiunea trecută și la recenta ediție a Festivalului național „Cîntarea României”.

În referatul prezentat de Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, a fost subliniată contribuția acestor colective la educarea maselor largi de specta-

tori, în vederea îndeplinirii sarcinilor economice, a conviețuirii în spiritul normelor eticii și echității socialiste, a pregătirii multilaterale, profesional-culturale. De asemenea, a fost amintită necesitatea propagării prin teatru a sentimentului patriotic, întemeiat pe cunoașterea istoriei poporului român, a luptei sale eroice pentru dreptate, independență și eliberare socială.

Teatrele populare și muncitorești au izbutit, în majoritatea cazurilor, nu numai să-și îndeplinească planul de spectacole în localitățile în care ființează, ci chiar să organizeze stagioni permanente în localitățile apropiate, lărgind astfel aria de cuprindere a publicului. Ele au găsit modalitatea de a-și diversifica producția artistică, montind și spectacole de estradă, de operetă sau pentru copii.

Se cuvine menționat sprijinul acordat de artiștii profesioniști mișcării teatrale de amatori, și mai ales colaborarea lor directă cu echipele teatrelor populare și muncitorești.

Nu toate colectivele au desfășurat însă o politică repertorială echilibrată; unele n-au reușit încă să-și particularizeze repertoriul în funcție de cerințele publicului din localitățile respective, ori și-au alcătuit afișul la întâmplare, spicuind printre textele așa-zis „de succes”, fără a cunoaște portofoliul de piese valoroase. În această privință se poate vorbi și despre o insuficiență preocupare din partea unora dintre cei îndrăgiiți să îndrume, pe plan județean, aceste unități. Se cuvine de asemenea intensificată activitatea metodică pe care teatrele populare și muncitorești, ca forme superior organizate, trebuie s-o desfășoare în mișcarea teatrală de amatori.

Planul repertorial al actualei stagiuni a fost elaborat pe baza orientărilor cuprinse în programul ideologic al partidului, acordându-se preponderență pieselor cu un accentuat conținut politico-educativ, inspirate din procesul transformărilor revoluționare ale societății noastre socialiste, din trecutul de luptă al poporului, al partidului, al clasei muncitoare, din lupta pentru pace și dezarmare. Printre cele 339 de titluri care vor alcătui afișul, semnate de 212 autori, la loc de frunte se situează acelea dedicate contemporaneității socialiste. O categorie distinctă o constituie piesele având ca temă etica raporturilor de muncă și a vieții de familie, integrarea în producție și în viața socială a tinerei generații, rolul opiniei publice în eradicarea unor mentalități și obiceiuri retrograde. Cu titlul de exemplu, iată o cifră grăitoare: 85 la sută din totalul titlurilor incluse în repertoriul acestei stagiuni aparțin autorilor români contemporani.

Prezența autorilor neprofesioniști în repertoriul teatrelor populare și muncitorești aduce o notă de prospețime și originalitate, generând, adesea, noi forme de expresie artistică. Proiectele cuprind și piese scrise în limbile naționalităților conlocuitoare, precum și, pentru teatrele care joacă în maghiară și germană, traduceri din dramaturgia românească; sint lucrări ce cultivă prietenia și înfrățirea în lupta și munca întregului popor pentru edificarea societății noastre socialiste. În sfârșit, sint prevăzute spectacole de poezie și muzică, montaje literar-muzicale.

Astfel conceput, repertoriul teatrelor populare și muncitorești pentru stagiunea 1984—1985 reprezintă, în ansamblu, un program ideologic-artistic capabil să contribuie la educația revoluționară, etică și estetică a maselor, punind totodată în valoare talentul și forța creatoare a artiștilor amatori.

Care sint semnăturile ce vor da viață și culoare afișelor? Sint anunțate piese de Horia Lovinescu, Paul Everac, Aurel Baranga, Ecaterina Oproiu, Dumitru Solomon, Th. Mănescu, I. D. Șerban, Virgil Stoenescu, Emil Poenaru, Dan Tărchilă și alții. La capitolul comediei, al satirei de moravuri, sint citați Teodor Mazilu, Tudor Popescu, Ion Băieșu. Se joacă și piese aparținând autorilor dintre cele două războaie — Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian, G. M. Zamfirescu, Mircea Ștefănescu, Victor Eftimiu, precum și clasicii români, de la Facca, Alecsandri, Negruzzi pînă la Delavrancea și Caragiale. Repertoriul teatrelor maghiare și germane alături, de asemenea, opere ale clasicii lor ale scriitorilor contemporani: Schiller, Tamási Aron, Moricz Zsigmond, Méhes György, Szász János, Marton Lily. În sfârșit, se joacă piese ale unor autori neprofesioniști, precum Constantin Brăescu C. Procopie, Constantin Banu.

Dorind să-și marcheze participarea la evenimentele politice ale acestui an, teatrele populare și muncitorești au început stagiunea mai devreme, oferind în premieră piese cu o tematică adecvată. S-au jucat *Citadela sfărmată* și *Picu de Horia Lovinescu* la Buziaș și, respectiv, la Caransebeș; *Passacaglia* de Titus Popovici la Bocșa; *Evadarea* de Leonida Teodorescu la Arad; *O familie, într-o gară mică* și *Marele fluviu își adună apele* de Dan Tărchilă la Aiud, respectiv Călărași și Focșani; *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu la Pitești; *Șase băieți și o fată* de Szász János la Tecuci etc. Sint în pregătire evocări scenice ale legendarelor figuri ale marii răscoală țărănești din Transilvania, Horia, Cloșca și Crișan: *Urme pe zăpadă* de Paul Everac la Miercurea Ciuc; *Se face*

ziuă de Zaharia Bârsan la Alba Iulia și la Tîrgu Lăpuș ; **Baladă despre Horia** de Vasile Zdrenghea la Șiria.

Desigur, s-ar putea manifesta mai multă inventivitate în alegerea textelor, s-ar putea prospecta mai activ patrimoniul literar, în vederea redescoperirii unor texte uitate. De asemenea, s-ar putea adresa invitații unor dramaturgi, sugerîndu-li-se teme, oferindu-li-se posibilitatea de a cunoaște viața și problemele specifice unor anumite zone. Ar fi de dorit o preocupare mai susținută pentru introduce-

rea unor forme de teatru politic (teatru-document, teatru-anchetă), care să stimuleze dezbateri legate de realități familiare publicului respectiv.

Disponem de o zestre de piese mai vechi și mai noi, care se cer valorificate. Teatrele populare și muncitorești merită și trebuie să fie sprijinite pentru ca fiecare piesă înscrisă pe afiș, fiecare premieră să devină o sărbătoare pentru public și pentru interpreți, deopotrivă.

Mihai CRIȘAN

„Rampa”,
acum
50 de ani
octombrie
1934

La Opera Română, gongolul noii stagiuni : *Maeștrii rîntăreși din Nürnberg* de Wagner. Hans Sachs este Ștefănescu-Goangă. La pupitru, Ionel Perlea. Avem artiști lirici de talie mondială, dar „rafinaiții” tot mai trag cu ochiul spre scenele occidentale. Dar, vai, acolo întilnesc tot... români. Soprana Florica Cristoforeanu este ovaționată la Torino, Genova, Roma — și nu e singura... ● Lucian Blaga a terminat tulburătoarea dramă *Avram Iancu* și o încredințează Naționalului din București și celui din Cluj. Maeștre Calboreanu, doamnă *Elvira Godeanu*, la regizorat vă așteaptă textele... ● Aurel Ghițescu, Gică Popovici, Constantin Ramadan, St. Ciubotărașu,

Sandina Stan dau strălucire dramatizării romanului *Neamul Șoimăreștilor*. Unde, decît la Iași, piesa lui Mihail Sadoveanu și Mihail Scribul putea găsi interpreții ideali, mai ales că Ion Sava, regizorul, redeșteaptă inspirat vremurile de vitejie ? ● Tot la Iași și tot Ion Sava pregătește triumful scenic al lui Miluță Gheorghiu și C. Ramadan, în piesa lui Shaw *Androcles și leul*. ● La Teatrul maghiar din Cluj, piese românești cunosc versiuni scenice de prestigiu. O *scrisoare pierdută* și *Titanic Vals* sînt premiere iminente. Să amintim că dramaturgia lui Lucian Blaga a cunoscut mari succese pe scena maghiară din Cluj. ● Naționalul clujean, sub direcția încărcatului de glorie Zaharia Bârsan, deschide stagiunea cu feeria lui Vasile Alecsandri *Sînziana și Pepelea*. În distribuție, Sandu Rădulescu, Maria Cupcea, Liviu Doctor, Sorin Gabor, Cornel Potcoavă... ● La Teatrul Național din București, o inițiativă care va dăinui : se organizează matinee pentru elevi cu piese clasice. Molière, Shakespeare, Alecsandri, Caragiale, Davila vor fi pe afiș anume pentru copiii care învață

carte. ● Sub numele de „Teatrul Banatului”, compania de operete și comedii a Marioarei Cinsky (fostă parteneră a junelui Tănase !) deschide la Timișoara o stagiune a cărei istorie va merita s-o urmărim. ● Impetuoasa Marioara Voiculescu aprinde *Făclile* dramei lui H. Bataille, dramaturg care, alături de Bernstein, a „electrizat” staturile începutului de veac. Un teatru „de pasiune”, desăvîrșit sub raport tehnic, care ar merita să fie cunoscut și de nepoți, peste... 50 de ani. ● George Calboreanu reia *Vlaicu Vodă*. Sînt cîteva piese în teatrul românesc a căror biografie scenică va trebui scrisă ! ● Să mergem „diseară” la „Teatrul Vessel”, unde o poreclă se transformă în renume. Tudorică Mușatescu și Sică Alexandrescu au priticcit o comedie de Arnold și Bach, sub numele de *Birlic* ! Intră în analele teatrului Grigore Vasiliu-Birlic. Să nu uităm nici pe cei care i-au dat replica : Tantzi Cutava, Mișu Fotino, Forj Etterle, Iordănescu-Bruno. Să aplaudăm un viitor Artist al poporului.

I. N.

VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC

În coloanele acestei reviste, atît de dragă mie de la numărul UNU — pe care nu-l mai am și care a devenit o raritate bibliografică — și unde, potrivit legilor teatrului, ne-am boit toți părul în argintiu, am publicat, acum mai bine de 15 ani, o convorbire cu Meșterul. Calboreanu mi-a dat o înfîlnire la Casa Armatei. La restaurant. În „salonul generalilor“. Era la locul lui. Gra-dele îi pluteau pe umerii uniformei civile. Vorbea puțin între pahare. Ardeleanul de la Rășinari cîntărea cuvintele, bob cu bob. Mi-a povestit viața, pe scurt, și m-a bucurat că a debutat la Iași. În

Meșterul Calboreanu

sfirșit ne-am ridicat grei de amintiri, și l-am ajutat să-și ducă sacoșa cu „vinul casei“ pînă la casa lui din Ca-lea Victoriei.

Ștefan din „Apus de Soare“ de Barbu Ștefănescu Delavrancea





În „Vlaicu Vodă“ de A. Davila

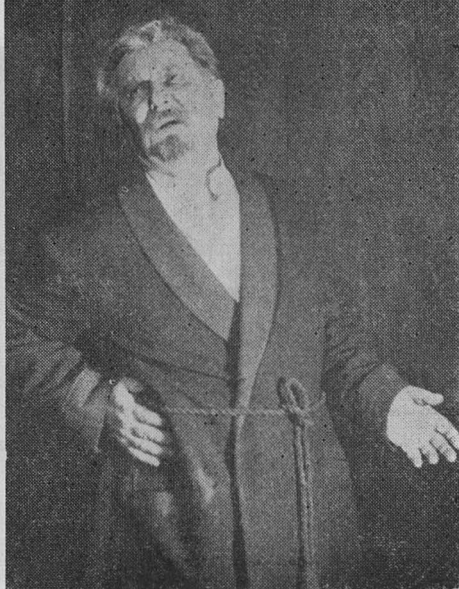
Nu mi-am propus să-i trec în revistă palmaresul artistic, rolurile, citatele din cronici. A fost și este pentru mine — de totdeauna — Ștefan cel Mare. Nu-mi pot imagina Delavrancea fără Calboreanu. Nici invers. Să vă povestesc.

Primisem un mesaj lichid de la mama mea de la Iași, care la gară, noaptea, n-a găsit alt mesager decât pe Meșterul. Mi-a dat telefon dimineața, pentru o

întâlnire la Televiziune, unde filma. Am găsit o mașină bătrână și un șofer și mai bătrîn. La ora fixată, pe treptele Televiziunii cobora Calboreanu, în costum domnesc, cu coroană, cu schiptru și inele grele. Mi-a înmînat mesajul. L-am luat. Șoferul, cu ochii cît cepele, m-a privit uluit: „Cine ești dumneata, domnule, că-ți aduce Ștefan cel Mare o damigeană?“.



1

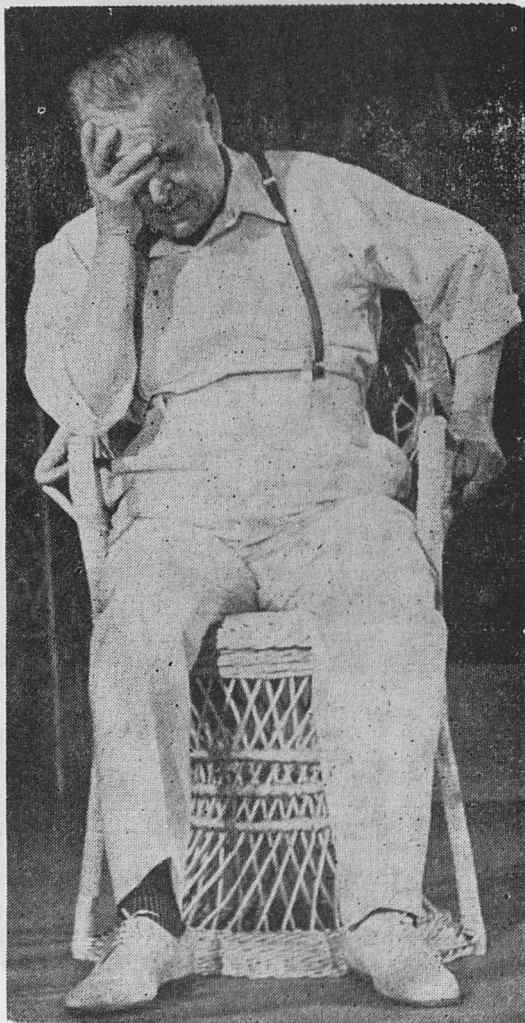


2

**1 — Knurov din „Fata fără zestre“
de A. N. Ostrovski**

**2 — Egor Buliciov din piesa cu
același nume de Maxim Gorki**

**3 — În „Dulcea pasăre a tinereții“
de Tennessee Williams**





În „Hamlet“ de Shakespeare

El era Ștefan cel Mare. Mic de stat, gros și iute la minie. L-am văzut de zeci de ori în **Apus de soare**. Adjectivul monumental i se potrivește. Giuvaergiu al cuvîntului. Rubinstein se „juca“ pe clape, cum se „juca“ el pe silabe. Marele monolog despre Moldova urmașilor urmașilor va trăi în veci, cit Moldova. Nimic retoric, nimic patetic. Retorismul și patetismul capătă clamori de teatru antic. S-ar putea deci scrie o monografie Delavrancea-Calboreanu.

Și, vai mie, ca să rămîn la capitolul „amintiri“, tot acum cîțiva ani buni, am făcut unul dintre primele spectacole de sunet și lumină în Cișmigiu. La vestita rotundă a scriitorilor. La fiecare bust, lumina rotită și rostită de minunatul Titi Constantinescu dezvelea nu numai o marmură, ci și versuri. „Reprezentăția“ realizată de o puștine de la I.A.T.C. culmina, evident, cu Eminescu. Se opreau tramvaiele, încremeneau zarurile jucătorilor de table, nu se mai sărutau îndrăgostiții, pe sub felinarele fără bec, atunci cînd explodau silabele. Calboreanu, „pe bandă“, spunea „Ce-ți doresc eu tie.



În „Bădăranii“ de Carlo Goldoni

dulce Românie!“ Parcă pornea o navă cosmică. În fiecare noapte era El și mereu altul. Cel mai curat sentiment al țării, al bucuriei românești era deplin. L-am văzut, copil fiind, în Hamlet, într-o competiție din care mai făceau parte Vraca și Valentineanu. Dacă Nottara l-a jucat pe prințul Danemarcei cu barbă, Calboreanu l-a jucat cu burtă. Ei și? Ofelia avea de ce să-și iubească prințul. L-am văzut și în Caragiale, și în Tennessee Williams, și în **Cetatea de foc** a lui Davidoglu. Masivitatea, mereu revin la acest adjectiv, i-a fost pavăză, care l-a însoțit și în filme — unde era de pildă miner pe Valea Jiului. A împlinit 88 de ani — îi lipsesc deci 2 pînă la 90. Aștept ziua să-l sărbătorim sănătos. Pentru că a slujit altarul scenei românești, ca un unicat al ei, pentru că ne-a încîntat.

Mi-l închipui urcînd pe calul alb al unui răzăs și strigînd: „Haideți, băieți!“ Și nenumărați boieri, vornici, hatmani ai teatrului nostru răspunzîndu-i: „Venim!“

Alecu POPOVICI

■ PAUL TUTUNGIU

Avatarurile pelicanilor sau dramaturgia reactivărilor mitice*

Recentul volum de texte dramatice al lui Dumitru Radu Popescu, editat la „Cartea Românească”, poartă titlul uneia dintre piesele incluse: **Rezervația de pelicani**. Dacă semnificațiile respectivelui titlu acoperă substanța dramatică și mai ales ideatică a întregii cărți — iată o întrebare la care cititorul, parcurgând cele cinci sute de pagini, poate răspunde afirmativ. Într-adevăr, volumul **Rezervația de pelicani** prezintă un sistem de universuri care comunică între ele, fiecare piesă de teatru trimițând obligatoriu la celelalte, impresia finală fiind că ai parcurs un voluminos roman dramatic, în care un număr restrâns de personaje cunosc insolite avataruri. Adevărul este că Dumitru Radu Popescu realizează, cu personajele sale, o veritabilă rezervație a moravurilor, și dacă între Timofei din piesa **Rezervația de pelicani** și Mitif din **Arca lui Noe** există o legătură — și bineînțeles că există — aceasta nuse realizează în primul rând pe fondul mitic, în permanență prezent, ci pe linia moralei aflate în diferite etape de criză. Timofei, Mitif (personaj dintr-o piesă care s-ar dori chiar explicit documentară), Tavi din **Dormind pe un șarpe**, Hariton din **Paznicul de la depozitul de nisip**, Ionel din **Ca frunza dudului** au — se pot revendica din — aceeași structură psihică primară, deosebindu-se între ei prin etapa de criză sub semnul căreia acționează. La fel se întâmplă și cu alte personaje masculine sau feminine: ele apar în majoritatea textelor ca expresii particularizate ale unor prototipuri morale asupra cărora scriitorul rămâne parcă definitiv fixat. Prezența lui Montaigne ca personaj (**Domnul Mon-**

taigne bea apă minerală) nu ne mai miră: într-o rezervație de personalități accentuate, moralistul este desigur așteptat și locul său îi revine de drept.

Deschizând drum marilor teme universale ale literaturii pe o insolită „albie”, trasată de problematica specific românească din trecutul nostru istoric sau din realitatea imediată, fiecare piesă (**Rezervația de pelicani** în special) se dovedește a fi o complexă operă literară, un întreg estetic având arhitectura unei cetăți cu mai multe porți, cititorul alegându-și — după posibilități — punctul cardinal de lectură. Densitatea ideilor, în mare parte realizată printr-o subtilă tehnică a universurilor paralele, radiația replicii nerostite (scriitorul înscrie între paranteze, apelând la o regie proprie, sensurile mai dificile, vizînd desigur și actorul capabil să dea expresie celor inexprimate prin cuvînt, chiar „inexprimabilului”), precum și o nouă viziune asupra rostului operei dramatice sînt elemente la care trebuie să adăugăm și ipostaza de mitograf, pe care D. R. Popescu și-o asumă de o bună bucată de vreme.

Punîndu-și personajele în directă legătură cu Timpul Sacru (adică mitic) și cu Adevărul Istoric, dramaturgul îl obligă pe cititor (și — în funcție de talentul regizorului — pe spectator) să parcurgă încă o dată experiențe spirituale fundamentale ale omenirii. Timofei, de pildă, este angajatul întreprinderii piscicole Tulcea (al cărei teritoriu de acțiune este Delta Dunării), are un plan de producție exprimat în știuci, soția sa, Pelaghia, ecolog, răspunde de rezervația de păsări a Deltei. În timpul lor de existență concretă intervin, prin abrușată îmbolnăvire de cancer a lui Timofei („putreziciunea ce-a intrat în el”), reactivări ale prototipurilor din timpul etern. Ti-

* Dumitru Radu Popescu, „Rezervația de pelicani”, Editura „Cartea Românească”, 1984.

mofei începe să audă un ciine care urlă și de care se teme, se apucă de băut, de... și înșală nevasta cu Gabriela (prototip al tirfeii, individualizat memorabil și reluat sub alte nume, ca un derivat, aproape în toate piesele din volum). Este vorba de o foame de viață cu care Timofei reeditează în plan simbolic foamea de nou și de drum a lui Odiseus. Și, iată, sensurile încep să transpară, întâmplările dobîndesc rezonanțe mitice: descoperim că Delta devine „pămîntul cel dintîi al lumii“, Pelaghia — o Penelopă asaltată de pețitori (în lipsa soțului ei), dar ea este **contaminată** și de o altă ipostază mitică, preia ceva și din raporturile incestuoase în care e prinsă Iocasta, complexul lui Oedip urmînd să-l trăiască Olcică, fiul ei dat de sullet în chiar ziua nașterii acestuia, ajuns acum hoț de baltă, ins fără căpătîi. Dar nici Gabriela, cea care, la „pîr-naie“, a învățat de la o evreică „zică-toarea“ din Talmud despre vigoarea bărbailor, nici Budiță, fost (sau încă) lucrător în „poliția civilă“, cu veleitățile de filozof al culturii, dar cu studii la fără frecvență, nici Ana, bătrîna mamă a lui Timofei, și nici chiar cei doi copii nu sînt „scutiți“ de pierderea (pentru o secundă, pentru mai mult timp) a identității contemporane, magnetismul mitic al Deltei configurîndu-le, ca printr-o străfulgerare, posibile identități proiectate în așa-numitul Timp Sacru. „Mecanismul“ acesta funcționează și în celelalte piese din volum.

Dacă în teatrul lui Thornton Wilder personaje contemporane trăiau brusc scene din alt timp istoric (medieval, antic etc.), la Dumitru Radu Popescu nu sînt reluate momente, ci situații, și nu atît situații, cît impulsuri ale unor entități mitice, deci mișcarea are loc nu în timpul istoric, ci în timpul etern. Din cînd în cînd, un personaj devine pentru puțină vreme, mai întîi într-o scenă, apoi peste alte patru sau șase scene, **raisonneur**, dar nu ca urmare a tentației unei atitudini didactice, ci pentru că fiecare personaj — într-o anume clipă favorabilă — se revendică, la rîndul lui, din corul tragediei antice.

Avem de-a face cu un **sistem de reacționări** care dă substanță teatrului practicat în ultima vreme de Dumitru Radu Popescu, sistem ce stă la baza relației conflictuale dintre text și cititor, dintre spectacol și public. Punînd „la treabă“ miticul, miraculosul, dramaturgul creează un nou echilibru între real și ireal. Identitatea de Medee a Marghioalei, activată ca atare în finalul piesei **Ca frunza dudului...**, pe cît de neașteptat revelată pe atît de rodnică în semnificații, nu poate să nu incite reacția cititorului contemporan. La fel, relația dintre Hariton

și Dora în **Paznicul de la depozitul de nisip**, sau cea dintre Tavi, Ilarie și Ella în **Dormind pe un șarpe**, aduc, într-un spațiu mitic imperfect configurat — a-cesta, desigur, cu bunăștiință dramaturgului —, suflul capodoperei. Delta de întâmplări ale istoriei, în care psihicul românesc este implicat și prin personaje tragicomice — Vasile, Gheorghe și Ion, în **La porțile paradisului** (piesă care instituie o singulară viziune asupra destrămării imperiului austro-ungar în special și a imperiilor în general), sau Tudor din **Domnul Montaigne bea apă minerală** (ajuns, chipurile, la Roma medievală, pe vremea epidemiilor, în căutarea fratelui său, luat, după obiceiul vremii, ostatic la turci) —, este compatibilă cu Delta (geografică!) a Dunării. Toate deltele lumii își au pelicanii lor și, vor, avea neapărat rezervații. Faptul că în volumul pe care îl discutăm situațiile mitice sînt reactivate pe fundalul unor personaje din lumea de azi (sau din realitatea istorică), corcospunde perfect spațiului imaginat: o Deltă a spiritualității umane. Această metaforă nu trebuie justificată. Munții măcinați de apele în drum spre mare cunoscut un corespondent și în plan spiritual. Omenirea, în parcursul ei sinuos spre perfecțiune, trimite către o Deltă, sub forma unor fire de nisip, toată zestrea ei culturală. Astfel apare explicabilă contaminarea dintre mituri de sorginte eterogenă, contaminarea dintre simboluri. Lumea lui Hariton și a lui Timofei, lumea lui Tudor sau a lui Steo și Mitif, lumea Deltei materiale și spirituale, în care omenirea însăși apare ca o rezervație de pelicani, e guvernată fie de petalele rozei, fie de penajul alb, imaculat al „Pelicanului ceresc“, marele Pelican, simbol al anotimpului umed, al primăverii care apare și dispare în funcție de creșterea și descreșterea puterii Soarelui, de echinox și de solstițiu. Dar Pelicanul, în tradiția doctrinelor medievale, este și simbol al sacrificiului și reînvierii, pornind de la elementul emblematic, menționat de enciclopedii, că pelicanul își hrănește puii din carnea și sîngele său. (Aidoma biblicului Lazăr, Timofei este readus la viață — plecarea lui în Egipt fiind o moarte simulată — de misteriosul zhor al Pelicanului.). Multă vreme identificat cu însăși pasărea Phoenix, Pelicanul a fost revendicat de misterele cristice ca simbol al învierii. „Trezește-te, creștinule mort, exclamă Silesius. Pelicanul nostru te udă cu sîngele său și cu apa din inima sa. Dacă tu o vei primi bine... tu vei fi imediat viu și pe picioare“. Bineînțeles, nu conținutul cristic al simbolului este solicitat de Dumitru Radu Popescu atunci cînd o investește pe Pelaghia să-și descînte soțul, pribeagul Timofei, printr-o invocație fantologică, din

punct de vedere poetic) a Pelicanului capabil să facă lumea să renască. Nu misterul cristic stă la baza relației dintre Hariton și Dora (nume derivat aici și de la intractabilul cuvânt autohton **dor**) din piesa **Paznicul de la depozitul de nisipuri**. Mistrețul cu colți de argint, vizualizat în conștiința Marghioalei, uciderea acestuia (faptul se petrece prin abdicarea de la demnitate a individului și a grupului social), ipostazele evident mefistofelice ale lui Mitif din **Arca lui Noe** (acest personaj este o variantă românească nu a lui Don Quijote, cum sugerează într-un jurnal de creație dramaturgic, ci mai degrabă, desigur cu alte accente, a unui doctor Faustus poet), inocența fals oedipiană a lui Tavi din **Dormind pe un șarpe** (anti-erou care are luciditatea șarpelui disimulată abil; el știe, desigur, că este fiul lui Ilarie, și știe că Ella, cu care trăiește, este soția tatălui său; dar dramaturgul aruncă într-un substrat îndepărtat acest adevăr, creînd o tragedie nemilos grotescă), toate aceste elemente-cheie din textele dramaturgice citate nu sînt rezultatul așezării personajelor sub bolta unei conștiințe religioase; dimpotrivă, în numele unui militantism neafîșat, antidemagogic, scriitorul folosește aceste elemente pentru o mai adîncă pătrundere în universul psihologic al veacului contemporan. Este de observat că Dumitru Radu Popescu rează în conștiința personajelor sale adevărul că cei dintii zei au fost oameni, preluînd astfel din exegezele unor gînditori (de pildă, Giambattista Vico) relația firească dintre mit și realitate.

Îmbibate de semnificații contemporane, tragediile din volumul **Rezervația de pelicani** nu pot fi înscrise, așadar, în dramaturgia românească de tip clasic; adevăratul lor conflict propus de autor este declanșat în conștiința culturală a cîtitorului.

Trebuie să subliniem că o figură a parte face, în acest volum, textul intitulat **Discurs despre o capră** sau **Discurs despre o piele de capră**. Mai puțin racordată la sistemul de reactivări mitice — dar prelucrînd evident pînă la cea mai subtilă rafinare un motiv folclorico-satiric străvechi —, această piesă este un extraordinar joc de-a luciditatea. Dacă în întreaga sa dramaturgie scriitorul presară replici așa-zis „pline de duh“, vîdînd o dispoziție specială pentru ludic (aici vom aminti ingenioasele jocuri de cuvinte, plăcerea de a inventa verbe și substantive, de a crea plastice scene și

situații comice — vezi în **La porțile paradisului**, o adevărată avalanșă —, începînd de la qui pro quo și terminînd cu motivul păcălitorului păcălit, toate însă plimbate pe lamă tragică), în **Discurs despre o piele de capră**, a cărei acțiune „am înțeles că se petrece în secolul treisprezece“, este vizat în cel mai înalt grad nu umorul în sine, ci, cum se exprimă un poet, risul-plînsul. Dacă în folclor obiceiul de iarnă de a merge cu capra are în vedere și o reazăere în drepturi a adevărului dureros, capra fiind mută dar clămpănind afirmativ sau negativ din ciocul ei straniu de rață-barză, discursul personajului Azarian, la care participă, cu motocicletă zgomotoasă și aducătoare de zgomot, Evelina, dar și Iusuf, Policarp, Manzadef, William, Frederic, Robert (univers de turn Babel creat anume), este în subtext o trimitere la marile întrebări ale lumii contemporane, savant turnată în haina de aur a comediei moderne. Dacă, în multe dintre textele sale dramatice, autorul pare să ignore — și chiar neglijează — ușurința punerii în scenă, **Discurs despre o piele de capră** pare a fi o piesă scrisă cu gîndul la actori, vizînd de la început mizanscene în care spectatorul este obligatoriu implicat.

O trăsătură a personajelor din volumul **Rezervația de pelicani** — ele trebuie discutate și (sau mai ales) împreună întrucît fac parte dintr-o aceeași **Rezervație...** — este un formidabil dar al speculației intelectuale (cu referire la mitologie, ideologie etc.), în ciuda faptului că ele manifestă un comportament primitiv, dus pînă la dezlănțuirea instințelor primare (agresivitate, instinț erotic). Cum am mai spus, aproape fiecare piesă de teatru din volum își are prostituata sa, dar acest personaj zvîrle din cînd în cînd replici atît de profunde încît îți este greu să-l integrezi într-o categorie socială, sau, mai bine zis, granița dintre clasicele categorii sociale este anulată.

Stilul replicii lui D. R. Popescu este în aparență neglijent. Foarte multă materie amorfă pare să încarce cu leșt această „arcă“ dramaturgică de la gurile Dunării. În realitate avem de-a face cu o subtilă știință a psihicului, rostul „Ies-tului“ fiind plonjarea în adînc, raportarea la Timpul Sacru, dar și la eul originar.

În contextul cultural european, opera dramaturgului Dumitru Radu Popescu vădește acum o valoare excepțională.



Portretul dramaturgului la 60 de ani

În vastul lui apartament, situat în mijlocul Bucureștilor, într-un blokhaus solid, datînd de dinainte de război, Paul Everac pare a se mișca pe o scenă largă, ca de teatru, unde interioarele au în chip pronunțat înfățișarea unei scenografii. Cine ar dori să îl viziteze, din prietenie ori purtat de cine știe ce treburi legate de literatură, ar trebui mai întîi să se anunțe la telefon, căci dramaturgul a lipit pe ușa locuinței sale un anunț sortit să-i descurajeze pe inoportuni, comunicînd că vizitele întîmplătoare nu se înghit. El nu are, așadar, acel spirit gregar și boem, în definitiv superficial și populist, care e al scriitorului român mediocru, prieten cu toată lumea și îmbrățișîndu-se cu toți în stradă și acasă, deschizînd odăile oricui ar voi să-i zică un zvon, să-i aducă la cunoștință o rumoare, să-l neliniștească prin vești care tulbură. Mulți cred că a fi scriitor înseamnă a avea o viață spectaculoasă și frenetică, a ține, cum se spune, casă deschisă, din moment ce, fiind o persoană publică, scriitorul ar fi obligat să viețuiască în public. Această idee nu-i place lui Paul Everac și cred că pe bună dreptate, căci a înțelege lumea prin observație, a o cunoaște pînă în culele ei obscure, nu înseamnă nici-

decum a viri lumea în intimitatea proprie, ci a o „descoase“ acolo unde ea se exprimă, ca să zic așa, în libertate. Paul Everac e, din acest punct de vedere, un adept al tipului de scriitor „serios“ și, pînă la un punct, impopular ca prezență, dacă prin impopularitate înțelegem voința de a izbăvi biografia de amestecul plevei literare. Spre deosebire de alții, el nu are „clientelă“ care să-i bată dimineața în ușă în căutare de protecție și nici nu e salutat, cu plecăciuni, cînd apare pe stradă ori la spectacole, de aceia care îi sînt, în toate felurile, datori. Omul e solitar, așa cum trebuie să fie scriitorul adevărat, și, repudiînd alianțele întîmplătoare cu întreprinzătorii contemporani, se gîndește mai cu seamă la operă.

Ca orice individ situat, prin concepție și prin etică, deasupra culturalilor fără opțiuni, el ar voi să ilustreze un spirit instituțional pe care asalturile dezorganizate nu mai au cum să-l miște. Însă nu o instituție vie strămutată la o masă de cafea, rezervată printr-un „pourboire“ consistent acordat Oberului, și nici o „instituție“ care își face, cu inteligență, recruți. Instituția pe care el o exemplifică este aceea a scriitorului. Paul Everac este, și voiește a fi,

scriitor. Nimic mai mult, dar, cum se zice, nimic mai puțin.

Vizitatorul care pătrunde totuși în casa lui (căci omul e, în ciuda aparențelor, un cordial iubitor de oameni) e întâmpinat, mai întâi, într-un vestibul elegant, cu înfățișarea unui foyer de teatru, și ajutat să-și lase, într-un cuier, macferlanul sau umbrela, de către un bărbat robust, investmintat întotdeauna cu eleganță, adorînd combinația de vestă și veston din aceeași stofă, diferite de pantalonul de altă culoare. Încheiat la haină, cu cravată prinsă în ac, de o precizie fără cusur în vestimentație, Paul Everac pare a se pregăti întotdeauna să plece la o întâlnire protocolară foarte pretentioasă, unde intelectualismul boem și extravagant încă nu a pătruns. Cu toate acestea, omul nu dă semne că ar avea alte treburi, eleganța lui este, față de musafir, o conduită prevenitoare, el primește vizite cu un protocol diplomatic, arătînd și prin aceste elemente o de tot admirabilă civilitate. Civilitate defel pasivă, căci omul, atent la conduita proprie, este din primul moment interesat de vizitator. O privire directă și scormonitoare, purtînd în lipsa ei de scripitori sentimentul unei placidități de psiholog versat care a văzut multe, se abate asupra celui alt cu o tenacitate a observației care pe un timid, fără îndoială, l-ar îngheța.

Îndată ce, poftit prin gesturi largi și politicoase, a pătruns în camera de primire, care e o sufragerie vastă și divizată, oaspetele e lăsat pentru cităva vreme singur, spre a se putea acomoda cu ambianța odăii. Ca într-un spectacol de teatru, regizat în cele mai mici amănunte, dramaturgul dispăre ca să dea porunci, ordonînd, ca pe vremuri, să se aducă dulceturi și cafele, și parcă ocupîndu-se în persoană de îndeplinirea acestor comenzi. În această pauză, care este și naturală și de efect, vizitatorul nu are decît să se așeze pe o lungă bancă de pluș ori într-un fotoliu cu picioarele scurte, și să observe, spre a petrece în chip intelectual momentele solitare, lumea care îl înconjoară. Căci e, într-adevăr, o lume a teatrului.

Mulți dramaturgi își fac, acolo unde-i primesc pe străini, un adevărat muzeu literar, ilustrînd în încăperea o bibliografie care altfel ar putea fi consultată numai în dicționare: un potop de afișe multicolore și de fotografii mărite propagandistic năpădesc pereții, spre a comunica oricui că are a face cu un ins a cărui viață se confundă cu a teatrului. Paul Everac nu este dintre aceștia, teatralitatea vieții curente se înfățișează la el prin substanță, nu prin aparență, și omul și-a creat, spre a prelungi teatrul în biografie, un interior teatral. La

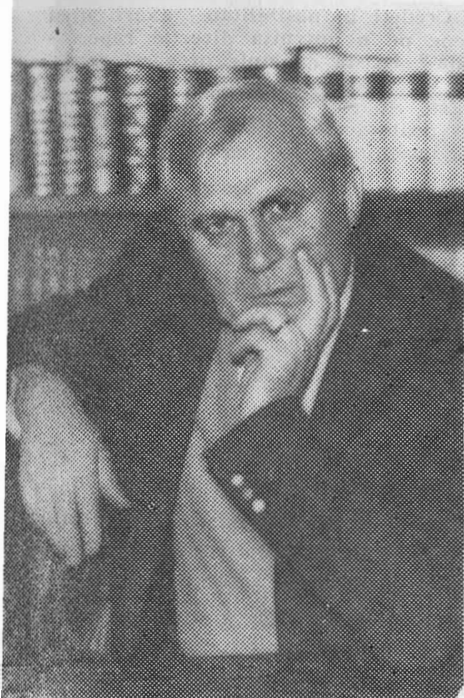
o repede privire împrejur, totul pare a fi un extraordinar decor, de unde nu lipsesc nici mobila așezată cu rigla, nici luminile aplicate, spre a spori sentimentul că încăperea e o rampă adevărată. Un sir de rafturi metalice, din fier forjat, formînd un fel de zid cu goluri, ca un năvod întins, sîrmos, desparte întinsa cameră în două separate odăi, ca și cum ele vor sugera geografii definite. Lumea aceasta e, după toate semnele, o adăugire de lumi teatrale virtuale.

În acest mediu, prezența lui Paul Everac nu pare a fi cu nimic inadecvată, omul exemplifică existența curentă și ambianța lui literară cum nu se poate mai nimerit. Viața lui se confundă cu teatrul, și în însăși producția lui eseistică, și remarcabilă și ingenioasă, simțul teatral se observă la tot pasul. Așa cum alții compun poezii ca și cum ar respira (Adrian Păunescu e dintre aceia), Paul Everac scrie teatru cu naturalitatea unui fenomen meteorologic. S-ar zice, îndreptîndu-ne după bibliografia lui impunătoare, că dramaturgul e dintre marii prolifici, și dintr-un punct de vedere așa și este: adevărul fișei nu poate fi negat. Totuși, ideea de prolificitate, care e analogă, pentru mulți, cu aceea de superficialitate, nu i se potrivește decît într-o proporție nesemnificativă; dramaturgul nu scrie mult fiindcă e neant la estetică, ci dintr-o pasionalitate a creației. Teatrul este forma lui de existență, expresia cursivă a acesteia, conduita cotidiană; a face teatru înseamnă, la Paul Everac, a trăi.

Am scris în cîteva rînduri despre opera lui, acum considerabilă și sub aspect cantitativ, cît și, mai cu seamă, estetic: a desfășura încă o dată ceea ce am spus atunci mi se pare fără semnificație, căci un adevăr nu poate fi repetat decît comițînd o tautologie. Omul a împlinit nu de mult șazececi de ani și a descris opera atunci cînd îl omagiam pe autorul viu mi se pare o îndeletnicire inutilă: cînd un scriitor devine sexagenar și lumea lui simte necesitatea de a-l omagia, aceasta înseamnă că opera pe care a dat-o e atît de durabilă încît a repeta simple judecăți de valoare e vorbă în vînt. Opera există și tăria ei se sustrage ideii de cronologie, pe care vîrsta omului o face, în asemenea împrejurări festive, mai acută.

Însă, dacă mă gîndesc bine, a portretiza omul pe care îl cunosc și care este Paul Everac, legîndu-l de obiectiva condiție sexagenară, e aproape un act de pură fantezie: la șazececi de ani, el este tînăr și cu trupul, dar mai cu seamă cu spiritul, o tinerete contagioasă, demnă și, fiindcă e dramaturg, o tinerete... teatrală.

Artur SILVESTRI



Ion Brad:

*„Prestigiul țării a adus
mai mult prestigiu
și culturii noastre“*

De curînd a venit la conducerea Teatrului „Nottara“ cunoscutul scriitor ION BRAD, apreciat poet, prozator, dramaturg.

— Stimate Ion Brad, dumneavoastră ați slujit mulți ani țara noastră reprezentînd-o peste hotare. Așadar, o întrebare firească în cadrul acestei convorbiri: cum se vede teatrul românesc peste hotare? Ce ecouri au creațiile dramatice, actricești, regizorale? Cum sint apreciate personalitățile noastre artistice?

— Deși răspunsul meu nu poate avea decît un caracter limitat, deoarece nu cunosc în amănunt ecourile prezențelor teatrale românești peste hotare, ele sînt masive și se înfățișează sub un aspect extrem de pozitiv, fiind într-un proces ascendent care ne dă garanția că marile valori ale teatrului, și ale culturii noastre, în general, vor fi (și trebuie să fie) și mai bine cunoscute. Această semnificativă prezență în lume a culturii românești a căpătat o largă dimensiune universală mai cu seamă în ultimii douăzeci de ani; istoricul Congres al IX-lea a deschis orizonturi largi politicii românești, a facilitat cunoașterea culturii noastre, insistînd asupra marilor ei tradiții și oferind lumii realizările ei actuale.

— Bănuiesc că v-ați adus și dumneavoastră contribuția la difuzarea valorilor noastre culturale...

— Știu bine cît de multe eforturi s-au făcut pentru ca adevăratele, autenticele valori din toate sferile culturii noastre, și nu în ultimul rînd ale teatrului, să fie prezente în zonele de interes cultural ale altor popoare, să circule mai intens; așa cum noi înșine, datorită acelorasi eforturi, am putut cunoaște mai bine, în toți acești ani, valorile spirituale ale altor națiuni, creațiile noi, progresiste, aspirațiile și idealurile comune, de pace, libertate și independență națională.

Prestigiul țării a adus mai mult prestigiu și culturii noastre. Opere de seamă ale literaturii române au fost tot mai mult traduse și publicate în străinătate. Nu într-un pas egal cu celelalte genuri, s-au tradus și texte dramatice. Chiar dacă I. L. Caragiale, ctitorul teatrului românesc modern, este cunoscut azi în toată lumea, în ciuda dificultăților reale de transpunere în alte limbi, mai există încă un tezaur întreg de cunoscut, de văzut și înțeles mai bine. Fără să avem avantajul unei limbi de circulație universală, trebuie să recunoaștem că talentul actorilor noștri a triumfat mereu, a învins hotarele limbii, ori de cîte ori au fost prezenți pe scenele festivalurilor și manifestărilor teatrale internaționale,

profund înalta lor clasă artistică, temeinicia tradiției și înnoirilor din acest domeniu. Limbajul regiei fiind mai direct, talentul și prestigiul regizorilor noștri s-au impus, de asemenea, cu autoritate. Sînt azi nume bine cunoscute Liviu Ciulei, Horea Popescu, Harag György, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Lucian Pintilie, Sanda Manu, Mihai Berechet, Dinu Cernescu, Dan Alecsandrescu, precum și mai tinerii lor colegi Alexa Visarion, Andrei Șerban, Dan Micu, Cătălina Buzoianu, Anca Ovanetz Dorosenco, Alexandru Tocilescu; și alții alții. Oriunde au fost și sînt prezenți au dus cu ei experiența dobîndită pe scenele teatrelor noastre, suflul școlii noastre naționale. Ca ambasador al României într-o țară prietenă, acolo unde, cum bine știți, s-a născut teatrul însuși, în forma sa europeană, am încercat puternice sentimente de mîndrie pentru calitatea artei teatrale românești, pe care am putut-o aprecia și compara cu toată obiectivitatea.

— Cum vedeți Teatrul „Nottara” în peisajul teatrelor bucureștene? Credeți că el poate avea un profil-program distinct?

— Teatrul „Nottara” s-a născut în urmă cu aproape 40 de ani, dacă admitem că el descinde direct din Teatrul Armatei. Chiar în anii mai dificili ai începuturilor, s-a statornicit la acest teatru o tradiție fericită, verificată ca atare de timp: atenția acordată dramaturgiei originale și teatrului nostru clasic, fără să fie neglijată deschiderea spre literatura universală. Aceste idei-program au fost slujite, încă de atunci, de mari actori ca Vraca, Manolescu, Ramadan, Timică, de regizori care s-au dăruit lucrărilor teatrale majore. Numele lui Ion Șahighian îmi vine imediat pe buze. În ultimii douăzeci de ani, Teatrul „Nottara” a fost condus de o personalitate de seamă a teatrului românesc, scriitorul Horia Lovinescu, care a încercat să atragă în jurul aceluiași idei generoase scriitori, actori, regizori, scenografi, oameni înzestrați cu aptitudini și idei înnoitoare. Eforturile lor au dus de-a lungul anilor la creații remarcabile, pe care critica și opinia publică le-au reținut ca atare. N-aș putea afirma că Teatrul „Nottara” are un profil mai bine conturat decît alte teatre din Capitală, dar mi se pare limpede că el a căutat să-și contureze acest profil punîndu-se în slujba idealurilor artistice proprii întregului nostru front teatral, a căutat să promoveze tendințele novatoare, ideile avansate în arta spectacolului. Aceste idei noi au fost materializate prin talentul unor actori excepționali, în fruntea cărora l-aș așeza pe George Constantin.

— Credeți în posibilitatea axării unei scene pe o anumită direcție repertorială? Există exemple în acest sens..

— Este foarte greu de spus că un teatru poate exista cu un profil exclusiv, dedus dintr-o singură idee, chiar dacă ne-am gândi la teatrul pentru copii, care, după cum se vede, montează uneori și piese pentru adulți! Ceea ce nu exclude însă necesitatea definirii mai clare a preferințelor repertoriale și a anumitor direcții în regie, astfel ca prin alăturarea titlurilor de la toate teatrele bucureștene spectatorii să beneficieze de un repertoriu întins, variat și, firește, de aleasă valoare cultural-educativă. Un profil-program propriu trebuie să existe, cel puțin ca aspirație, pentru fiecare colectiv teatral.

— Considerați că prezența unui scriitor la conducerea unei instituții teatrale poate influența într-un anumit fel profilul respectiv?

— Cunoașteți, desigur, tradiția teatrului românesc în această direcție și marile sale reușite din trecut legate de numele și îndrumarea unor scriitori ca Mihail Sadoveanu la Iași, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Zaharia Stancu, Horia Lovinescu la București, ca să ne oprim doar la aceștia. Avantajul pe care-l poate avea un colectiv teatral prin prezența unui scriitor la cîrma sa apare în primul rînd prin atragerea dramaturgilor, a scriitorilor în jurul scenei respective. Eu cred în primatul textului, de a căruia calitate depind toți ceilalți factori implicați în realizarea adevăratului eveniment teatral. De asemenea, prin firea lucrurilor, prezența unui scriitor la conducerea unui teatru duce la stabilirea unor relații obiective cu actorii, cu regizorii, cu presa de specialitate... Aceasta nu înseamnă însă, în nici un caz, că teatrele pot fi conduse bine numai de scriitori! Vedem în jurul nostru destule scene dirijate de adevărați și talentați animatori, de oameni de cultură și artă care și-au legat definitiv numele de viața teatrelor respective! Mă gîndesc în primul rînd la Radu Beligan.

— În ce direcție credeți că trebuie să se îndrepte azi, în mod prioritar, atenția și preocupările animatorului de teatru?

— În direcția calității spectacolului teatral! Am observat că la spectacolele bune, cu interpreți de valoare, cu formule scenice expresive, publicul participă masiv, cu pasiune și entuziasm. Aceasta, chiar și în lunile de vară. Și apoi, să nu uităm că vedetele rămîn ve-

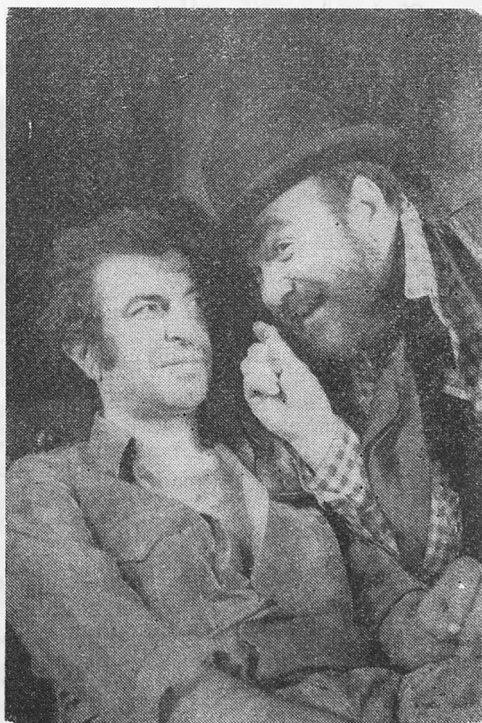


Gilda Marinescu, Nineta Gusti și Dodi Caian-Rusu, în „Gaițele“ de Al. Kirițescu

George Constantin în „Petru Rareș“ de Horia Lovinescu



Ștefan Sileanu și George Constantin în „Jocul vieții și al morții...“ de Horia Lovinescu





„Audiență la consul“ de Ion Brad

dede, la noi ca și în alte părți ale lumii. Iar marele public are dreptul să-și manifeste preferințele și gusturile personale în alegerea lor.

— **Sinteți adeptul unui teatru de vedete, de capete de afiș?**

— Când vedeta respectivă este o personalitate reală, da! Aceasta presupune în primul rând talent, o elaborare meticuloasă a rolurilor, seriozitate și dăruire în fiecare spectacol. În teatru, fără vedete, riscăm monotonia și plictisul. Deci, să le găsim, să le educăm, să le îngrijim! Dar spectacolele bune nu se fac numai cu capetele de afiș, ci cu toți actorii, într-un spirit de echipă. Și rolurile mici cer artiști mari, serioși, devotați artei lor. Orchestrele nu trăiesc numai prin soliști. Câtă vreme nu oferim fiecărui actor serios șansa de a juca un rol pe măsura talentului și pregătirii sale — sarcină, adevărat, dificilă, pentru directorii de teatru — pentru regizori și ceilalți colaboratori ai lor — nu putem spune fără păcat că în teatrele noastre locul forțelor vii ar fi ocupat de „suflete moarte“.

— **V-am ruga să prezentați și cititorilor noștri proiectele repertoriale ale stagiunii '84-'85, spectacolele anunțate la conferința de presă pe care ați organizat-o la inaugurarea anului teatral.**

— Lista pe care secretariatul nostru literar a pus-o la dispoziția invitaților cuprinde mai multe propuneri de piese

românești, dintre care spicuim: **Sinziana și Pepelea** de Vasile Alecsandri (în regia lui Alexandru Dabija); **Betia sfântă** de Paul Everac (în regia lui Mircea Cornișteanu); o dramaturgie de Virgil Stoenescu după romanele lui Dinu Săraru, intitulată **Cite vieți avem?** (în regia lui Dan Micu); din dramaturgia universală, amintesc **Pădurea de Ostrovski**, spectacol a cărui premieră a avut loc (în regia lui Costin Marinescu); urmează **Cum vă place de Shakespeare** (în regia lui Dan Micu) și o dramaturgie după proza cunoscutului scriitor american născut în România Elie Wiesel, intitulată **Porțile pădurii** (în regia lui Alexa Visarion).

În afara acestor titluri, intrate în lucru, aș dori să vă rețin atenția asupra unor noi formule de spectacol pe care ni le propunem, pentru a extinde aria repertorială, și a oferi atât publicului cit și colectivului nostru de actori șansa de a participa la manifestări culturale mai deosebite: este vorba de o **stagiune permanentă cu spectacole de poezie**, și de **reprezentările de la ora cinci**, cu piese scurte în recitaluri actricești.

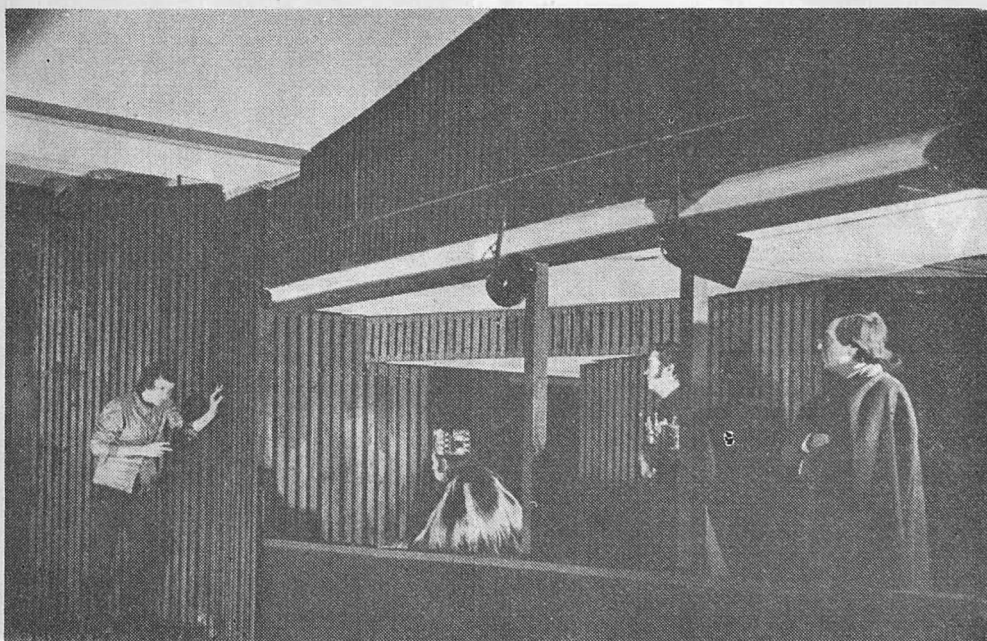
— **Spectacolele de poezie au un altfel de caracter decât cele cu care teatrele ne-au obișnuit?**

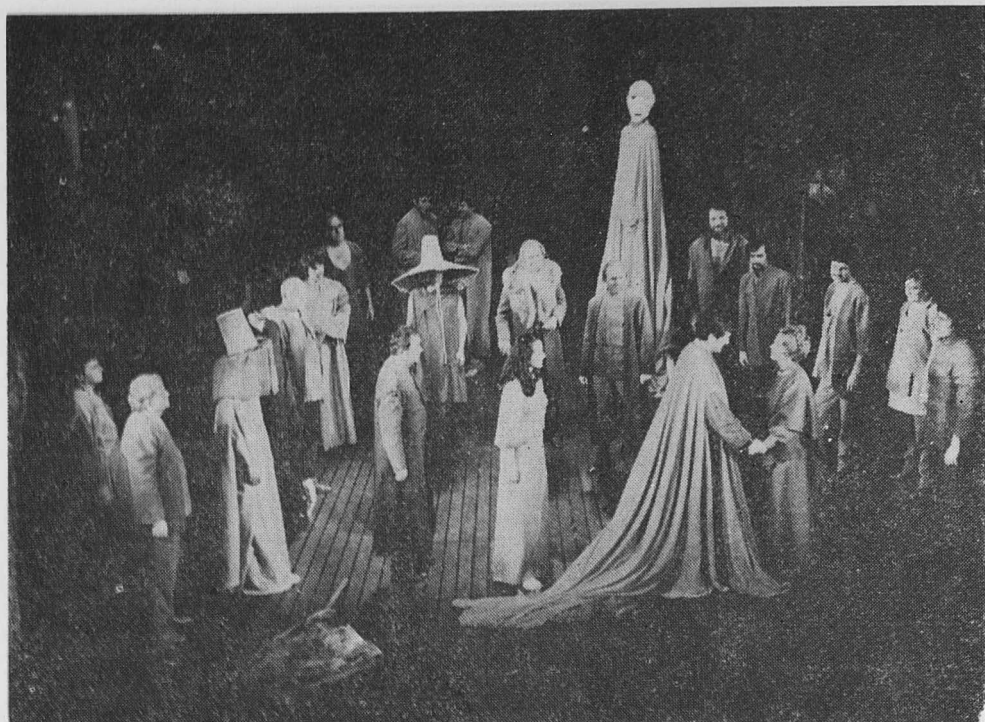
— Nu știu dacă formula noastră este cu totul nouă, dar nouă este hotărîrea de a organiza o **stagiune întreagă**, cu spectacole distincte, la ambele săli, și cu o zi fixă de reprezentații, luna. Am început cu spectacolul **Orfeu în cîmpia Dunării**, dedicat lui Nichita Stă-



„Richard al III-lea“ de Shakespeare. În rolul titular George Vraca

Scenă din „Hamlet“





Alte trei spectacole din dramaturgia shakespeariană: „Coriolan“, „Timon din Atena“, „Henric al IV-lea“





Dostoievski în două în-
scenări memorabile :
„Karamazovii“ (sus) și
„Crimă și pedeapsă“

nescu (regizor, Alexandru Dabija); continuăm cu un spectacol inspirat de versurile lui Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu și Marin Sorescu (regia, Mihai Lungeanu); apoi aducem pe scenă versurile lui Vasile Voiculescu cu prilejul centenarului nașterii marelui poet, în viziunea lui Dan Nasta, și **Poezii tineri și tinerețea lumii** în colaborare cu I.A.T.C.; apoi, **Leagăn de dragoste, leagăn de viață**, din lirica feminină; iar în primăvară, un spectacol pe versurile copiilor. La aceste reprezentații asociem rostirea poeziei (făcută de cei mai buni actori ai noștri) cu muzica și baletul, în viziuni pe care le dorim cât mai originale.

— Această preocupare pentru poezie se explică poate și prin formați: dumneavoastră de poet. Dacă poezia poate ocupa un loc însemnat în lărgirea sferei de expresie a teatrului, ce alte formule literare pot fi asimilate de spectacolul teatral?

— Eu cred că poezia poate și trebuie să devină o însoțitoare și o inspiratoare a teatrului de proză. Mi se pare o sarcină nobilă descifrarea și vizualizarea poeziei prin intermediul marilor noștri actori; sperăm că spectacolele noastre vor face poezia mai accesibilă, facilitând accesul celor tineri la universul magic al cuvântului. Acest lucru mi se pare deosebit de important și de necesar azi, când în școli precumpănește — în mod inevitabil — atenția acordată științei și tehnicii. În această epocă a revoluției tehnico-științifice, poezia devine mai necesară omului decât oricând în trecut. Este ca o întoarcere la rădăcinile gândirii și sensibilității, fără de care ființa umană se poate dezechilibra. Alt tip de spectacol, despre care am mai amintit, l-ar constitui cele din seria „de la ora 5”, compuse din piese scurte, cu două-trei personaje. Se află în repetiții două asemenea texte, aparținând reputaților prozatori și dramaturgi Ion Băieșu și Fănuș Neagu, în regia lui Ion Cojar, avându-i în distribuție pe George Constantin și Horațiu Mălăele, însoțiți de studenți actori; lucrăm la un spectacol pe textele tânărului scriitor Matei Vișniec. Alexandru Repan va relua în curând, într-o viziune nouă, **Craii de Curtea veche**, cu care vom cinsti centenarul nașterii lui Mateiu Caragiale. O piesă consistentă — **Totul pe o carte** de Mihai Rădulescu —, va fi interpretată de Gilda Marinescu. Alte echipe lucrează la definitivarea unor formule scenice pe texte de autori români.



Ștefan Iordache în „Viziuni flamande” de Ghelderode

În seria montărilor de la ora 5 vom prezenta și pagini din literatura universală: pentru început, două poeme dramatice de Odysseas Elytis și Yannis Ritsos, în viziunea Luciei Mureșan și a lui Emil Hossu, apoi **Creditorii** de Strindberg, în regia lui Adrian Lupu. Lista rămâne în continuare deschisă... Aș prefera să discutăm despre această idee după primele două-trei premiere, cu speranța că această experiență va fi confirmată și de adeziunea publicului.

Dumneavoastră știți, mai bine decât mine că, în ultimele decenii, scenele noastre au confirmat viabilitatea multor formule de spectacol. Paleta texturii literare s-a diversificat mereu, s-au născut spectacole bune și din documente de epocă, din foiletoane scrise cu vervă, din adaptări de romane sau de scenarii cinematografice, din „teatralizarea” unor jurnale sau a corespondenței unor scriitori etc. Teatrul trebuie să fie deschis și receptiv la sugestiile dramaturgice cele mai diverse. Ceea ce nu trebuie admis sînt însă formulele kitsch, improvizatiile facile, comerciale, care n-au nimic comun cu arta, cu misiunea educativă a scenei.

— Se discută mult în teatre în jurul relației eficiență financiară-calitate-exigență artistică. Cum vedeți dumneavoastră această problemă ?

— Singura modalitate cinstită prin care artiștii din țara noastră își pot îndeplini misiunea pentru care au fost pregătiți este aceea de a produce spectacole bune, educative, în sensul cel mai înalt al acestui termen. Spectacole îndrăgite și respectate de public. V-am mai spus că am remarcat pasiunea deosebită a publicului nostru pentru spectacole bune, indiferent dacă ele sînt drame sau comedii. Este un fapt care infirmă teoria că numai divertismentul și așa-zisul gen al „destinderii” ar putea aduce mulțumiri de toate felurile teatrelor și instituțiilor noastre culturale. Exigențele fiind însă extrem de mari, se cere o muncă imensă, un ritm susținut în toate componentele activității teatrale, o concentrare mai accentuată a forțelor angrenate în pregătirea și desfășurarea spectacolelor. Nu e un secret pentru nimeni că aceiași regizori care reptă șase luni sau chiar mai mult un spectacol în România realizează în două luni aceeași montare în alte țări. Eu cred că actorii trebuie să joace în primul rînd pe propriile lor scene, pentru ca acestea să fie folosite mai bine decât pînă acum ; turneele să fie manifestări de prestigiu, nu simple obligații de serviciu, pentru încasarea de bani. Știm, de multă vreme, de cînd milităm cu toții pentru formarea și afirmarea culturii noastre socialiste, că nu există **Capitală** și **Provincie** în ceea ce privește calitatea receptării spectacolului de teatru.

În altă ordine de idei, dar în strînsă legătură cu relația teatru-public-exigență-eficiență, cred că teatrele au dreptul și chiar obligația de a-și populariza prin scris, prin programe de sală sau alte publicații specifice, repertoriul, valorile actricești, prezentînd marelui public problemele de creație ale colectivului



„Întorcerea la Micene” de Evangelos Averoff-Tossizza

respectiv, antrenînd în acest fel participarea spectatorilor la viața teatrală a capitalei, a țării întregi.

— Colectivul Teatrului „Nottara” e format din numeroase și puternice personalități creatoare, actori, regizori, scenografi din generații diferite. Credeți că există un spirit de echipă ? Cum anume se manifestă ? Ce contradicții acționează ?

— Neîndoios, există un spirit de echipă în Teatrul „Nottara”. Programul repertorial anunțat a fost discutat cu întregul colectiv, nu numai în C.O.M., cum se obișnuiește. Cred că, în absența unui spirit de echipă, n-ar putea exista nici un colectiv artistic încheiat. Firește, acționează peste tot unele contradicții între valoarea activă și non-valoarea pretențioasă, plină de ifose, între hărnicie și comoditate, între arta profundă și improvizatia păgubitoare, între mîndria artistică firească și egocentrismul exclusivist, între spiritul novator și rutină, între un crez artistic adevărat și simulacrul lui, între concepția filosofică și artistică proprie ideologiei noastre și unele poziții mimetice, de împrumut, între creația originală și imitația servilă etc., etc.

— În anul Congresului XIII și într-o stagiune în care se înscriu și multe alte evenimente semnificative, de însemnătate istorică, ce acțiuni deosebite preconizați ?

— Orientarea politică și conținutul educativ al programului nostru cred că apar limpede din tot ce-am discutat. Ele decurg din Programul ideologic al partidului nostru, din Raportul tovarășului Nicolae Ceaușescu la Congres. Aș vrea să subliniez că în teatru ideile pot dobîndi forță de influențare publică, pot trăi și reverbera în sufletele oamenilor doar prin calitatea expresiei lor artistice... Strădania noastră principală va fi aceea ca nici una dintre manifestările înscrise în programul teatrului să nu se abată de la linia majoră promovată de partid în toate sferele vieții social-politice, economice și culturale, și anume: **calitatea!** Iar în artă, unde perfecțiunea este un veșnic deziderat, calitatea rămîne condiția primordială și dovada angajării noastre civice.

— Să nu uităm că Ion Brad, directorul Teatrului „Nottara”, este și un dramaturg. În această calitate, cum vedeți raportul text-scenă? Dar relația teatru-scriitor?

— Experiența mea dramaturgică este modestă, în raport cu poezia și proza. Prin grija prietenului meu, regretatul Horia Lovinescu, și a regizorului Ion Cojar, am debutat în 1977 pe scena Teatrului „Nottara”; am continuat această experiență în 1982, pe scena Teatrului Mic, condus de excelentul director care

este scriitorul Dinu Săraru. Am simțit, de la bun început, influența benefică a scenei și găsesc că, pentru orice scriitor, contactul cu scena înseamnă un ajutor enorm în cristalizarea operei sale dramatice. Am transcris de cîteva ori textul piesei **Arheologia dragostei**, publicat în revista „TEATRUL” și înscris în repertoriul Teatrului Național, în urma discuțiilor avute cu prietenii mei regizori, în-deosebi cu Anca Ovanez și cu scenograful George Doroșenco, care doresc să-i dea expresie scenică. Teatrul fiind genul cel mai dificil, cred că un text bun, viabil, nu se poate perfecționa în afara unui contact nemijlocit cu scena, cu oamenii de teatru.

— V-aș întreba, în încheiere, ce proiecte personale aveți pentru teatru?

— Altele? Nu v-am enumerat destule? N-aș vrea să devin robul funcției mele de director de teatru. Dar dacă tot o am, doresc să colaborez bine cu colegii mei de literatură. Și să nu uit nici o clipă că am început cu poezia, am continuat cu proza și numai acum, cînd am părul cărunt, am prins și gustul teatrului. Deci, în locul proiectelor, cărți!

Convorbire realizată de Mira IOSIF

telex-„teatrul” • telex-„teatrul” •

Cu prilejul „Zilelor culturii sovietice”, care s-au desfășurat în țara noastră la începutul lunii noiembrie, printre alți distinși oaspeți, artiști de renume din Uniunea Sovietică, s-au aflat și actorii Ludmila Ivanovna Kasatkina, Artistă a Poporului, Svetlana Mihailovna Bragarnik și Mihail Ermailovici Volintir, Artist al Poporului. Revista noastră a organizat o masă rotundă cu acești reprezentanți de frunte ai teatrului sovietic. Stenograma va fi publicată într-unul dintre numerele viitoare ale revistei. ● O altă masă rotundă organizată de revista „Teatrul” a fost prilejuită de vizita în țara noastră a actorilor

Susan Cash, Beth Dixon, Suzanna Hay, Patrick Husted, William Mc. Nulty, Fred Sanders și a regizoarei Benita Hofstetter din Louisville (S.U.A.). Stenograma va fi, de asemenea, publicată într-unul din numerele viitoare ale revistei. ● Noul director al Teatrului „Valea Jiului” din Petroșani ne informează că regizorul Marcel Șoma repetă Variațiuni pe tema dragostei de S. Alioșin, în vreme ce Florin Fătulescu de la Teatrul Dramatic din Brașov urmează să monteze pe scena petroșeneană Somnoroasa aventură de Teodor Mazilu. ● În numerele viitoare ale revistei veți putea găsi două interviuri

realizate de Paul Tutungiu cu regizorul american Jon Jory și cu criticul american Edwin Wilson de la „Wall-Street Journal”. ● La Teatrul Național din Tîrgu Mureș, regizorul Kincses Elemér repetă Intrigă și iubire de Fr. Schiller; la secția maghiară a aceluiași teatru, Kovács Levente pune în scenă Farmacia de Szep Ernő (R.P.U.). ● Margareta Bărbuță este prezentă în librării cu volumul „Demnitatea teatrului”, editat în colecția „Masca” a editurii „Eminescu”. ● La Teatrul „Ion Creangă” se repetă Cenușăreasa, adaptare de Ion Lucian și Virgil Puicea, în regia lui Ion Lucian.



Lucia Nicoară :

*„Un teatru bun este
acela care detectează
problemele reale ale
cetății“*

La început de stagiune, Lucia Nicoară este un om ocupat, preocupat, totuși nu și-a pierdut zîmbetul amabil, ce-i creează interlocutorului o senzație de confort. N-aș putea spune că nu agreează interviurile: nu simtem la prima convorbire despre teatrul pe care îl conduce, știu că îi face plăcere subiectul și că modul ei de a vorbi despre viața și proiectele Naționalului are calitatea de a convinge. Constat, acum, o anume rețineră: cred că și-ar fi dorit conversația aceasta mai pe la mijlocul anului teatral, atunci cînd o parte dintre titlurile de pe afiș vor fi devenit spectacole. Notează, scurt, pentru fișa biografică pe care i-o cer: „Născută la 7 decembrie 1936; Universitatea din Timișoara — Facultatea de filologie; director al Teatrului Național, din 1979“. O cunosc dinainte de a fi preluat responsabilitatea primei scene timișorene: o ființă energică, prevenitoare, cu același suris amical. În ciuda unei aparente de fragilitate, a reușit, la puțin timp după numire, să repună instituția pe orbita națională, să o înscrie în circuitul mișcării teatrale, cu spectacole reprezentative, cu un Festival al dramaturgiei românești actuale.

— V-aș ruga, stimată Lucia Nicoară, să vă referiți, mai întâi, la repertoriul noii stagiuni, la ideile, criteriile de selecție, modul în care Teatrul Național din Timișoara răspunde, prin programul său, evenimentului politic marcant al acestei perioade, Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român...

— În chip semnificativ pentru angajamentul colectivelor de slujitori ai scenei în preajma Congresului al XIII-lea, de a propaga prin teatru idealurile comuniste, de a mobiliza la îndeplinirea politicii partidului și de a contribui la modelarea unei conștiințe înaintate, Teatrul Național din Timișoara și-a propus o revizuire profund responsabilă a sarcinilor ce îi revin și, în consecință, o redefinire a direcțiilor de acțiune viitoare. Proiectul de Directive, constituindu-se într-o strălucită sinteză a prezentului și viitorului românesc, este, de altfel, un reper statornic al tuturor creatorilor de valori, din orice domeniu de activitate. Ei, creatorii de valori, au ca principală menire înălțarea conștiinței umane, pentru ca pe aceste meleaguri fundamental înnoite în era socialistă să se afirme cu toată vigoarea omul nou, vrednic de e-



„Ca frunza dudului din rai“ de D. R. Popescu

poca noastră. Am configurat un program pe care îl considerăm coerent în articulațiile sale teatrale și cultural-artistice și pe care dorim să-l îndeplinim cu exigență profesională. Pilonii de susținere ai repertoriului stagiunii sînt piesa românească contemporană și cea clasică, dar și literatura de ieri și de azi a altor popoare. Considerăm Teatrul Național un fecundă laborator de creație, în cadrul căruia se dezbate problemele majore ale societății. Ne-am propus, de aceea, reprezentarea pieselor *Viscol și flori* de Platon Pardău și *Sentimental-tango* de Teodor Mazilu. O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale este o piatră de încercare

pentru colectivul oricărui Național, și credem că a venit vremea să ne confruntăm și noi cu această prețioasă și pretențioasă capodoperă a literaturii dramatice românești. Din repertoriul universal am ales *Regele Lear* de Shakespeare, *Neînsemnații* de Terry Johnson și *Turcul de fildes* de Rozov. Teatrul de poezie — experiență unică, pînă în acest moment, pe plan național — își va redeschide porțile cu o reprezentare consacrată poetei Ana Blandiana. Ideea de program, potrivit căreia am gândit repertoriul, cuprinde și folosirea integrală și adecvată a întregului potențial artistic. Contăm pe spectacole de elevată ținută artistică, dar

și pe consolidarea simțului valorii în rîndul publicului larg. În acest sens, în stagiunea pe care am început-o, ne propunem o lărgire a acoladei de forme de relație culturală între Teatrul Național și publicul din întreprinderi, de la sate, din școli și facultăți.

— **...Îmi amintesc de climatul nu intru totul favorabil dumneavoastră, la început... Vă deranjează să vorbim despre asta ?**

— Nu.

— **Știți că se făceau pariuri... cît veți rezista ca director de Național ?**

— Nu mă miră, pentru că aproape întreg colectivul mi-a fost ostil la început.

— **De ce oare ?**

— Poate din lipsă de încredere. Lipsă de încredere care mă stăpînea și pe mine atunci.

— **Cred că era vorba, mai ales, despre o stare de precaritate, de aceea insist...**

— Prea era adînc anonimatul în care se cufundase Teatrul Național, prea era călduț confortul lipsit de aspirații, d.n care mulți nu vroiau să iasă.

— **Într-adevăr, s-a scris atunci despre stagioni terne, reprezentații submediocre, despre faptul că instituția nu participa la confruntările profesionale. Se pare că în absența unor ambiții importante, se produc alterări de climat. Presupun că nici un director de teatru nu își dorește un colectiv prins în... activități colaterale scenei, depersonalizat. Însă, dorințele directorului, asemeni declarațiilor de început de stagiune, oricît ar fi de nobile, nu rezolvă, în sine, nici o problemă, nu pot situa instituția în centrul mișcării de idei. E simplu de observat. Dumneavoastră ați schimbat ceva înăuntrul Naționalului timișorean. Cum ?**

— Poate că este suficient să vă spun că am izbutit să determin ca mai toate controversele din colectiv să aibă drept obiect probleme de creație. Nu mai există grupuri, ci echipe de creație, și un înalt spirit de echipă. Mă socotesc o combatantă care a reușit să creeze în colectiv dorința majoră de a avea un teatru care se gîndește pe sine ca un for spiritual al cetății și care aspiră să ocupe un loc distinct în viața teatrală a țării.

— **Sinteți un director aspru ?**

— Sînt un director ferm, fără crize de autoritate și de asprime.

— **Ce le pretindeți actorilor ?**

— Ca, printr-un efort permanent, să ajungă la o tehnică profesională de înaltă ținută, să fie disponibili pentru orice modalitate regizorală. Le cer să lupte, printr-o disciplină riguroasă, împotriva comodității care duce la rutină, le cer să-și păstreze cu demnitate locul ce le revine în societate și să aibă permanent conștiința misiunii înalte a artei pe care o slujesc.

— **Dar regizorilor ?**

— Socotesc că astăzi, mai mult ca oricînd, profilul teatrului se naște nu numai din componența trupei, ci, mai ales, din personalitatea unor regizori cu statut profesional cert și cu un sistem filozofic și estetic limpede. Ei trebuie să asigure colectivului actoricesc posibilitatea de a practica diferite modalități de interpretare, metode de lucru și stiluri de interpretare. Ei trebuie să se ocupe atent și consecvent de evoluția fiecărui actor.

— **Regizorii contribuie la alcătuirea planurilor repertoriale ale Naționalului timișorean ?**

— În ultimii ani, teatrul nostru a făcut un salt apreciabil, și și-a cîștigat, pe bună dreptate, un loc distinct în viața culturală a județului, iar în unele momente, cum este cel al Festivalului dramaturgiei românești actuale, chiar în viața teatrală a țării. Acest salt s-a datorat, în primul rînd, pledoariei obstinate a teatrului pentru piesa originală de valoare ideologică și literară, vîdînd curaj civic. Regizorii teatrului și-au asumat misiunea de a o tălmăci scenic și, iată, am asistat la un adevărat asalt de text românesc nou : *Studiu osteologic...*, *Mobilă și durere*, *Ca frunza dudului...*, *Arma secretă a lui Arhimede*, *Goana*, *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă*, *Cartea lui Ioviță*. Majoritatea acestor piese sînt opțiuni ale regizorilor. Din păcate, sînt și regizori care au, de zece ani, aceleași două-trei... obsesii profesionale. Fără îndoială că, din partea lor, nu are cum să vină un ajutor real, eficient, în elaborarea programului repertorial al Naționalului.

— **Înainte de a vă decide asupra afișului stagiunii, cunoașteți opțiunile celorlalte instituții timișorene, ale altor teatre din țară ?**

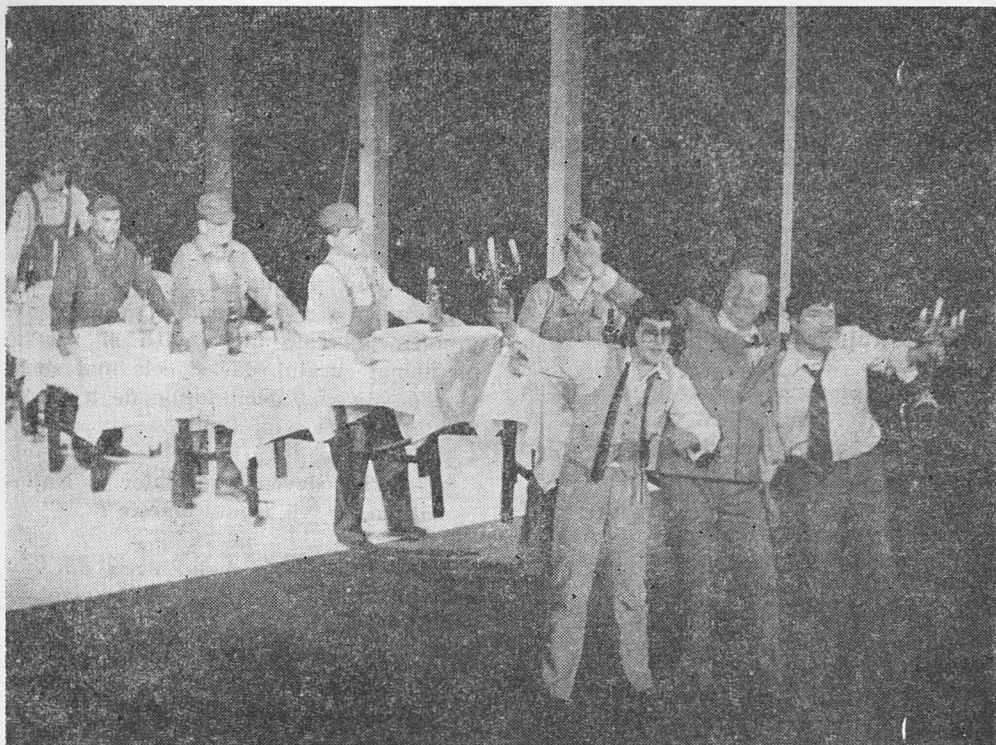
— Repertoriul teatrelor timișorene, în limbile română, maghiară și germană, se



„Răscrucea“ de Adrian Munțiu

← Gheorghe Stana și Sandu Simionică
 în „Cartea lui Iovită“ de Paul Eve-
 rac
 Alina Secuianu și Ion Haiduc în
 „Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi
 oprită“ de B. Brecht





„Mobilă și durere“ de Teodor Mazilu

„Arma secretă a lui Arhimede“ de Dumitru Solomon



constituie mai de mult într-un singur afiş, realizat prin grija secretariatelor literare şi conducerilor teatrelor. Din păcate, cunosc în mică măsură repertoriul teatrelor din ţară, consemnat doar parţial de cronicari, în unele reviste de cultură.

— **Explicaţi-mi prezenţa aceleiaşi piese de Dumitru Solomon (Socrate), în actuala stagiune, şi la Naţional şi la Teatrul Maghiar de Stat...**

— Noi sintem consecvenţi cu o idee mai veche. Textul, prin valoarea lui, merită două variante scenice, chiar în acelaşi oraş... E adevărat şi că, pe parcursul muncii de pregătire a repertoriilor, apar situaţii pe care noi nu le putem controla pînă la ultimul amănunt.

— **Se poate teatru fără director ?**

— Încercaţi să rememoraţi perioadele cele mai anoste ale istoriei unor foarte importante teatre ale ţării. Vă veţi convinge uşor că ele coincid cu lipsa unor animatori, a unor personalităţi la conducerea destinului acestor instituţii.

— **Care ar fi, deci, rolul directorului ?**

— Să creeze o atmosferă de elevată muncă artistică, să-şi cunoască valorile certe şi virtualele valori, să le cultive, confruntîndu-le cu creaţiile de vîrf ale scenei româneşti, cu rolurile de temelie ale dramaturgiei naţionale şi străine, să sesizeze impostura şi cabotinismul, să creeze colectivului (nu stă întotdeauna în puterea lui, din păcate) condiţii pentru păstrarea rezistenţei fizice şi psihice necesare, să-l sprijine să se menţină la nivelul comandamentelor politice ale timpului, în cadenţa profesiei.

— **Despre Naţional, publicul timişorean spune, de la o vreme, că ar fi**

„un teatru bun“. Dumneavoastră cum vă apare „un teatru bun“, în momentul de faţă ?

— În măsura în care Teatrul a apărut ca o nevoie a cetăţii de a pune în discuţie problemele sociale, morale, politice, într-un spaţiu larg accesibil, şi în măsura în care această artă şi-a păstrat caracterul, un teatru bun este acela care ştie, ca un fin seismograf, să detecteze problemele reale ale Cetăţii şi găseşte nu numai curajul, dar şi cele mai adecvate (şi diverse, deci) forme de a le comenta complet şi profund.

— **Cînd deveniţi spectator al Naţionalului, ce vă nemulţumeşte ?**

— Nemulţumirile mele încep din holurile teatrului. Mă preocupă aspectul acestora, gălăgia plasatoarelor în timpul spectacolelor, biletele duble... pe acelaşi loc, zgomotul din culise, tusea contaminantă din sală... cînd spectacolul nu convinge. Mă nemulţumeşte cînd actorul nu-şi face meseria cu toată fiinţa sa, cînd nu-şi foloseşte toate disponibilităţile trupului, glasului şi inteligenţei, cînd ideea nu e transmisă clar...

— **Dacă n-aţi fi director, ce aţi face într-un teatru ?**

— Întotdeauna m-a atras munca secretarului literar — ce-i drept, mai puţin aspectele sale „de bucătărie“... M-a atras munca de alcătuire a repertoriului, ca act de conştiinţă — ceea ce este altceva decît o simplă listă de piese. Mă preocupă forţa programului repertorial: el poate activa şi îmbogăţi conştiinţele, îndemnîndu-le către acţiune.

**Convorbire realizată
de Antoaneta C. IORDACHE**

CRONICA DRAMATICA

PIESA ORIGINALĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTA

TEATRUL GIULEȘTI

PAROLA

de Petru Vintilă

Data premierei : 17 august 1984.
Regia : DINU CERNESCU. Scenografia : EUGENIA BASSA CRIȘMARU.

Distribuția : CONSTANTIN GHEORGHIU (Felix); ANCA LEDUNCA (Adela); CORADO NEGREANU (Caius); GEO COSTINIU (Zeno); GELU NIȚU (Aurel); OLGA BUCĂȚARU (Olguța); SABIN FĂGĂRAȘANU (Coriolan); ADRIAN VIȘAN (Octavian); JEANINE STAVARACHE, VALERIA SITARU (Zenobia); ION PAVLESCU (Vartiadis).

Cei zece ani care s-au scurs de la premiera absolută a piesei lui Petru Vintilă *Cine ucide dragostea?* nu au știrbit din valoarea sentimentală a acestei pagini din dramaturgia noastră închinată Eliberării. Schimburile operate de autor, nu numai în titlu, ci și în țesătura conflictului și a relațiilor dintre personaje, au atenuat pitorescul elementelor de culoare, de atmosferă (specifice mediului mic-burghez al provinciei bănățene), conferind adăncime și pregnanță ideii fundamentale a scrierii: adeziunea unei familii întregi la idealul comunist, participarea ei la pregătirea actului pa-

triotic înfăptuit, în august '44, de către luptătorii comuniști, a căror simbolică **parolă** a trezit conștiințele oamenilor, mobilizându-i la mișcarea antifascistă.

Aprofundarea ideii politice nu se răsfîrte însă în suficientă măsură asupra chipurilor eroilor purtători de mesaj, astfel încît să le confere complexitatea, caracterul plauzibil, autenticitatea, farmecul caracteristice altor câteva personaje. Întipărite în amintirea celor care le-au văzut întruchipate pe scenă în urmă cu un deceniu, unele dintre aceste personaje dobîndesc azi o sporită forță de atracție și de convingere. Unchiul Caius, de exemplu, ar merita să fie înscris în galeria portretelor în stare să ilustreze dialectica dramaturgiei noastre socialiste, debutul și evoluția scenică a unor scriitori de prestigiu, printre care numele lui Petru Vintilă nu poate fi ignorat. Tip de intelectual ezitant și conformist, avocat și patron de gazetă provincială, crai toamnă cu morgă, cînd ursuz, cînd vesel, dispus la compromisiuri, cochetînd cu autoritățile vremii, dar avînd și resurse de omenie nealterată, de generozitate, Caius este atent individualizat din punct de vedere psihologic și-și păstrează peste ani vigoarea și umorul.

Spectacolul regizat de Dinu Cernescu cu discreție autoritate profesională, în decorul sugestiv al Eugeniei Bassa-Crișmaru, este dominat, ca și trecuta versiune, de acest personaj (excelent interpretat de același remarcabil actor, Corrado Negreanu), în pofida vizibilului efort al directorului de scenă de a așeza în prim-plan personalitatea comuniștilor, cărora actorii Gelu Nițu (îndeosebi), Adrian Vișan și Sabin Făgărașanu au încercat să le depășească liniaritatea, dăruindu-i cu o febră lăuntrică.

**Anca
Ledunca,
Adrian
Vișan
și
Gelu
Nițu**



În climatul de firesc și autenticitate asigurat pe tot parcursul montării, momentele de destindere alternează armonios cu cele de încălzire dramatică. Alături de strălucita compoziție a lui Corrado Negreanu s-a evidențiat acum interpretarea lui Geo Costiniu; datorită lui, tânărul Zeno apare nimbă de aura unei exuberanțe adolescente, de sinceritate și candoare. Anca Ledunca a înfățișat cu multă finețe, cu dramatism reținut, chipul mamei, pe umerii căreia apasă toate răspunderile casei, grijile și spaimele tuturor.

Aparițiile șefului Siguranței locale, Vartiadis, au fost susținute fără clișeele așa-ziselor „negative”. Profesionalismul actorului Ion Pavlescu și-a pus pecetea asupra personajului; tratat cu subțire ironie, acesta beneficiază de un anume farmec personal, manifestându-și puterea printr-o exagerată amabilitate.

Ușor stingheriți de inconsistența rolurilor lor, Constantin Gheorghiu, Olga Bucătaru, Jeanine Stavarache au cheltuit din capacitatea lor interpretativă pentru a participa la reușita acestui spectacol pe care Giuleștiul l-a oferit ca act omagial la deschiderea stagiunii, în chiar zilele fierbinți ale acestui august aniversar.

Valeria DUCEA

**TEATRUL DRAMATIC
„MARIA FILOTTI”
DIN BRĂILA**

MARTOR ȘI JUDECĂTOR de Ion Bălan

Rumoare, exclamații... Vechiul teatru brăilean, complet restaurat, și-a deschis porțile. Impresionează splendoarea foaielor, strălucirea scărilor de marmură, structura barocă, oglinzile, imensa cupolă, cu multicolorul ei vitraliu... Prin mulțime își fac loc actorii îmbrăcați ca la început de secol, scandează reclame, anunțuri publicitare de demult... Publicul e surprins, pătrunde în sală, își ocupă locurile în fotoliile capitonate, ușile se închid... Încet, încet pe scenă începe să palpate viața portului de odinioară: o schelă de vapor, sirene, valuri, clopote, hamali, marinari, femei, zarzavagii, iaurgii, vinzători de ziare... Dintr-o dată, însă, totul încremenește, timpul s-a oprit în loc. O baie de lumină crudă seceră privirea celor prezenți în stal. Silueta unui ins singuratic se apropie de rampă. Adresându-se direct spectatorilor, el se prezintă

Data premierei : 21 septembrie 1984.

Regia : CONSTANTIN CODRESCU. Scenografia : GHEORGHE MOȘORESCU.

Distribuția : GEORGE ȚOROPOC (Panait Istrati) ; ROMEO MUȘTEANU (Thuringer) ; NICOLAE ȚĂRANU (Agentul de poliție) ; GEORGE CUSTURĂ (Comisarul) ; NICOLAE CIOCOIU (Prefectul) ; PETRE SIMIONESCU (Hamalul I) ; GHEORGHE MOLDOVAN (Hamalul II) ; ANTON FILIP (Ziaristul) ; FLORIN CHIRPAC (Chelnerul) ; RODICA MUȘTEANU (Joița Istrati) ; GRETA MANTA (Fiica portului) ; GEORGE MARIN (Vătaful). În alte roluri : ELENA ACIU-ȘTEFĂNESCU, MARIN BENEĂ, MARI-NELA CĂTĂLIN, SORIN DIN-ULESCU, LUMINIȚA DINULESCU, VICTOR IANCULESCU, ADRIAN NĂSTASE, ELENA PATAP, ANA-MARIA PÎSLARU, GEORGE ȘOFRAG, MIRCEA VALENTIN.

astfel : „...sînt un om care vine din infern să se înfățișeze tribunalului imparțial al contemporaneității... Nu cer achitarea, ci o dreaptă judecată... !”

Piesă-document ce și-a propus să evoce personalitatea celui ce a fost unul dintre fiii de frunte ai Brăilei — scriitorul Panait Istrati —, **Martor și judecător** este un spectacol de mare intensitate emoțională, dar și de densă substanță ideologică. Depășind handicapul istoriilor sufocate de documentul arid, saturate de informația seacă sau de speculația romanțată, scenariul lui Ion Bălan reușește să fie o originală incursiune în viața și opera lui Istrati, dar și o reprezentare modernă de angajat teatru politic. Procedîndu-se selectiv, cu intuiția esențialului, cu simțul calității detaliului, reținîndu-se dintr-o existență agitată doar clipele reîntoarcerilor acasă — prilej de confruntare și introspecție, răgaz de meditație —, apelîndu-se la pagini de memorialistică și la corespondență, făcîndu-se racordul cu opera propriu-zisă, s-a închipuit un schelet dramatic coerent, care dezvăluie treptat complexitatea acestui caracter deosebit. S-a speculat inteligent șansa ca **par lui même** să i se reconstituie biografia, așa încît patetismul replicilor aparținînd integral scriitorului potențează cu o incontestabilă autenticitate fiorul unui nobil crez. Trăind într-o „epocă de universală confuzie a spiritelor”, Panait Istrati a pornit la drum cu „năzuința spre dezrobirea omului îngenunchat de om”, dorind să

devină un apostol, un martir al „religiei” pe care o reprezenta lupta împotriva exploataării. Temperament tumultuos, fire nestăvilă, deopotrivă calm și insolent, blînd și vehement, îndrăgît căutător al dreptății, vizitor idealist și totuși pesimist incurabil, sceptic, dar și profetic, altruist, generos, dar și intransigent fără măsură, cîștigînd ușor simpatii, dar atrăgîndu-și adesea antipatii categorice, pierzînd prietenii scumpe, ruîndu-și sănătatea minat de o pasiune nestinsă, cea a călătoriilor, care pentru el se confunda cu setea de cunoaștere, Istrati a avut o viață bogată și grea, uneori frumoasă, dar mai ales dură. Cîștigat pentru cauza muncitorimii proletare, păstrînd „mereu în suflet icoana hamalului lovit de soartă, acest sclav al lumii moderne”, nu va reuși totuși niciodată să se „înregimenteze” căci : „Pentru mine mișcarea, rîndurile, revoluția au însemnat înainte de toate o chestiune sentimentală, o revoltă sentimentală, care ce-i drept mi-am dat seama că nu seamănă cu revoluția adevărată, pentru că ea, revoluția, nu poate fi sentimentală”. Peregrinînd fără să descopere ceea ce visase, resimțînd stigmatul înstrăinării și repetînd cu obstinație „ca să fii peste tot, trebuie să fii undeva”, calomniat chiar de prieteni, zăbindu-se între „insultă nemeritată și elogiu dezgustător”, Panait Istrati avea să se declare în cele din urmă un învins, un mare dezamăgit. Continuă însă și în fața morții să se revolte împotriva nedreptăților și abuzurilor și nu încetează să iubească oamenii, cărora le lasă prin testament personajele sale, viața sa, pe care o supune judecății imparțiale a eternității...

Trupa brăileană, condusă de inepuizabilul animator Constantin Codrescu, și-a unit forțele într-un efort colectiv exemplar, participînd cu însuflețire la materializarea acestei înflăcărare manifestări ce omagiază centenarul nașterii lui Panait Istrati. Eliminînd de la început premisele unei simple expunerii ilustrative, montarea de severă austeritate se susține prin aportul fiecărui interpret, al fiecărui om din culise, cu toții contribuind la o memorabilă reușită. Protagonistul, George Țoropoc, a plecat în temerara aventură a reprezentării controversatului chip cu avantajul unei relative asemănări fizice, dar meritul său constă în impresiionanta acumulare de trăiri interioare intense cu care descrie tragicul destin : tinărul energic, entuziasmat își va șterge din priviri naivitatea adolescenței, înlocuind-o cu tristețea dezamăgirilor amare, copleșit de eșecuri repetate, mocnînd sentimentul unei damnări predestinate. În scena invocației supreme — „O, nemilos părinte...” — interpretul atinge o concentrare maximă, emoționînd pînă la lacrimă... Jocul act-urilor, adecvat tehnicii mozaicului, a sec-

venței sugestive montată nervos într-un alert ritm eliptic, lait-motivul atmosferei de port, recurența temelor obsedante insinuate cu fină discreție, nota permanenței confesiuni, sinceritatea nostalgică, arderea nedisimulată, comentariul sonor, simbolicul impact al luminii — toate aceste elemente doar aparent disparate, ce dau însă consistență universului spectral, converg nu spre a restabili rațional adevărul, ci spre a propulsa imaginea unui erou atașant, o înălțare afectivă certificată de luciditatea conștiinței personajului real: „Unele pilde din vîltoarea de aici trebuie să rămînă nestinse în sufletele noastre, ca niște talismane apărătoare în ceasul rău al îndoielii în victoria definitivă! Se află aici tot ce-a fost și s-a întîmplat, adevărul vremii noastre, ai cărei martori și judecători sîntem.“

Irina COROIU

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

— secția maghiară —

ALEEA BASTIONULUI 77

de **Baróty Géza**
și **Eisemann Mihály**

Data premierei : 14 iulie 1984.

Regia : GÁBOR KATI și GÁBOR JÓZSEF. Scenografia : BIRO I. GÉZA. Conducerea muzicală : BO-ROSS LAJOS. Coregrafia : GITTA SÁTEANU.

Distribuția : BELENY FERENC (Török István); F. MARTON ERZSEBET (Anna); FEKETE KÁROLY (Benedek Péter); FABIAN ENIKŐ (Hajdú Tini); LASZLO ATTILA (Doma Rudi); KISS TÖREK ILDIKÓ (Elvira); ACS TIBOR (John); MOGYOROSSY ISTVÁN (Pátkó); MOLNÁR JULIA (Bözszi); KÖRÖSSI CSABA (Odón).

Sfîrșitul stagiunii 1983/1984 a adus pe scena secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea comedia muzicală **Aleea Bastionului 77** de Baróty Géza și Eisemann Mihály, un spectacol deconectant, în care scenele lirice sînt adecvat inte-

grate unui ansamblu ce vădește, ritm, fantezie și prospețime și care se situează la granița dintre operetă și music-hall.

Potrivit „canoanelor“ genului, acțiunea se declanșează în urma unei încurcături: printr-o eroare administrativă se atribuie aceeași locuință pentru două grupuri de trei tineri, fapt ce generează o succesiune de situații comice pe fundalul cărora se profilează figuri agreeabile (cei șase tineri), dar și personaje care oscilează între „pitoresc“ și grotesc (Elvira, John, Pátkó). Dar, ca în orice operetă, dragostea care se înfiripă între tineri rezolvă situațiile aberante, anulează rivalitățile, învinge obstacolele, și, desigur, aduce cu sine doritul **happy-end**.

Melodii simple, antrenante, cu alură de șlagăre-retro, însoțesc peripețiile protagoniștilor, subliniază momentele-cheie, **Aleea Bastionului 77** fiind, în ansamblu, un spectacol de la care ieși cu un plus de bună dispoziție și chiar fredonînd o melodie.

Regia — Gabor Kati și Gabor Jozsef — nu propune soluții prea ambițioase, preferînd o lectură ce exploatează trama. De aici decurg probabil și neajunsurile ce riscă să transforme spectacolul într-o simplă succesiune de intrări și ieșiri din scenă.

Interpreții și-au susținut cu pasiune rolurile, animați de dorința de a se dovedi actori totali; grația interpretării, lirismul învăluitoare, dinamismul, calitatea frazării îi situează adesea la cote surprinzător de înalte și din punct de vedere muzical.

Se detașează evoluția explozivă a lui Körössi Csaba, care susține permanent tonusul spectacolului; acest tînăr actor are o mobilitate cu totul ieșită din comun, inventivitate și un plus de prospețime pe care-l aduce la fiecare nouă reprezentație. László Attila și Fekete Károly întruchipează cu onestitate personajele ce le-au fost încredințate, acesta din urmă chehtuindu-se în prea multe gesturi. În roluri complementare, compuse cu fantezie, nerv și farmec tineresc, evoluează Fábíán Enikő, F. Marton Erzsébet și Molnár Julia, în timp ce ACS Tibor realizează convingător ipostazele truate ale aventurierului John. Kiss Török Ildikó amplifică prin caricaturizare prezența mai mult decît pitorească a Elvirei, iar Mogyorossy István dă viață elocvent birocratului agresiv, gata oricînd de aranjamente necinstite. O prezență episodică ce se reține prin interpretarea muzicală de înaltă profesionalitate are Béleny Ferenc.

Scenografia lui Biró Géza, deși nu prea semnificativă, servește în linii mari intențiile spectacolului, ce promite să aibă o viață lungă pe afiș.

Mircea Em. MORARIU

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL „BULANDRA“

PASSACAGLIA

de Titus Popovici

Data premierei : 19 august 1984.

Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.

Scenografia : DAN JITIĂNU.

Distribuția : OCTAVIAN COTESCU (Profesorul) ; ION BESOIU (Knapp) ; MARCEL IUREȘ (Andrei) ; MARIANA BURUIANĂ (Ada) ; VALENTIN URITESCU (Vartolomei) ; RĂZVAN IONESCU (Mihai) ; MIRCEA COGAN (Feldwebelul Greitzlich).

Teatrul „Bulandra“ ne propune o versiune revizuită a unei piese a cărei premieră absolută a însemnat, acum 24 de ani, o importantă bătălie câștigată pentru dramaturgia noastră originală. Victoria s-a datorat atunci și unor artiști iluștri, ca Jules Cazaban, Fory Etterle, Lazăr Vrabie, Ileana Predescu, Liviu Ciulei (care semna și regia), și bineînțeles Luciei Sturdza Bulandra, marea doamnă a teatrului și culturii românești, cum o numește însuși dramaturgul, directoarea care angajase în această întreprindere forțele trupei. Izbinda lor a avut semnificație nu numai în epocă; piesa lui Titus Popovici a supraviețuit timpului, devenind unul dintre reperele dramaturgiei contemporane. Construcția solidă, personajele viabile, ca și actualitatea problemicii — raportul dintre artă și societate, dintre intelectual și evenimentul istoric — au asigurat perenitatea lucrării.

În noua variantă, Titus Popovici aduce câteva modificări de perspectivă, renunțând la unele scheme în rezolvarea unor scene, dar mai ales aprofundând psihologia unor personaje. În actuala formă există însă o discrepanță între valoarea elementelor noi aduse în biografia personajului central și modul cum sînt dezvoltate și interferate acestea pe parcursul tramei. Andrei, pianist de geniu, intelectual frămîntat, este un adept al frumosului absolut în artă, al autonomiei esteticii. Confruntat cu împrejurări drama-



Octavian Cotescu și Mariana Buruiană

tice, acelea provocate de dominația fascistă, personajul nu are forța să se implice activ în lupta de rezistență antifascistă. Izolat, ascuns în casa profesorului său, timp de patru ani, departe de coșmarul războiului, i se pare, în scurtă întâlnire cu ofițerul german Knapp, că ar putea avea revelația comunicării umane prin artă. Furat de entuziasmul său artistic, uită crimele săvârșite de fascist pe front și i se confesează, ba chiar își atribuie identitatea victimelor nazismului — cu alte cuvinte se proclamă evreu. În actul II aflăm că ofițerul german ordonă, brutal și crud, să i se strivească tinărului pianist mâinile; după care, știind că sfârșitul aventurii naziste va fi altul decît acela pe care îl dorește, se împușcă. Aflăm, totodată, că autodețentia lui Andrei e urmarea unui alt gest de împotrivire, săvârșit în timpul unui concert, cînd arborase steaua galbenă, atrăgîndu-și furia autorităților. Solidaritatea cu cei persecutați de fascism a cunoscut în istorie forme de implicare umană grave, eroice, rod al unor conștiințe exemplare. Un sentiment care s-a afirmat și a născut situații tragice. Din păcate, după opinia mea, gestul lui Andrei apare invocat aici doar ca pretext, amintit pasager sau folosit ca lovitură de teatru. Astfel că Andrei acuză un anumit histrionism, atitudinile sale rămîn „poze”. Intențiile autorului sînt clare și binevenite, dar cred că nu a găsit mijloacele eficiente să le materializeze convingător, la adevăratele lor dimensiuni. Eroul rămîne confuz, dispersat în gesturi răzlețe, care nu se adună într-o structură coerentă. Lectura regizorală (Mircea Cornișteanu) încearcă să evidențieze consecințele tragice pe care le are asupra unor existențe ignorarea convulsiilor istoriei.

La deschiderea stagiunii, la cîteva reprezentări după premieră, montarea a cîștigat în vigoare și în ritm. În casa profesorului, atmosfera este încordată, crispată: apăsăți de condiția lor de marginali, în raport cu un proces istoric pe care îl simt important fără să-i înțeleagă totuși semnificațiile, Ada, Andrei, Profesorul, înșingurați, intrucitva alienați, afișează un joc al cruzimii reciproce. Din păcate, scenografia lui Dan Jitianu nu oferă demersului regizoral un suport convenabil. Ea este astfel concepută încît obligă la cantonarea jocului în fundul

scenei; relația actor-spectator se destramă, tensiunea unor momente-cheie apare scăzută. De asemenea, credem că regizorul nu a găsit în Mariana Buruiană interpreta adecvată pentru rolul Adei, deși, paradoxal, actrița oferă date pentru acest personaj. Prea rapida manierizare, pastîșarea propriei ingenuități, confuzia între firescul cotidian și cel scenic, supralicitarea „vocii de cap” îi încarcă jocul, împiedicînd-o să ajungă la esența rolului. Carențe care au afectat, implicit, și evoluția celorlalte personaje. Octavian Cotescu accentuează cu patetism retoric aerul buimac, ușor desuet, al profesorului, bonomia lui funciară, dezvăluind mai puțin drama rupei de societate, suferința celui care, beat fiind, a asistat impasibil la tragedia elevului său favorit. Ion Besoiu propune un Knapp abrutizat de coșmarul războiului, veleitar în materie de artă și filozofie, victimă și, totodată, călău, produs al unui mecanism construit pe suspiciune și violență, ins slab pe care teama, depresiunea psihică, instincte sadice îl conduc spre crimă și, în cele din urmă, spre sinucidere. Această linie propusă, dacă ar fi fost adîncită și dezvoltată cu mijloace mai subtile, ar fi dat un plus de strălucire interpretării. Apreciabil mi se pare efortul de a portretiza al tinărului actor Răzvan Ionescu, într-un rol pîndit de schematism. Marcel Iureș are mobilitatea intelectuală necesară și capacitatea de a exprima ambiguitatea emoțională, caracteristice eroului central. El joacă acel mozaic de stări din care se desprind natura duală a lui Andrei, luciditatea și hipersensibilitatea ultragiată ale acestuia, desperarea mocnită, lupta elementelor care se caută și se resping în eul contorsionat al personajului. În prim-planul spectacolului se detașează compoziția lui Valentin Uritescu. Printr-o incursiune inteligentă în universul comicalui, atent la nuanțe, distribuind cu scrupulozitate detaliile, actorul dă un deosebit relief unui rol secundar, trecînd o probă de virtuozitate artistică.

Inegală, neizbutind să utilizeze deplin resursele actoricești ale unei valoroase echipe, noua variantă a *Passacagliei* se reține ca propunere repertorială, susținînd pariul cu timpul al operei ce caută să-și păstreze actualitatea.

Ludmila PATLANJOC

TEATRUL „ION CREANGĂ“

NOTA ZERO LA PURTARE

de Virgil Stoenescu
și Octavian Sava

Data premierei: 14 octombrie 1984.

Regia: CORNEL TODEA. Scenografia: ELENA SIMIRAD-MUNTEANU.

Distribuția: MARIAN LEPĂDATU (Ștefan Vardia); ROMEO STAVĂR (Mișu Felecan); CRISTIAN IRIMIA (Ionaș Oproiu); CONSTANTIN FUGAȘIN (Nicu Dumitru); GABRIEL IENCEC (Miron Răducanu); DUMITRU ANGHEL (Daniel Popovici); MARIUS TOMA, VASILE MENZEL (Ion Pascu); CORNELIA OSECIUC (Mariana Pleșoianu); MARCELA ANDREI (Dana Păunescu); CARMEN CROITORU (Simona Munteanu); NICOLAE SPUDERCĂ (Prof. Pleșoianu); BORIS PETROFF, HOREA BENEĂ (Prof. Zurăscu); GHEORGHE ANGHELUȚĂ, M. CONSTANTINESCU, GHEORGHE TOMESCU (Prof. Butnaru); CONSTANTIN BIRLIBA (Moș Grigută); ALEXANDRINA HALIC (Eleva I); PAULA FRUNZETTI, IULIA ISBĂȘOIU (Eleva II); FLORINA LUICAN, ELVIRA DOBRICĂ (Eleva III).

Izbutind să fixeze în parametrii scenici un moment istoric la răscrucea vremurilor noi, *Nota zero la purtare* este o tinerească piesă despre tinerețe. Într-o perioadă de incertitudine și mari prefaceri, într-o epocă a începuturilor romantismului revoluționar, un grup de adolescenți dă piept cu viața. Sint la vîrsta primelor iubiri, dar și a întrebărilor fundamentale despre cinste și onoare, despre adevăr și dreptate...

Pe scena Teatrului „Ion Creangă“, textul dovedește că și-a păstrat proșpețimea, deși, în mod paradoxal, interpretarea lui este vetustă. Un iz de desuet diletantism (care nu poate fi pus pe seama modalității de evocare), o scenografie ternă,

lipsită de imaginație, de „culoare“ temporală, umbresc atmosfera. Nu se poate spune că actorii nu au venit în întâmpinarea personajelor, căutînd să se mențină în nota expansivității juvenile, a teribilismelor firești, dublate de tensiunea înfruntărilor dramatice. Dar, lipsite de liantul unei concepții regizorale ferme, moderne, cele cîteva schițe tipologice nu sînt suficiente pentru configurarea montării. Diafană, vag dezorientată, ușor credulă și atît este eroina Corneliiei Oseciuc. Aducîndu-l în prim-plan pe Nicu, „țăranul“, Constantin Fugașin îl impune printr-un autentic aer proaspăt, de sănătoasă, energică exaltare. Cristian Irimia s-a străduit să-și gîndească rolul cît mai bogat, pigmentîndu-l cu multe ticuri de boxer, rezultatul fiind un portret plin de umor al brutei candidă, care nu știe încă ce să facă cu propria sa forță. Gabriel Iencec se identifică simplu și sincer cu „cititorul în stele“, care află alături de colegi rostul anticipației, al visului. Cu un joc destul de nediferențiat, Marian Lepădatu aduce totuși minima seninătate necesară. Din sugestii de infatuare, suficiență, impertinență chiar, Romeo Stavăr încheagă o compoziție viabilă, ineficace însă pentru că interpretul nu mai are condiția unui personaj nevîrstnic. Deși handicapat în același sens, Dumitru Anghel face tot posibilul să speculeze stîngăcia, obediența insului slab. Marcela Andrei este „urîțica clasei“ care se vrea Greta Garbo, simțind cu inima de partea cui trebuie să fie, pe cine să iubească. Marius Toma are și alură de malagambist, și maniere huliganice, dar nu arată deloc de 16 ani. Carmen Croitoru, în schimb, este o prezență agreabilă și mai ales un chip cu adevărat tînăr. Boris Petroff profită exagerat de unele caricaturii groase. Nicolae Spudercă, Gheorghe Angheluță, Constantin Birliba joacă afectat, larmoasiant.

Frumoasei generozități cu care publicul primește piesa merita să i se răspundă și cu girul calității reale, cu atît mai mult cu cît existau premisele unui succes care să justifice revenirea piesei în repertoriu astăzi, în pragul sărbătoririi a patru decenii de la acel memorabil an 1945...

Irina COROIU

țice, acelea provocate de dominația fascistă, personajul nu are forța să se implice activ în lupta de rezistență antifascistă. Izolat, așeuns în casa profesorului său, timp de patru ani, departe de coșmarul războiului, i se pare, în scurta întâlnire cu ofițerul german Knapp, că ar putea avea revelația comunicării umane prin artă. Furat de entuziasmul său artistic, ultă crimele săvârșite de fascist pe front și i se confesează, ba chiar își atribuie identitatea victimelor nazismului — cu alte cuvinte se proclamă evreu. În actul II aflăm că ofițerul german ordonă, brutal și crud, să i se strivească tinărului pianist mințile; după care, știind că sffirșitul aventurii naziste va fi altul decît acela pe care îl dorește, se impușcă. Aflăm, totodată, că autodețtenția lui Andrei e urmarea unui alt gest de împotrîvire, săvîrșit în timpul unui concert, cînd arborase steaua galbenă, atrăgîndu-și furia autorităților. Solidaritatea cu cei persecutați de fascism a cunoscut în istorie forme de implicare umană grave, eroice, rod al unor conștiințe exemplare. Un sentiment care s-a afirmat și a născut situații tragice. Din păcate, după opinia mea, gestul lui Andrei apare invocat aici doar ca pretext, amintit pasager sau folosit ca lovitură de teatru. Astfel că Andrei acuză un anumit histrionism, atitudinile sale rămîn „poze”. Intențiile autorului sînt clare și binevenite, dar cred că nu a găsit mijloacele eficiente să le materializeze convingător, la adevăratele lor dimensiuni. Eroul rămîne confuz, dispersat în gesturi rătăcite, care nu se adună într-o structură coerentă. Lectura regizorală (Mircea Cornișteanu) încearcă să evidențieze consecințele tragice pe care le are asupra unor existențe ignorarea convulsiilor istoriei.

La deschiderea stagiunii, la oțteva reprezentații după premieră, montarea a cîștigat în vigoare și în ritm. În casa profesorului, atmosfera este încordată, crispată: apăsăți de condiția lor de marginali, în raport cu un proces istoric pe care îl simt important fără să-i înțeleagă totuși semnificațiile, Ada, Andrei, Profesorul, însingurați, întrucitva alienați, afișează un joc al cruzimii reciproce. Din păcate, scenografia lui Dan Jitianu nu oferă demersului regizoral un suport convenabil. Ea este astfel concepută încît obligă la cantonarea jocului în fundul

scenei; relația actor-spectator se destramă, tensiunea unor momente-cheie apare scăzută. De asemenea, credem că regizorul nu a găsit în Mariana Buruiană interpreta adecvată pentru rolul Adei, deși, paradoxal, actrița oferă date pentru acest personaj. Prea rapida manierizare, pasișarea propriei ingenuități, confuzia între firescul cotidian și cel scenic, supralicitatea „vocii de cap” îi încarcă jocul, împiedicînd-o să ajungă la esența rolului. Carențe care au afectat, implicit, și evoluția celorlalte personaje. Octavian Cotescu accentuează cu patetism retoric aerul buimac, ușor desuet, al profesorului, bonomia lui funciară, dezvăluind mai puțin drama rușerii de societate, suferința celui care, beat fiind, a asistat impasibil la tragedia elevului său favorit. Ion Besoiu propune un Knapp abrutizat de coșmarul războiului, velleitar în materie de artă și filozofie, victimă și, totodată, călău, produs al unui mecanism construit pe suspiciune și violență, ins slab pe care teama, depresiunea psihică, instincte sadice îl conduc spre crimă și, în cele din urmă, spre sinucidere. Această linie propusă, dacă ar fi fost adîncită și dezvoltată cu mijloace mai subtile, ar fi dat un plus de strălucire interpretării. Apreciabil mi se pare efortul de a portretiza al tinărului actor Răzvan Ionescu, într-un rol pîndit de schematism. Marcel Iureș are mobilitatea intelectuală necesară și capacitatea de a exprima ambiguitatea emoțională, caracteristice eroului central. El joacă acel mozaic de stări din care se desprind natura duală a lui Andrei, luciditatea și hipersensibilitatea ultragiată ale acestuia, desperarea mocnită, lupta elementelor care se caută și se resping în eul contorsionat al personajului. În prim-planul spectacolului se detașează compoziția lui Valentin Uritescu. Printr-o incursiune inteligentă în universul cîmicului, atent la nuanțe, distribuind cu scrupulozitate detaliile, actorul dă un deosebit relief unui rol secundar, trecînd o probă de virtuozitate artistică.

Inegală, neizbutînd să utilizeze deplin resursele actricești ale unei valoroase echipe, noua variantă a *Passacagției* se reține ca propunere repertorială, susținînd parțial cu timpul al operei ce caută să-și păstreze actualitatea.

Ludmila PATLANJOC

NOTA ZERO LA PURTARE

de Virgil Stoenescu
și Octavian Sava

Data premierei: 14 octombrie 1984.

Regia: CORNEL TODEA. Scenografia: ELENA SIMIRAD-MUNTEANU.

Distribuția: MARIAN LEPĂDATU (Ștefan Vardia); ROMEO STAVĂR (Mișu Felecan); CRISTIAN IRIMIA (Ionaș Oproiu); CONSTANTIN FUGAȘIN (Nicu Dumitru); GABRIEL IENCEC (Miron Răducanu); DUMITRU ANGHEL (Daniel Popovici); MARIUS TOMA, VASILE MENZEL (Ion Pascu); CORNELIA OSECIUC (Mariana Pleșoianu); MARCELA ANDREI (Dana Păunescu); CARMEN CROITORU (Simona Munteanu); NICOLAE SPUDERCĂ (Prof. Pleșoianu); BORIS PETROFF, HOREA BENEĂ (Prof. Zurăscu); GHEORGHE ANGHELUȚĂ, M. CONSTANTINESCU, GHEORGHE TOMESCU (Prof. Butnaru); CONSTANTIN BÎRLIBA (Moș Griguiță); ALEXANDRINA HALIC (Eleva I); PAULA FRUNZETTI, IULIA ISBĂȘOIU (Eleva II); FLORINA LUICAN, ELVIRA DOBRICĂ (Eleva III).

Izbutind să fixeze în parametrii scenici un moment istoric la răscrucea vremurilor noi, *Nota zero la purtare* este o tinerească piesă despre tinerețe. Într-o perioadă de incertitudini și mari prefaceri, într-o epocă a începuturilor romanismului revoluționar, un grup de adolescenți dă piept cu viața. Sint la vârsta primelor iubiri, dar și a întrebărilor fundamentale despre cinste și onoare, despre adevăr și dreptate...

Pe scena Teatrului „Ion Creangă“, textul dovedește că și-a păstrat prospețimea, deși, în mod paradoxal, interpretarea lui este vetustă. Un iz de desuet diletantism (care nu poate fi pus pe seama modalității de evocare), o scenografie ternă,

lipsită de imaginație, de „culoare“ temporală, umbresc atmosfera. Nu se poate spune că actorii nu au venit în întâmpinarea personajelor, căutând să se mențină în nota expansivității juvenile, a teribilismelor firești, dublate de tensiunea înfruntărilor dramatice. Dar, lipsite de liantul unei concepții regizorale ferme, moderne, cele câteva schițe tipologice nu sînt suficiente pentru configurarea montării. Diafană, vag dezorientată, ușor credulă și atit este eroina Corneliei Oseciuc. Aducîndu-l în prim-plan pe Nicu, „țăranul“, Constantin Fugașin îl impune printr-un autentic aer proaspăt, de sănătoasă, energetică exaltare. Cristian Irimia s-a străduit să-și gîndească rolul cît mai bogat, pigmentîndu-l cu multe ticuri de boxer, rezultatul fiind un portret plin de umor al brutei candidice, care nu știe încă ce să facă cu propria sa forță. Gabriel Iencec se identifică simplu și sincer cu „cititorul în stele“, care află alături de colegi rostul anticipației, al visului. Cu un joc destul de nediferențiat, Marian Lepădatu aduce totuși minima seninătate necesară. Din sugestii de infatuare, suficientă, impertinență chiar, Romeo Stavăr încheagă o compoziție viabilă, ineficace însă pentru că interpretul nu mai are condiția unui personaj nevîrstnic. Deși handicapat în același sens, Dumitru Anghel face tot posibilul să speculeze stingăcia, obedița insului slab. Marcela Andrei este „urfița clasei“ care se vrea Greta Garbo, simțind cu inima de partea cui trebuie să fie, pe cine să iubească. Marius Toma are și alură de malagambist, și maniere huliganice, dar nu arată deloc de 16 ani. Carmen Croitoru, în schimb, este o prezență agreabilă și mai ales un chip cu adevărat tînăr. Boris Petroff profită exagerat de uneltele caricaturii groase. Nicolae Spudercă, Gheorghe Angheluță, Constantin Bîrliba joacă afectat, larmoiant.

Frumoasei generozități cu care publicul primește piesa merita să i se răspundă și cu girul calității reale, cu atît mai mult cu cît existau premisele unui succes care să justifice revenirea piesei în repertoriu astăzi, în pragul sărbătoririi a patru decenii de la acel memorabil an 1945...

Irina COROIU

TEATRUL „VICTOR ION POPA“ DIN BÎRLAD

CLIPA

dramatizare

de Virgil Stoenescu

după Dinu Săraru

Data premierei : 16 august 1984.
Regia : **CONSTANTIN DINIS-
CHIOTU**. Scenografia : **RODICA
PORUMBEL**.

Distribuția : **CONSTANTIN PETRICAN** (Dumitru Dumitru) ; **ELENA PETRICAN** (Comentatorul) ; **ȘTEFAN TIVODARU** (Petre Nobilu) ; **SMARANDA HERFORD** (Măria) ; **MARCEL ANGHEL** (Tudor Cernat) ; **LILY POPA ALEXIU** (Ruxandra Mărăcineanu) ; **DANA TOMIȚĂ** (Carmina) ; **GABRIEL CONSTANTINESCU** (Năiță Lucean) ; **ZAHARIA VOLBEA** (Șeful comisiei de anchetă) ; **GHEORGHE DOROFTEI** (Maiorul) ; **DORU ZAHARIA** (Locotenentul) ; **FLORIN PREDUNĂ** (Secretarul) ; **VASILE MĂLINESCU** (Șeful de cabinet) ; **VALY MIHALACHE** (O femeie) ; **TAMARA CIOCIU** (Altă femeie) ; **VASILE MUREȘANU** (Un bărbat) ; **EMANUELA VASILACHE** (Ioana) ; **VIRGIL LEAHU** (Mihalache Dometie).

În preajma zilei de 23 August, Teatrul „Victor Ion Popa“ din Bîrlad a prezentat **Clipa**, cunoscuta dramatizare a lui Virgil Stoenescu după romanul lui Dinu Săraru, opțiune repertorială destinată să omagieze cele două mari evenimente ale anului. Textul reușește nu numai să reconstituie o perioadă importantă, hotărîtoare din istoria ultimelor decenii, ci incită la o dezbaterie vie, gravă, de marcată implicare politică, despre adevăr și curaj, despre putere și responsabilitate, despre tăria de a-ți recunoaște și a-ți depăși vremelnicele erori. **Clipa** și propune examinarea unui drum parcurs — examinare lucidă, dreaptă, lipsită de păgubitoare autoînșelări, o examinare „din mers“, necesară tocmai pentru că drumul continuă, iden-

tificîndu-se cu destinul asumat cu încredere, cu hotărîre, de o întreagă societate.

Aflat la a doua sa întâlnire regizorală cu piesa lui Virgil Stoenescu, Constantin Dinischiotu se găsește pe un teren cunoscut, atent prospectat, ceea ce devine un avantaj, dar și un dezavantaj pentru spectacolul bîrlădean. Avantaj, în măsura în care situațiile, conflictele, evoluțiile, destinele individuale au fost studiate temeinic și se desfășoară scenic ferm, fără ezitări și incertitudini. Dezavantaj, pentru că lipsește emoția întâlnirii cu o lume, cu o viață, lipsește **pasiunea descoperirii** unor oameni, fapte, idei. Desigur, textul este gândit ca o rememorare, ca o reconstituire a unor momente trecute și acțiuni încheiate, dar spectacolul lasă adesea impresia înscrierii unor episoade nu numai trecute, dar și clasate, pe care le urmărim cu un interes doar documentar, nu cu sentimentul participării la o înfruntare pe viață și pe moarte și al implicării emoționale.

Mai apropiat zilei de azi apare personajul principal al piesei, Dumitru Dumitru, interpretat de Constantin Petrican. O căldură aspră, bărbătească, lipsită de nimicuri sentimentale, o temeinicie de „ceasuri grele“, atitudini răspicate dar nu rigide, tendința omenească de a greși, alături de puterea, și mai omenească, de a depăși greșeala — toate acestea dau personajului forță artistică, rolul de centru de greutate, de element stabilizator al desfășurării acțiunii. Redus doar la o schiță de intenții — corectă, dealtfel — este cuplul purtător al unor importante semnificații Măria — Petre Nobilu (Smaranda Herford — Ștefan Tivodaru). În rolul deloc simplu al Comentatorului, Elena Petrican reușește să găsească tonul unificator al unui spectacol (și în primul rînd al unui text) conceput cinematografic, cu treceri rapide în timp și spațiu, cu scene scurte, uneori doar de cîteva replici, cu frecvente schimbări de registru dramatic. Un rol în general bine construit realizează Marcel Anghel, dar surprinde, în interpretarea actorului (remarcă ce se impunea și în alte roluri ale sale), permanenta alternanță între accente de reală sinceritate, de emoție autentică, și altele neutre, ce sună supărător. Conturat cu justete, dar destul de sărăcuț, cu predilecție pentru „atitudini“ decorative, portretul creat de Lily Popa Alexiu ; mai nuanțat, mai „căpușit“ (doar pe alocuri ușor convențional), acela datorat Danei Tomiță. Năiță Lucean dobîndește, în interpretarea lui Gabriel Constantinescu, o soliditate a prezenței scenice, o anume franchețe tonică, lumina interioară a adevărului pe care îl poartă

personajul. Poate prea indulgent cu eroul încredințat, Virgil Leahu scoate în evidență mai ales latura ridicolă a personajului Mihalache Dometie, uitînd că indivizi de acest tip pot reprezenta oricînd o amenințare pentru relațiile drepte, lipsite de umilitoare suspiciuni, între oameni.

Sigur că spațiul restrîns al acestei cro-

nici nu ne permite cuprinderea întregii distribuții și ne-am oprit, de aceea, la rolurile mai importante. O mențiune, doar, pentru decorul semnat de Rodica Porumbel — sobru, redus la esențial, adaptat la necesitățile unor schimbări numeroase și rapide.

Cristina DUMITRESCU

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

■ A DOUA CONȘTIINȚĂ

de Barbu Ștefănescu
Delavrancea

Data premierei : 4 iulie 1984.

Regia : AURELIU MANEA, Scenografia : T. TH. CIUPE.

Distribuția : OCTAVIAN LĂLUȚ (Rudolf) ; MARIA SELEȘ (Lucia) ; IONEL BANU (Dr. Lascăr) ; MARIANA POPOVICI (Cleo) ; ION TUDORICĂ (Daniel) ; ILEANA NEGRU (Melanie) ; ION MARIAN (Petrache).

Teatrul Național din Cluj-Napoca realizează prin această premieră absolută un fapt de cultură de primă importanță. Despre Delavrancea, nenumărate generații și-au confecționat o imagine întrucîtva standard, așa cum se întîmplă cu orice om de artă cunoscut, cu predilecție, dintr-o singură operă ; trebuie să recunoaștem că numele său este de nedezlipit de titlul *Apus de soare*, și este mai la îndemînă asociația cu imaginea lui Calboreanu, ca interpret legendar al lui Ștefan cel Mare, decît informația că scriitorul a semnat și alte opere, în afară de cele amintite în manualele școlare.

Cu cît ne îndepărtăm de *Apus de soare*, chiar înlăuntrul trilogiei (*Viforul*, *Luceafărul*), descoperim mai complexe structuri dramatice, adîncimi și nuanțe noi, o multiplicare a semnificațiilor și o mai mare densitate a subtextualității.

A doua conștiință mi-a relevat un dramaturg de o modernitate uluitoare (și, din pricina prejudecăților, parcă incredibilă), respirînd atmosfera europeană, racordat la marile probleme și preocupări științifice din epoca sa privind deslușirea tainelor psihicului uman.

Chiar titlul piesei stîrnește curiozitatea : ce poate fi aceea „a doua conștiință” ? Un dublu al conștiinței ? O conștiință a conștiinței, adică o meta-conștiință ? Textul însuși refuză precizările didactice, iar spectacolul estompează orice accent care să incline balanța către vreuna dintre ipoteze. Dealtfel, regia lui Aureliu Manea evită și pitorescul oferit de prezența unor personaje secundare, și zugrăvirea accentuată a moravurilor și a societății.

Spectacolul de pe scena Naționalului clujean este istorisirea unui fenomen ciudat, situat în cadrul social al high-life-ului de la începutul acestui veac. Rudolf, avocat celebru în barou și bărbat fascinant, iubit de soția sa, Lucia, și asaltat pînă și în sinul familiei de către Cleo, una dintre frumoasele zilei, are o obsesie : Mona Lisa. Imaginea capodoperei lui Leonardo îl urmărește peste tot, în somn și în stare de veghe ; persistența în memorie a acelui suris enigmatic îi provoacă stări de exaltare, chiar halucinații, revelîndu-i puțința de a se privi pe sine drastic, sever, parcă din afara timpului trăit.

O atare conștiință, spre care surîsul Giocondei îi îngăduie accesul, judecă și ființa umană, judecă și istoria. Refuzul lui Rudolf de a pleda o cauză nedreaptă, deși ar fi cîștigat o sumă imensă, detașarea sa față de seducțiile frumoasei Cleo, mirarea sa ușor îngîndurată la argumentele prietenilor care-i cer să nu se dezică de apartenența sa socială și să nu renunțe la avantajele ce decurg din ea, toate îl situează pe avocat într-un regn spiritual aparte.

Vizita unei prietene din copilărie a soției, Melanie, este evenimentul șocant care precipită drama. Melanie seamănă cu Mona Lisa, pare o reîncarnare a



...un fenomen ciudat, situat în cadrul social al high-life-ului de la începutul acestui veac

acesteia; pentru Rudolf, este chiar întruparea acestei a doua conștiințe. O întrupare care-l tulbură și-l atrage fizic. Melanie accepta cu seninătate extazul și febrilitatea revelației, dar respinge categoric apropierea. Rudolf cade într-o transă melancolică, deoarece realizează faptul că între el și această efigie a conștiinței trebuie să rămână distanța dintre astru și satelit; iar el nu suportă ca tangibilul să fie dovada imposibilului, și se sinucide. Lectura regizorală a născut un spectacol în care personajul principal este această a doua conștiință — prezentă în scenă ca o adiere simțită de o singură ființă, ca o iluminare întrevăzută de ochii lăuntrici ai unui singur om.

Celelalte personaje își caligrafiază relațiile cu delicatețe, aproape murmurat, cu răgazuri molcome, din gesturi puține, într-un ușor balet de efemeride.

Rudolf, Lucia, Cleo, Melanie. În acest careu, interpretări dezvoltă trama spectacolului.

Octavian Lăluț găsește cele mai precise mijloace artistice pentru a evita alunecările în patologic sau în retorism romantic. Tristețea, volubilitatea decentă, căderea în transă, răvășirea sufletească în urma revelației sint realizate admirabil.

Maria Seleş construiește devoțiunea și prietenia Luciei față de soțul său cu acea doză de complicitate condamnabilă proprie personajelor ibseniene. Calmă, periculos de încrezătoare în cei din jurul ei, discretă pînă la a da senzația de absență.

Mariana Popovici — superba divă fără scrupule — izbutește să fie stridentă și sfidătoare, convențională ori viclean-persiflatoare, totul, cu o impecabilă măsură.

Ileana Negru aduce în scenă simpli-

tatea, franchețea, liniștea, cinstea și limpezimea unui suflet care putea fi împovărat de copleșitoare supoziție a reîncarnării celebrei Mona Lisa.

Spectacolul **A doua conștiință** pare să marcheze o nouă etapă în creația regizorului Aureliu Manea. Economia de mijloace artistice, cursivitatea scenelor, consecvența soluțiilor, simplitatea și unitatea spectacolului mențin trează atenția asupra creației acestui important regizor.

■ VIAȚA E VIS de Calderon de la Barca

Data premierei: 18 februarie 1984.

Regia: MIHAI MĂNIUȚIU. **Scenografia:** OCTAVIAN COSMAN. În românește de AL. POPESCU-TELEGA.

Distribuția: ANTON TAUF (Segismundo); ION TUDORICĂ (Basilio); CONSTANTIN ADAMOVICI (Clotaldo); PAUL BASARAB (Astolfo); GELU BOGDAN IVAȘCU (Clarín); MARIA MUNTEANU (Estrella); ILEANA NEGRU (Sosaura); PETRE BĂCIOIU (Ofițerul I); EUGEN NAGY (Ofițerul II); VICTOR NICOLAE (Curteanul).

Spectacolul lui Măniuțiu cu **Viața e vis** este — nota bene! — o premieră pe țară. Dar, în loc să fie deslușitor,

tălmăcitor al textului, spectacolul a fost conceput astfel încât pare a fi răspunsul polemic dat unei anterioare montări a aceluiași text; într-atît este de flagrantă contradicția dintre regimul simbolistici propriu textului și cel din spectacol!

Ce este textul? Un basm despre un monarh al cărui fiu, Segismundo, fusese menit la naștere să domnească violent și crud, pînă la a-și uicide tatăl. Motiv pentru care tatăl își izolează fiul și, de parte de lume, îl dă spre îngrijire credinciosului Clotaldo.

La rîndul său, acest Clotaldo are o fiică, Rosaura, crescută, din pricini nedelușite, departe de casă. Fiica se întoarce incognito spre a-și cunoaște tatăl, după ce fusese necinstită de un potențial ocupant al tronului, Astolfo. Astolfo o are egală în rang și putere pe Estrella. Prin căsătoria lui Astolfo cu Estrella, s-ar desăvîrși schimbarea dinastiei. Monarhul acceptă soluția, dar vrea mai întîi să verifice adevărul profeției, motiv pentru care poruncește ca fiul crescut în reclusiune să fie drogat, adus la palat și instalat în drepturile sale de descendent. La ieșirea din narcoză, Segismundo constată că este tratat ca un principe. Și se poartă ca atare: asupritor, nedrept, ba mai ucide și un curtean. Regele-tată poruncește să fie din nou drogat și dus înapoi, în izolare.

Dar poporul, aflînd de existența unui moștenitor de drept și de fapt, se răzvrătește și-l proclamă rege. Regele-tată cedează, îi cade la picioare, iar fiul se poartă ca un monarh blînd, luminat, drept, iertător, înțelegător, tolerant, generos etc., etc.

Acesta este basmul. Substanța dramei e dată de strania conștientizare trăită de Segismundo, care, după atîția ani de singurătate și izolare, se află capabil să înțeleagă că darul numit viață este primit de fiecare om fără ca acesta să fi fost întrebat dacă îl acceptă, dacă îl merită, dacă e drept și mulțumitor; că viața este ca un vis în care nu poți interveni decît într-un singur fel — întrerupîndu-l. Singura excepție printre muritori este el, Segismundo; după ce fusese convins că destinul său este acela de osîndit, i-a fost dat să se trezească înlăuntrul unui destin pe care nici nu-l visase. Așadar, viața este visul unui somn în care, odată cufundat, omului îi este dat să știe doar faptul că îi parcurge durată. Deci, viața este o stază între ceea ce n-ai știut și ceea ce nu vei mai afla, o imagină des-morțire, un eufemism al morții.

Deosebirea între viața unui om și a altuia este cea dintre visul executării unei condamnări și cel al exercitării unor privilegii.

Dacă admitem această epuizantă, psihic. concepție despre viață, atunci nu

putem figura spațial diferența extremă dintre cele două vieți-vis decît prin două volume concentrice: un „ou“ într-un „acvariu“; în „ou“ se află cel căruia i-a fost hărăzit să viseze (să trăiască) doar ceea ce-i îngăduie să nu moară; în celălalt spațiu — „acvariu“ — se lăfăie, se răsfăță cei ce nu au motiv să admită că viața e vis!

Așadar, scenografic vorbind, trecerea lui Segismundo din reclusiune în posesia puterii și a libertăților nelimitate este ieșirea dintr-un recipient strîmt, de sticlă mată, într-altul, cu pereții transparenți, prin care se văd imagini atît de seducătoare și fascinante.

Dacă acceptăm că Segismundo ajunge la convingerea că viața e vis numai pentru că îi este cu puțință, grație ascendenței sale, să afle că se poate trăi și altfel decît îi fusese dat să viețuiască din primele sale zile, atunci, spațial vorbind, el parcurge drumul ieșirii la lumină, ridicarea (din postura patrupedă în cea bipedă; din încovoiere, la verticală etc.).

(Înclin să cred că, în subsidiar, Calderon a scris această piesă ca pe o blîndă, prudentă și prevenitoare mustrare făcută de un utopist la adresa contemporanilor săi. Basmul, în care fiul monarhului urma să fie, „din pricina ursitoarelor“, rău, crud, nedrept, este o **operă simptomatică**. După cum se știe, simptomele, în medicină, sînt niște modele care îngăduie atît diagnosticul cît și terapeutica.

Mi-l imaginez pe Calderon implorînd societatea vremii sale să renunțe la a fi așa cum era, și aducînd descurajantul argument că viața fiecăruia este doar o pîlpîire în beznă, pentru care nu se acordă compensație. De aceea și propune „idilica“ imagine a unei autorități luminate, umanitare.)

Or, în scenografia spectacolului clujean Segismundo este ținut prometeic în lanțuri, într-o cușcă suspendată deasupra unui volum simbolizînd globul terestru. Sfera se desface pe linia meridianelor, aidoma unor felii de pepene, în miezul căruia se află fastul curții. Astfel că trecerea lui din destinul blestemat în destinul deliciilor se face prin **coborire**.

Confuză și nedumeritoare este și ideea de a reprezenta hotărîrea monarhului-tată printr-un supliciu rezervat teroriștilor, criminalilor, ereticilor. Tatăl-rege nu-și torturează fiul, ci doar îl ține izolat de oameni, de lume. Și-atunci, ce căuta Anton Tauf (Segismundo) acolo sus și îmbrăcat într-o cămașă stropită cu sînge, cînd descendentul regal, fiind cu mîinile legate, nu și-ar fi putut sfîșia nici singur carnea trupului său?

Așa cum spuneam, toate soluțiile sînt polemice, ținînd să contrazică cine știe ce altă lectură a textului. Căci, în final, Segismundo, după ce repară onoarea Ro-

saurei — fiică a celui ce-i fusese tem-nicer din voință regală —, după ce îl ridică din ingenunchere pe tatăl său. Rege oricum rămas fără coroană, după ce se urcă pe tron, și-și așază pe frunte coroana, se ridică la cer, aidoma celui care și-a jertfit viața pentru iertarea pă-catelor omenirii. Scena, ca atare, este emoționantă, dar mi-a părut a fi reali-zată ca urmare a dorinței de a monta nu piesa în întregime, ci doar scena finală, scena iertării, scena în care pro-tagonistul se dezice, prin purtarea-i, de predestinare! Așadar, coborîrea sa în mijlocul oamenilor a fost ticluită pentru a consuna cu ridicarea sa finală!

Spectacolul trădează faptul că textul nu a fost obiectul unei descifrări, ci su-portul unor presupuneri.

În acest context, nu li se poate reproșa nimic actorilor, care, în momentele-cheie, în ciuda unor eforturi de a rosti emo-ționant textul, joacă „pe dinafară”, adică execută întotdeauna noianul de indicații, fără a fi pătrunși de rostul lor. Doar în momentele de înfruntare psihică dintre personaje vădesc convingere, pentru a face posibilă, cel puțin în această di-recție, urmărirea lesnicioasă a istoriei.

Cu excepția citorva scene, când se re-simte din pricina posturii de suspen-dat, Anton Tauf își realizează verosimil personajul, izbutind să treacă peste cli-pele când trebuia să pară „schingiuitul revenindu-și în simțiri” și să realizeze halucinantă trecere dintr-un coșmar al suferinței într-o fericire de nevisat.

Personajul Clarin — Gelu Bogdan Ivașcu — nu-și găsește în spectacol nici locul și nici semnificația. Și, lui îi este dat să trăiască — într-un sens limitat și la o altitudine mult scăzută, din pri-cina voluptății de a flecări incontinuu — aceleași abrupte cotituri în viață ca și Segismundo. Destinul său este însă doar ca un ecou al celui alt destin, așa cum și cuvintele sînt doar o parțială rezo-nanță a trăirilor.

În spectacol, apare doar ca un flecar, iar în jocul interpretului se simte jena acestei situații la periferie a personajului.

În pofida tuturor acestor observații, spectacolul clujean are însă o calitate esențială: oferă o lectură a textului. Aceasta se datorează în primul rînd ac-torilor, dar probabil și textului, care nu s-a lăsat perturbat și derutat, în curge-rea sa, de schema rebarbativă care i-a fost aplicată pe aproape întreaga sa în-tindere. E ceea ce salvează de zădărnice efortul întreprins.

Paul Cornel CHITIC

TEATRUL NAȚIONAL DIN ȚIRGU MUREȘ

■ O NOAPTE FURTUNOASĂ

de I. L. Caragiale

Data premierei : 30 aprilie 1984.
Regia : TOMPA GÁBOR. Scenogra-
fia : TAMÁS-KELEMEN ANNA.
Traducerea : SEPRÖDI KISS AT-
TILA.

**Distribuția : TÓTH TAMÁS (Ju-
pin Dumitrache Titircă); ZALÁ-
NYI GYULA (Nae Ipingsescu);
GYÖRFFY ANDRÁS (Chiriac);
HUNYADI LÁSZLÓ (Spiridon);
LOHINSZKY LORÁND (Rică Ven-
turiano); FARKAS IBOLYA, SZI-
LÁGYI ENIKŐ (Veta); ILLYÉS
KINGA (Zița).**

Tangouri languroase, „Zaraza”; corti-na se ridică și cineva — îl identificăm, mai tîrziu, pe Spiridon — dă la o parte o copertină de plastic prăfuită de sub care apar două personaje cunoscute, Ju-pin Dumitrache și Ipingsescu. Acesta din urmă, într-o poziție falnică și cu pușca împinsă războinic înaintea, îi pozează lui Jupin Dumitrache, care, cu un penel în mînă, caută să-i fixeze profilul într-un tablou. După cîteva clipe, începe comen-tariul despre apucăturile „papugiilor” și relatarea, întretăiată de exclamații lapi-dare, a peripețiilor de la Union, cu „ba-gabontul”. Ne aflăm într-un interior cu destinații multiple, ingenios conceput de scenografa Tamás-Kelemen Anna — ate-lier, iatac, salon ș.a. — pe unde, vrînd-nevrînd, trec toate personajele, împiedi-cîndu-se unele de altele; aici e și ușa care dă spre stradă, și fereastra de pe care ajungi la „capătul binalei”, și in-trarea spre dormitor. Pe aici, fiecare are un traseu cît de cît determinat, numai Spiridon — un flăcău vicios, cu sclîpîri ironice în ochi — apare de peste tot, ca unul care nu poate fi ținut la respect și care domină, cu tainele pe care le de-ține, întreg clanul.

Așa începe în acest cadru se des-fășoară spectacolul tînărului regizor Tompa Gábor, cu noaptea peripețiilor imaginată de Caragiale, unde lumea che-restegului-căpitan în garda civică Dumi-trache Titircă nutrește ambiții pe care



„...Joc
într-un
registru
aproape
grotesc
cu
efecte
comice“

nu știe să le onoreze și sentimente înveșmîntate în vorbe de paradă. O lume care trăiește **teatral**, care-și denaturează firescul cu gesturi și aere convenționale, hiperbolizată în joc într-un registru aproape grotesc, cu efecte comice în cea mai mare parte binevenite. Nu subscriem la o serie de soluții ale regizorului — pasiunea pentru pictură a lui Jupin Dumitrache, senilizarea lui Rică și izbucnirea lui patriotardă, de la înălțimea ușii către toaletă, ca să dăm câteva exemple —, unele nici nu ni se par întrutotul originale (o influență „visarioniană“ se simte), dar nu putem să nu menționăm ingeniozitatea cu care e persiflată această lume, în ridicola ei inadecvare la real, așa cum o întruchiează, cu vigoare și măiestrie artistică, o strălucită echipă de actori. Plasarea monologului lui Spiridon despre persecuțiile îndurate din partea lui Titircă Inimă-Rea exact în momentul cînd Veta și Chiriace se retrag în dormitor, insinuarea lui, cu ochiul pe gaura cheii — „Zău! biata cocoană și cu nea Chiriace! cu ei mai am noroc“ —, spune mult, spune poate esențialul despre pervertirea acestei lumi, obsedată de mima-reă onorabilității. „Ce are el cu mine?“, se întreabă Spiridon, trăgînd cu ochiul dincolo. Chiar așa...

Punctul de forță al spectacolului îl constituie distribuția. Aici regizorul a fost deosebit de inspirat. Uneori linia personajului scenic contrazice datele rolului, ca în cazul lui Rică Venturiano. Dar contrazice, sau contravine? — iată ce ar trebui să ne întrebăm. Studentul în drept și publicist este, în spectacol, cam „trecut“, o stranie „pasăre de noapte“ înveșmîntată în negru, care, sperînd o aventură, își caută, parcă satanic, prada. În interpretarea artistului emerit Lohin-

szky Loránd, personajul e aproape dematerializat, o trăsătură de penel prin spațiu, de o rară măiestrie și sugestie comică. De o mare forță expresivă sînt portretele feminine realizate de Farkas Ibolya (Veta) și Illyés Kinga (Zița). Fără nici un artificiu sentimental, ele își trăiesc romanul în deplină conștiință de sine, ignorînd parcă orice „mistere ale Parisului“. Evoluția lor are mult nerv și culoare. Tóth Tamás (Jupin Dumitrache) și Zálányi Gyula (Ipingscu) formează un cuplu de haz prin suficiența etalată și chiar prin diferența de vîrstă. Györfly András-Chiriace e parcă el însuși mirat de libertățile pe care și le poate permite aici, și le trăiește lacom, cît încă nu-i scapă. Spiridon e cu un picior anchilozat, dar cu minte ageră, și Hunyadi László îl interpretează cu ironică luciditate critică.

O optică îndrăzneată, de o teatralitate certă și apreciazabilă, asupra unei lumi frivole.

■ BUNA NOAPTE NECHEMATĂ

de Alexandru Popescu

Dramă în trei personaje, a cărei acțiune se desfășoară în a doua jumătate a deceniului patru, **Buna noapte nechemată** surprinde tensiunea luptei comuniștilor români în condiții de ilegalitate,

Data premierei : 9 august 1984.
Regia : RALUCA IORGA MÎNDRILĂ. **Scenografia : KEMÉNY ÁRPÁD.**

Distribuția : CRISTINA PARDAN-SCHI (Sandra); CORNEL RĂILEANU (Matei); AL. FĂGĂRAȘANU (Grigore Staroste).

tăria cu care au știut să înfrunte teroarea polițienească, sacrificându-se pentru o cauză mai presus de viața lor. În finalul piesei se evocă tocmai măreția acestei cauze, prin replicile bătrînului Grigore Staroste; din ultimele sale cuvinte, înainte de sacrificiul suprem, răzbate limpede mesajul piesei: „de ce au făcut-o? pentru bunăstarea lor?; au murit săraci lipiți pămîntului... pentru bunăstarea copiilor lor?; copiii lor sînt — astăzi — oameni în toată firea și sînt tot atît de săraci ca și tații lor... și-atunci, de ce au făcut-o?... [...] pentru urmașii lor — gîndesc! — de mai tirziu... urmașii de soartă, numiți și nenumiți!; care nici măcar nu-și vor aduce aminte de ei... nu vor ști nici cum i-a chemat! nici ce li s-a întîmplat!; dată fiind lunga trecere a timpului...”. Iată, rostul piesei e tocmai de a ne aminti nouă, celor „nenumiți”, ce li s-a întîmplat înaintașilor noștri, într-o vreme cînd acțiunile partidului comunist erau reprimute sîngeros, iar membrii lui — supuși teroarei.

Episodul n-are amploare evocatoare, ci concentrare dramatică. Multă vreme acțiunea are loc numai cu două personaje, pe o situație echivocă, și progresează printr-un șir de întrebări. Apariția celui de al treilea pare, la început, derutantă și lipsită de noimă, pentru ca ulterior să se dezvăluie concordantă cu țelurile politice ale celorlalți. De la un moment dat, odată cu dezvăluirea personajului feminin care a pus la cale întîlnirea conspirativă, tensiunea se instaurează și sporește pe măsură ce se deduce că eroii sînt înconjurați fără putînză de ieșire și în cîteva clipe vor fi cu certitudine sacrificiați.

Bine condusă din punctul de vedere al creșterii tensiunii, piesa — scrisă cu cîțiva ani în urmă — păstrează un aer livresc în ceea ce privește caracterele personajelor, lasă uneori să se străvădă trama și sugerează doar noblețea jertfei închinată unei cauze mărețe.

Șansa piesei ar fi în cei ce-i vor da viața scenică, regizor și interpreți în stare să facă verosimilă situația, prin măiestria lor profesională și printr-o bună intuiție a efectelor. Șansa realizatorilor ar fi o inteligentă gradare a dramatismului și o amplificare inspirată a rezonanței

cazului. Nu prea se întîmplă așa pe scena tirgumureșană, din pricina transpunerii inexpressive realizate de regizoarea Raluca Iorga Mindrilă și a unei distribuții în care numai un interpret ajunge la o temperatură dramatică revelatoare, după un drum cam lung și anost; am numit-o pe Cristina Pardanschi, actriță care începe cam indecis jocul, îl susține o vreme cam teatral și ne descoperă adevărata ei forță lăuntrică abia în partea a doua, cînd accentele sînt mai grave și mai impresionante. Dezolant de incert ni s-a părut conturul personajului chemat la această „întîlnire”, așa cum ni l-a înfățișat Cornel Răileanu, care joacă pe cartea reținerii și a neparticipării. Bătrînul lui Alexandru Făgărașanu nici nu e așa bătrîn — ceea ce nu e rău; dar el nu se poate elibera de o evidentă stinghereală în contextul cam convențional în care se mișcă. Singurul element expresiv, în datele textului, rămîne decorul semnat de Kemény Árpád, pe tonalitatea lui de alb, contrastantă cu timpul, la propriu și la figurat, al acțiunii.

■ PARAZIȚII

de Csiky Gergely

Data premierei : 21 septembrie 1984.

Regia : DAN ALECSANDRESCU.
Scenografia : TAMÁS-KELEMEN ANNA. Traducerea și adaptarea : **ZENO FODOR.**

Distribuția : SMARA MARCU (Szedervey Kamilla); MARINELA POPESCU (Irén); MIHAI GINGULESCU (Zátonyi Bence); CONSTANTIN SĂSĂREANU (Mosolkó Menyhert); DAN GLASU (Timót Pál); CORNEL POPESCU (Őrvas Károly); AUREL ȘTEFĂNESCU (Bankó Béni); MARA COSTEA, LIVIA GINGULESCU (Elza); VASILE VASILIU (Tulipán); LIDIA ROȘCA MARINESCU (Doamna Tulipán); ELENA JITCOV (Borcsa); CONSTANTIN DOLJAN, CORNEL RĂILEANU (Klimóczy Endre); DAN CIOBANU (Portarul); TRAIAN COSTEA (Jankó).

Cîteva date despre Csiky Gergely ni-l dezvăluie ca o personalitate de seamă a dramaturgiei maghiare de la sfîrșitul se-

colului trecut, un fel de ctitor al teatrului modern din Ungaria. „A pus bazele piesei sociale moderne, definind clar calea pe care trebuie s-o urmeze dramaturgii noștri în acest domeniu“, îl caracterizează un istoric, pe la 1900.

S-a născut în 1842 în comuna Pincota, lângă Arad, s-a pregătit pentru o carieră ecleziastică, dar un debut literar încununat cu Premiul Academiei din Budapesta în 1875 îl îndreaptă spre cea scriitoricească. Se arată interesat de varietatea tipologică a epocii și influențat de autori ca Scribe, Labiche, Alexandre Dumas-fiul, Victorien Sardou; urmărește cu admirație producțiile acestor virtuozii ai tehnicii teatrale la Paris, și se stabilește la Budapesta, unde scrie o serie de comedii care aveau să-l facă celebru prin ascuțimea satirei și abilitatea construcției: **Paraziții**, **Mukányi**, **Mizerie cu ifose**, **Caviarul**, **Fete frumoase**, **Familia Stomfay**, **Baloane de săpun**. S-a stins în 1891, cu titlul onorific de membru corespondent al Academiei maghiare, cu funcția de profesor la Institutul de teatru și renumele de colaborator permanent al Teatrului Național din Budapesta.

Comedia **Paraziții** deschide seria lucrărilor scrise după „experiența“ franceză. „Piesa lui Csiky Gergely a cunoscut așeză un succes deplin — consemnează o publicație din 1880 — ea „e chemată să deschidă o epocă în literatura noastră dramatică“. Profeție exactă, pentru că a fost considerată curînd capodopera creației autorului și-l reprezintă fidel, cu înșușirile care i-au adus renume, dar și cu limitele sale vădite într-o anume lipsă de profunzime. Este o lucrare bine scrisă, cu forță demascatoare, incisivă, cu un dialog viu și incitant, cu un ritm alert al scenelor și mai ales cu precizie și varietate în portretizare. Lumea incriminată — aristocrația, care-și trăiește la sfîrșit de secol crepusculul, dar reprezintă încă o aspirație pentru mica aristocrație și alte categorii sociale care mai nutresc ambiția deșartă de a se împăuna cu titluri și false străluciri nobiliare. Autorul își grupează personajele în categorii diferențiate după greutatea pungii, semn că emblema burgheziei își sporea autoritatea: văduva Kamilla și Zátónyi Bencze, de o parte, prototipuri ale aspirației amintite, în stare de orice pentru a se menține în raza amăgitoarei aureole, și Timót Pál de altă parte, îmbogățit prin creșterea oilor, care dorește să-și facă intrarea în „lumea bună“. Scriitorul se amuză și-l proiectează ceva mai jos, în lumea scăpătaților Ka-

milla și Bencze, și aceștia nu vor pierde prilejul de a-l jumuli de bani, înscenînd o falsă ambianță aristocratică și urzînd tot felul de proiecte aducătoare de profit. În numele unui principiu de un cinism zdrobitor: „Știam că am nume și blazon și că trebuie să fiu demn de ele. Dar nimeni nu m-a învățat cum să-mi procur mijloacele pentru asta (...) M-am învățat cu strălucirea, cu comoditatea. Mi-au devenit tot atît de necesare ca și aerul. De ce n-aș fi avut dreptul să jefuiesc societatea care m-a învățat să am pretenții, dar nu mi-a dat și mijloacele pentru a le satisface?“ (Zátónyi Bencze)

Acuzată astfel „dinăuntru“, prin vocea exponentului ei cel mai autoritar, ticăloșia vizată de Csiky Gergely atinge un punct culminant în manifestarea ei, pîrînd a anihila o a treia categorie, lumea oamenilor modești și cinstiți. Dar semnele subminării se conturează tot dinăuntru, prin detașarea unui personaj decăzut socialmente, nu și moral, Mosolygó, cel care se ridică curajos împotriva „paraziților“. El devine genul bun al unei lumi oropșite — din păcate, palid și insignifiant conturată aici, prin perechea Irén-Darvas. Irén, mai ales, victima tuturor combinațiilor urzite, e redusă la monotone lamentări melodramatice. E tocmai punctul în care a acționat energic regizorul Dan Alecsandrescu, schimbînd tonalitatea. Pe scenă se conturează un desen mai apăsător, mai aspru, satira își extinde dimensiuni nebănuite la lectură, timbrul dramatic se amplifică în ecouri grave. Nu mai e o comedie alertă, ci o veritabilă **comedie umană**, conturată cu vigoare, în care personajele capătă semnificații noi, iar acțiunile, valoare generalizatoare.

Montarea e impunătoare: regizorul folosește un amplu registru de mijloace, tușe apăsate accentuează contrastele și ridică personajele la dimensiuni noi. Contraste de culoare (negrul costumelor pe fondul alb al decorului din ultimul tablou), de atmosferă (strălucirea seratei din actul doi și prezența sumbră a valeților), de ton și mai ales de caractere. Tipologia scenică este definită cu precizie, cu adîncime și cu expresivitate. Cel mai autoritar portret — Bencze — are note malefice, aproape înspăimîntătoare: Mihai Gingulescu contribuie cu o remarcabilă inteligență la definirea acestui personaj-chintesentă a mefistofelismului. Văduva Kamilla, spirit pervers și ignobil, are în interpretarea Smarei Marcu ferocitate, umor și spectaculoase variații de registru. Felină formată de Bencze în exercitarea șantajului moral, Elza apare



Dan Glasu și Mihai Gingulescu, „paraziți” într-o veritabilă comedie umană

Într-adevăr ca o felină în interpretarea Liviei Gingulescu, cu însinuări studiate și de efect. (O repetiție la care am asistat a doua zi, cu cealaltă interpretă a rolului, Mara Costea, îndreptățește presupunerea că Bencze va avea, în această nouă Elză, un veritabil egal ca prototip, ceea ce va spori tensiunea confruntărilor). Cu o interpretare albă, fără nuanțe și efuzivități, Marinela Popescu schițează portretul Irénei — o ființă nedumerită de ceea ce vede și revoltată de ceea ce i se cere, care-și exprimă protestul cu dirzenie și demnitate. Fragilitatea (literară) a personajului se simte totuși, așa cum se simte și la Darvas, căruia Cornel Popescu îi dă eleganță și prestanță, dar sufletul curat e mai mult în... costumul imaculat decât în replici. Foarte sugestiv apare Moschogó, în interpretarea lui Constantin Săchreanu, personaj conturat cu discreție și sensibilitate, a cărui clișee de revelație se manifestă printr-o lumină interioară care-l transfigurează. Surprinzător este portretul lui Timót; dintr-un stângaci timid, regizorul creionează un primitiv bolnav, febril în tentativa lui de aristocratizare. Dan Glasu îl redă cu un mers trântit și un glas hodorogit; i s-ar putea

reproșa doar o anume ostentație, care diminuează din interesul realizării. Excelentă, linia caricaturală dată de Aurel Ștefănescu lui Bankó Béni, după cum un haz admirabil are prezența lui Traian Costea în Jankó, lacheul improvizat. Portrete izbutite mai schițează Vasile Vasiliu — ușor dus de poante (Tulipán), Lidia Roșca Marinescu (doamna Tulipán), Elena Jițcov (Borcsa) și Dan Ciobanu (Portarul). Singurul aristocrat autentic, se pare, e Klimóczi, pe care Constantin Doljan îl joacă distant, impenetrabil; trecerea lui „de fum” scoate parcă spectacolul din ritm într-un „ralent” intenționat.

Semnalam puterea metaforică a scenografiei semnate de Tamás-Kelemen Anna, care se folosește de paravane pictate pentru a sugera lipsa de bun-gust a ambianței din casa Kamillei, proiectându-le pe pereții monumentali ai unui palat inaccesibil, care domină, ca o deșartă aspirație, spațiul fără formă statornică din jur. Versiunea românească a textului, în corespondențe limpeză și elocvențe, e semnată de Zeno Fodor.

Constantin PARASCHIVESCU

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

■ A DOUĂSPREZECEA NOAPTE

de Shakespeare

Data premierei : 9 august 1984.

Regia : ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia : GEORGE DOROȘENCO. Traducerea : FLORIAN NICOLAU. Muzica : GABRIEL BASARABESCU, RADU GHEORGHE.

Distribuția : DAMIAN CRÎȘMARU (Orsino); GABRIEL OSECIUC (Sebastian); EMIL MUREȘAN (Antonio); DAN IVĂNESCU (Un căpitan de vas); BOGDAN MUȘATESCU (Valentin); CRISTIAN ȘTEFĂNESCU (Curio); MATEI ALEXANDRU (Sir Toby); CLAUDIU BLEONȚ (Sir Andrew); OVIDIU IULIU MOLDOVAN (Malvolio); MIHAI MĂLAIMARE (Bufonul); SILVIA POPOVICI (Olivia); EUGENIA MACI (Maria); TAMARA CREȚULESCU (Viola); MIRON MUREA (Ofițer I); ADRIAN DRĂGUȘIN (Ofițer II); MARINA SAVU, MIHAI BISERICANU, GABRIEL BASARABESCU (Muzicanții).

Există o artă a lecturii care depășește sfera competenței, antrenînd un mai larg și mai profund complex spiritual și sufletește. Ea, lectura, presupune un grad înalt de adevărat și comprehensiune, printr-o mulare intelectual-sufletească pe text, implicînd o specială stare de luciditate valorificatoare prin care eul cunoscător se supune celui alt (de cunoscut), eliberîndu-se astfel din propriile limite formative (particularul său), și riscînd saltul către universal. Nu astfel a citit regiunea Anca Ovanez-Doroșenco textul lui Shakespeare. Ea s-a apropiat de plămîuirea exuberantă, scrisă în momente de feroce destindere a genului, cu o privire

investigator-judecătorească, formulînd întrebări neliniștitoare în marginea textului și rezolvîndu-le într-un răspuns și mai puțin liniștitor, și anume că în comediele lui Shakespeare subconștientul, cu toate pulsunile lui necontrolate, a invadat scena (vezi caietul-program al spectacolului). Că, în consecință, concluzia teoretică duce la o viziune teatrală grotescă asupra comediei e lucru firesc, și nu altfel ne-a fost prezentată; dar, la fel de firesc, textul nu s-a supus viziunii limitative a regiei. Versurile de un patos sublim rostite de ducele Orsino sau de Olivia contrazic atitudinile plictisite-indiferente ale primului (interpret, Damian Crișmaru) și agresiv-lascive ale celei din urmă (interpretă, Silvia Popovici), ceea ce sfîrșește prin a ne contraria. Actrița nici nu și-a putut înăbuși accentele sincer-patetice ale vocii, care au făcut și mai de necrezut masca de împrumut a gesticii grotesti. Această se datorează instinctului său artistic, care, chiar împotriva voinței, recunoaște adevărul artei, augmentîndu-l prin consubstanțialitate spirituală.

Viola și Sebastian, înfățișați în costume albe ușor vapoaze, așadar expresiv sferici, indică o supunere a regiei lirismului blind ce exală din aceste creații, dar, din păcate. Tamara Crețulescu, interpreta Violei, este nepotrivit distribuită. Aparenta androgină și copilăroasă a zeului Eros, atît de imperativ cerută de ceea ce vedeau în ea Orsino și Olivia, nu a fost acoperită de datele fizice și psihice ale actriței. Și, ca orice neadekvare, ne-a creat aceeași impresie de contrarietate, care s-a răsfrînt negativ și asupra jocului lui Gabriel Oseciuc, silit să evolueze pe o partitură proprie ce s-ar fi convenit să fie o prelungire a celei aparținînd partenerii sale, iar nu ceva discontinuu.

Grupul de cheflii — Sir Toby (Matei Alexandru), Sir Andrew (Claudiu Bleonț) și Maria (Eugenia Maci) — ar fi putut să corespundă mai bine concepției regiei, de eliberare, adică, a senzualității subconștiente din constringerile conveniențelor sociale, dar e lipsit de unitate. Matei Alexandru, alegînd aceeași cale sigură a instinctului său artistic, ne arată ceea ce este Sir Toby, un bătrîn jovial la care plăcerea libatunii nu exclude bunul-simț. În schimb, Claudiu Bleonț, în cavalierul Sir Andrew, excedînd însăși concepția regizorală — care vede în întreaga societate a comediei un fel de mimi ai propriilor sentimente, un fel de trăire grimată, ca la clowni —, sare dizgrațios și strîmb și împrăstie țipete stridente, pe



Cheflii și Bufonul : Maiei Alexandru, Eugenia Maci și Mihai Mălaimare

întreaga și generoasă durată a apariției sale, cuprins de un soi de paroxism al fervorii, cu care își distruge rolul, când nu obturează și puținele sensuri ale jocului partenerilor. În fine, Eugenia Maci e ceva mai aproape de acea senzualitate descătușată pe care ar fi dorit-o regizoarea, însă doar în privința înfățișării, în schimb sufletește are un aer străin rolului, uneori chiar frigid.

Prin statut social, și mășcariciul Feste ar aparține grupului chefliilor, dar el are funcții care-l deosebesc de întreaga lume a piesei: el scapă contingentelor scenei, trăind într-o lume de ordin secund, așezată, materialicește, la rampă, spiritualicește, la limita dintre societatea comediei și spectatori, ridicind gândurile acestora din urmă în planul conciliator al umorului său detașat și superior. În rolul bufonului evoluează cu ușurință — având înclinații certe către pantomimă și clownerie —, dar și cu oarecare ușurătate — datorită aceluiași calități, practicate în exces — Mihai Mălaimare. Cu ceva reținere în ce privește performanțele sportive și cu câteva tușe mai expresive în emisiile vocale, actorul și-ar putea înălța creația către măsura filosofică a rolului, fără a strica prea mult manierei sale.

În sfârșit, să ne oprim la Malvolio — de departe cel mai important personaj, nu numai pentru că suferă farsa care-i scoate la lumină propria-i fire însetată de mărire, și putere, dar și pentru că inautenticitatea firii sale ar putea fi singura periculoasă, dacă n-ar fi atât de comic dezvăluită. Ceea ce anulează pericolitatea lui Malvolio e tocmai comportamentul său, care-i avertizează pe toți de setea lui de parvenire, și de asemenea

incapacitatea sa de a nutri vreun plan, în sens practic. Ca orice spirit ancilar, Malvolio vrea să se impună stăpînei sale prin exces de sollicitudine și spirit de imitație, fapt ce stîrnește hazul societății libere și libertine de la curte. Dacă stăpîna păstrează doliul și în scopul de a se

Viola (Tamara Crețulescu) între Orsino (Damian Crișmaru) și Olivia (Silvia Popovici)





Malvolio (Ovidiu Iuliu Moldovan)
vrea să se impună stăpînei sale
(Silvia Popovici)

apăra de insistența duce Orsino. Malvolio arborează veșmînt și aer funebru, la fel de nepotrivit, prin exces, cum fusese și cel strident colorat, pe vremea cînd Olivia era în toane mai bune.

Lipsa de măsură în a fi pe placul stăpînei e izvorîtă dintr-o iubire a ierarhiei care capătă formă fetișizantă (în raport cu stăpîna). În fond, în raport cu sine, în ipostază iluzorie. Malvolio frizează, comportamental, grotescul. E personajul care poate răspunde și răspunde și concepției regiei, iar în spectacol e pe deplin realizat în acest registru de Ovidiu Iuliu Moldovan. Sumbro și sardonice, cu un aer de pastor chinuit de problema salvării sufletului aici pe pămînt, odată cu citirea scrisorii personajul parcă suferă o tumefacție sufletească: corpul, hainele negre care-l îmbracă parcă devin prea strîmte. Cutremurul ce-l crește dinlăuntru către proporțiile închipuite corespunzătoare megalomaniei atinge treptele delirului cînd, înarmat cu o umbrelă, îi cere imperios stăpînei recunoașterea sentimentelor mărturisite în scrisoare. E punctul cel mai înalt valoric al acestui spectacol și pentru că, în persoana lui Malvolio și în scenele lui, autorul, regizorul și actorul sînt în consens. Și de-ar fi numai atît, spectacolul și-ar împlini rațiunea existenței sale; dar ne mai întâmpină și o scenografie interesantă, semnată de George Dorosenco, funcțională și aluzivă; participînd, așadar, la relațiile și caracterele societății comediei. Un hamac pentru legănarea plictisului ducelui Orsino, un triptic imens, tabloul elisabetanei Olivia oglindind prețuirea de sine a cochetei, dar și (mai ales) imaginea grandorii văzută de ochiul ancilar a lui Malvolio, un fotoliu pentru sieste și măbădăile dragostei,

toate într-o scenă, capitonată nu e cuvîntul nimerit, învelită într-un lîntoliu de un roșu putred ce vrea să ne insinueze ideea că simțirile eroilor au căzut din starea de grație.

Așadar **A douăsprezecea noapte**, în regia Ancăi Ovanez-Dorosenco, se vedește a fi un spectacol compozit, spectacol care exprimă nu incompetență, nu imaturitate, nu necunoașterea tehnicilor și mijloacelor de exprimare — autoarea ne-a probat și aci, ca de atîtea ori, calitățile sale artistice —, ci o anume incompatibilitate spirituală dintre ludic și grav, în sens general, iar în acest caz, incompatibilitatea dintre lectura regizorală gravă și un text ce nu se vrea altceva decît un joc al fanteziei pe teme și situații comice plătute pentru plăcută și veselă petrecere.

Constantin RADU-MARIA

■ POVESTE DIN HOLLYWOOD

de Neil Simon

Data premierei : 14 iulie, 1984.

Regia : GRIGORE GONȚA. Scenografia : FLORIN HARASIM. Traducerea și adaptarea : MARICA BELIGAN.

Distribuția : RADU BELIGAN (Herb Tucker) ; MARCELA RUSU, ADELA MĂRCULESCU (Steffy Blondell) ; EUGENIA MACI (Libby Tucker).

Neil Simon sau știința de a bine-dispune... Opera reputatului dramaturg și scenarist de succes se înscrie perfect în schema sloganurilor vieții americane, dar, iată, poate interesa și publicul de pe alte meridiane, sensibilitatea fiind o trăsătură etern umană... În fond, abilitatea de a invoca surîsul și lacrima, ironia și amărăciunea, dozajul dintre tristețe și bucurie este o artă, artă în buna tradiție a comediei. Chiar dacă textul în speță ține de teatrul boulevardier. Pentru că și acest gen își are regulile lui de fier, și mai ales culmile de vervă și umor. Stilul șampanzant al replicilor acestui scriitor american este greu de egalat, poate și pentru că este atît de simplu și firesc.



Eugenia Maci și Radu Beligan, o fată în căutarea propriei identități și un tată pierdut

O poveste cu un tată pierdut și regăsit și o fată în căutarea propriei identități. Intrigă banală, chiar dacă acțiunea se petrece pe coasta Pacificului, în mirificul ținut al Californiei, mai precis în cetatea filmului, Hollywood.

Încântătoare ca totdeauna, Marcela Rusu oferă un regal actoresc: fiecare gest are în el o afectare ușor teatrală, poate puțin desuetă, dar alăt de elegantă și nobilă...

Radu Beligan — distincție și inteligență, farmec și jovialitate, chiar și când

umbra unei tristeți poposește pe chipul său mereu același. Mereu același și totuși mereu altul...

Eugenia Maci — surprinzătoare compoziție: feminitate delicată zăgăzuită într-o băiețească apariție, consecvent urmărită de-a lungul întregii reprezentatii, pe care o susține cu brio, într-o evoluție de mare forță emoțională.

Regia discretă a lui Grigore Gonța a reușit să speculeze fiecare efect și fiecare nuanță, punctînd, ritmînd și sugerînd chiar dincolo de text, dar în litera

lui, aceea necesară meditație asupra rostului pe lume, al nostru, al tuturor...

Decorul aerat al lui Florin Harasim contribuie de asemenea la agreabila comuniune dintre actori (vizibil încântați de partituri) și public (categoric cucerit de spectacol)...

Aplauzele la scenă deschisă vin să confirme un lucru cunoscut, poate tocmai de aceea atât de des uitat: omul are nevoie de visuri („american dreams — human dreams”), dar din cînd în cînd și de certitudini. Și, adesea, se mulțumește cu foarte puțin...

Irina COROIU

Spectacol-coupé :

■ FARUL

de Djordje Lebović

■ DOMNUL VALENTINO

de Borislav Pekić

Data premierei : 1 octombrie 1984.
Regia : HOREA POPESCU. Decorul : CONSTANTIN RUSU. Costumele : DAN COMA. Traducerea : MIRCO JIVCOVICI.

FARUL

Distribuția : MIRCEA ALBULESCU (Altul) ; GHEORGHE COZORICI (Celălalt).

DOMNUL VALENTINO

Versiunea scenică : AUREL STORIN.

Distribuția : RADU GHEORGHE (Solicitantul) ; VIVIANA ALIVIZACHE (Functionara de la ghișeu) ; ILEANA STANA IONESCU (Șefa de birou) ; FLORINA CERCEL (Specialista în defectologie) ; RODICA MUREȘAN (Specialista în statistică) ; CEZARA DAFINESCU (Specialista în sociologie) ; OLGA DELIA MATEESCU (Specialista în criminalistică) ; CATIȚA ISPAS BERCEANU (Femeia de serviciu) ; ȘTEFAN GAVRILOAIA (Omul de la ghișeu).

Sub semnătura regizorală a lui Horea Popescu, Teatrul Național ne prezintă în Sala Atelier un spectacol-coupé din două piese aparținînd unor scriitori iugoslavi : Djordje Lebović și Borislav Pekić. Nu cred ca publicul larg să posede cunoștințe în ce privește dramaturgia contemporană a țării vecine, ca să se poată pronunța asupra semnificației culturale a contribuției sus-numiților, și cu atât mai puțin asupra importanței acestor scrieri în opera lor. S-ar fi cuvenit să ni-i prezinte secretariatul literar al teatrului, într-o foaie-program ; din păcate, nu a făcut-o. Nici Caietul Teatrului Național nu o face.

Prima piesă, intitulată **Farul**, de Djordje Lebović, e o metaforă, scrisă cu ambiție juvenilă. Ea ne vorbește, despre capacitatea omului de a-și depăși condiția tragică. Doi naufragiați fără speranța vreunei salvări reușesc să prevină un alt naufragiu. Ideea e generoasă și nu lipsită de interes intelectual, dar prezentată sumar, fără adîncire psihologică. Doar două personaje fără identitate precizată susțin o tramă de oarecare simplitate.

A doua e o versiune scenică semnată de Aurel Storin după, probabil, o proză de Borislav Pekić. E o dezvoltare enorm comică a unei situații oarecum insolite. Un mut în postură de solicitant la un birou de probleme sociale e întîmpinat cu bunăvoință de către funcționare, care, pentru a-i înțelege cererea, aduc pe rînd cîteva specialiste : în defectologie, statistică, sociologie, criminalistică. Urmează că fiecare traduce semnele mutului prin prisma specializării respective, așadar concluziile lor sînt cu totul diferite. Disputa e întreruptă de moartea subită a solicitantului. Singură, femeia de serviciu aduce dezlegarea. Bietul om, lipsit de un cămin, ar fi intrat să se încălzească și... să moară omeneste. O undă de tristețe învăluie ridicolul situației.

Nici o dificultate în a monta astfel de piese cu personaje gîndite ca funcții de situații scenice. Nu există psihologii de sondat, și expresivitatea, atîta cită este, aparține fără îndoială actorilor. Așadar, nu avem decît să ne întrebăm dacă și în ce măsură jocul fiecărui actor e adecvat la situația dată. Și nu avem ce le reproșa lui Mircea Albulescu și Gheorghe Cozorici în **Farul**, și nici actritelor Viviana Alivizache, Ileana Stana Ionescu, Olga Delia Mateescu și celorlalte colege ale lor în **Domnul Valentino** — care sînt cu toții așa cum îi cunoaștem, personalități puternice, capabile de roluri adevărate, în creații dramaturgice complexe, și nu în astfel de scheciuri, oricît de interesante tematic ar fi ele. Și, totuși, apariția lui Radu Gheorghe în solicitantul mut e deopotrivă comică și neliniștitoare.

C. R.-M.

TEATRUL „NOTTARA“

VARIAȚIUNI PE TEMA DRAGOSTEI

de S. Alioșin

Data premierei : 20 septembrie 1984.

Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.
Scenografia : DANA LĂZANU. Traducerea : ELISABETA POP.

Distribuția : ȘTEFAN RADOF (Dmitri Nikolaevici) ; VIOREL COMĂNICI (Igor Mihailovici) ; ELENA ALBU (Liubov Sergheevna).

Jucată în urmă cu două stagioni la Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila, unde avea să conducă la un reușit spectacol, de fină analiză psihologică, piesa lui Alioșin **Variațiuni pe aceeași temă** (cum i s-a zis atunci) sau **Variațiuni pe tema dragostei** (cum i se zice acum) a avut de curând premiera și la Sala Studio a Teatrului „Nottara“, în regia lui Mircea Cornișteanu.

Dacă acceptăm că melodrama are și ea dreptul la existență, la fel ca oricare altă specie a genului dramatic — desigur, cu condiția de a nu le elimina treptat pe toate celelalte de pe afișul unui teatru ! —, atunci alegerii repertoriale nu i se mai poate reproșa nimic în sine, căci e vorba de o bună piesă „camerală“, al cărei ton e cum nu se poate mai nimerit pentru o sală studio, ca aceea a Teatrului „Nottara“. Pe de altă parte, melodrama cu pricina nu este neapărat dintre cele menite să-l abată pe spectator de la problemele sale majore, mai ales dacă vom conveni că starea de vibrație sau, dimpotrivă, de atrofiere și opacitate a sufletului său poate deveni și ea o problemă majoră, în prea grăbitul nostru secol. Or, piesa lui Alioșin tocmai despre asta vorbește, despre capacitatea omului de a rămâne vital și prin disponibilitățile sale sufletești, indiferent de vîrstă și stare civilă, în opoziție cu aproape involuntara lui ticăloșire, ca urmare a mortificării acestor disponibilități, mortificare ce-i afectează uneori și pe cei mai tineri.

E o piesă prin excelență rusească, o piesă „de suflet“ și de „trăire“, și de-abia în acest punct înțelegem să avem rezerve, nu față de alegerea piesei de către teatru, ci față de modalitatea asumării ei de către regizor, căci a pune în scenă o astfel de melodramă, atât de generoasă sub raport afectiv, dar a te feri permanent nu numai de „capcanele“, ci și de „atuturile“ melodramei, ni se pare, în ciuda

oricărei înalte strategii, o elementară greșală de tactică. Să fim bine înțeleși : nu-i reproșăm lui Mircea Cornișteanu că nu ne-a invitat la un spectacol lacrimogen, dar putem regreta că nu ne-a oferit, totuși, decît spectacolul unei distanțări lucide, acolo unde palpita de fapt căldura ineputabilă a sufletului omenesc. Eludind cu obstinație melodramaticul, regizorul riscă să se îndrepte spre un realism rece, detonat, din care să dispară tocmai tumultul sevelor vieții sufletești. Sigur că în spectacol nu se ajunge chiar pînă aici și, spre binele reprezentației, ele își vor face simțită, măcar sporadic, prezența. Tendința de cenzurare excesivă există însă (ca și în alte spectacole din ultima vreme ale acestui regizor), și ea e detectabilă în primul rînd în îndrumarea jocului actorilor. Cu atît mai mult, cu cît regizorul ne-a ferit (și s-a ferit) de surprize, alcătuiindu-și, pentru cele trei personaje ale piesei, o distribuție-„mănușă“.

În rolul avocatului Dmitri Nikolaevici, trecut de prima tinerețe, dar, spre deosebire de tînărul său coleg, Igor, neîmbătrînit sufletește, evoluează cu aplomb, cu căldură și fină autoironie, Ștefan Radof, pe care parcă nu-l lasă inima să-i dea întotdeauna dreptate regizorului, chiar dacă are grijă ca aparent să nu iasă din cuvîntul acestuia. Aici și acum, bine face.

Viziunea regizorală îl servește cel mai mult pe Viorel Comănici, care, în rolul lui Igor, are surprinzătoarea naturale reclamată de iresponsabilitatea, comoditatea și a-moralismul personajului său, viril dar nu vital, căci îi lipsește pur și simplu organul sufletesc.

La jumătatea drumului dintre cei doi, sensibilă fără să fie totuși profundă, sortită parcă să se caute mereu în ceilalți, fără a se putea vreodată găsi în ea însăși, e Liubov Sergheevna, așa cum o configurează acum Elena Albu, cu fascinantă grație, cu un straniu farmec al renunțării și cu un arzător mister al zădărniceii și abandonului, pe care cu greu le-am fi putut înțelni laolaltă în privirea vreunei alte actrițe. Păcat că stilul de joc e deseori „alb“, căci ceea ce poate face foarte bine în film, în teatru riscă să pară și chiar să fie insuficient.

Contrariantă este de astă dată scenografia tinerei și talentatei Dana Lăzanu : dacă lateralele sălii studio, devenite odăi ale celor doi avocați, sînt inventiv sugerate, scena propriu-zisă e sufocată printr-o aglomerație de detalii minor și miniatural (!) reconstitutive, care nu mai au nici un stil și nici un haz. O simplă bancă și un trunchi de mestecăn (nevăruit) ar fi costat probabil mult mai puțin și ar fi spus infinit mai mult.

Victor PARHON

TEATRU DE REVISTĂ

TEATRUL SATIRIC-MUZICAL
„C. TÂNASE“

CONSTELAȚIA BOEMA

de M. Maximilian
și Vasile Veselovski

Data premierei : 23 iulie 1984.

Regia : BIȚU FĂLTICINEANU.

Coregrafia : CORNEL PATRICHI.

Conducerea muzicală : SILE DINICU.

Interpreți : STELA POPESCU,
ALEXANDRU ARȘINEL, CORINA
CHIRIAC, MARINA SCUPRA,
CARMEN RĂDULESCU.

Participă ansamblul de balet al
teatrului, soliști : FELICIA DALU,
SILVIU GABRIE, CORNEL PO-
POVICI.

La început a fost Stela. Stela Popescu, se înțelege. Apoi, Stela, stelele și Boema. Un succes notabil pe scena revistei și, mai ales, durabil, dacă ne gândim că acest spectacol — conceput inițial ca „estival“ — a ținut cu fruntea sus afișul și pe parcursul stagiunii „la sală“ care i-a urmat. Și, iată, acum s-a ajuns la **Constelația Boema** (e amuzant de văzut cum va continua, ca titlatură, această serie, căci ea va prolifera, fără îndoială); și, iată, sintem din nou în fața unui succes.

Protagoniștii sint — în mare — cam aceiași : cuplul de autori (text și muzică) Mihai Maximilian și Vasile Veselovski, orchestra condusă de artistul emerit Sile Dinicu, o parte din corpul de balet al teatrului (improspătat ? așa s-ar părea) și, bineînțeles, Stela Popescu și Alexandru Arșinel. Alături de ei, „în vedetă“ — Corina Chiriac și (din când în când) Radu Gheorghe. Spectacolul nu constituie o inovație prin structura sa, schema lui este mai curînd clasică în gen ; alternanțe aleatorii de cuplete, muzică și dansuri, cu vagi „enchainé“-uri de la un număr la altul. Dealtfel, într-un astfel de cadru, bine cunoscut și acceptat de pasionații revistei, valoarea montării nu implică originalitate cu orice preț, ea derivă din calitatea fiecărei secvențe în parte și din ascendentul („box-

office“-ul, dacă vreți) capetelor de afiș.

La acest ultim capitol, numele unor Stela Popescu, Alexandru Arșinel, Corina Chiriac și Sile Dinicu nu mai au nevoie de prezentare. Fiecare dintre ei și-a cucerit un prestigiu și o popularitate bine-meritate, fiecare dintre ei ar putea oricînd susține singur un show (chiar și ultimul, în postura mai aparte a plămuitorului ambianței muzicale). Iar împreună, se completează de minune, sărînd cu dezinvoltură de la scheci sau monolog la cuplet, de la slagăr la acompaniament de fond, de la condiția de simplu replicant la cea de vioara întâi. Cu Radu Gheorghe este, oarecum, altă situație, acest excelent actor completește, el însuși, un spectacol în spectacol (în primul rînd, de pantomimă), fără vreo legătură cu restul scenariului, dar care conferă indiscutabil un carat în plus ansamblului.

Că nota generală a **Constelației Boema** este veselia, era de așteptat. Meritul inițial aparține acestui cuplu de experimențați autori de revistă — Maximilian și Veselovski —, care se pricepe atît de bine să distileze umorul, ironia subțire, cîteodată chiar satira vitriolantă, din universul faptelor și mentalităților cotidiene, cu aerul că însăilează o șuetă fără pretenții, ca-ntr-o amice („Miticii“ sint pe-aproape). Cele mai bune momente (mai puține — o notez cu regret — decît în **Stela, stelele și Boema**) sint acelea cînd verbul autorilor are un „ce“ puțin obraznic și în aceste momente (în **Constelația...** ele se numesc **Popeasca e cuminte...**, al Stelei Popescu, **Sint nebul de fericire !**, al lui Alexandru Arșinel, și **Gică Giurumea**, al Corinei Chiriac), revista se simte la ea acasă, își onorează firma din care ne zîmbește numele lui Tănase.

În **Constelația Boema** mai apar și două tinere interprete de muzică ușoară — Marina Scupra și Carmen Rădulescu ; prima dintre ele țîntește sigur la un loc „de drept“ în viitoarele constelații ale vedetelor*, a doua își caută încă drumul prin purgatoriul afirmării.

O singură notă mai stridentă în acest spectacol, care, altfel, își impune și își respectă o ținută artistică meritorie : cupletul **Comedii...** (Stela și Corina), o piatră aruncată neoloi în grădina vecinului (adică a teatrului), și încă fără haz.

Dinu KIVU

*) Aceste impresii sint anterioare Festivalului de muzică ușoară „Mamaia '84“, care avea să o consacre pe Marina Scupra.



FLORINA LUICAN

Încă de la debut, la studioul Casandra, cu rolul Pedrollino din **Nenorocirile din dragoste ale lui Arlecchino și ale celorlalți**, Florina Luican s-a vădit o prezentă scenică frapantă. Apoi, la Teatrul Mic, a jucat Aretia în **Dezertorul** de Mihail Sorbul. Cariera sa începe cu adevărat odată cu integrarea în colectivul Teatrului „Ion Creangă”, unde-și formează personalitatea și își cizelează modalitățile de exprimare. Iată câteva dintre rolurile interpretate: Domnița Alba (**Poveștile de aur** de Alecu Popovici), Împărăteasa (**Harapnicul fermecat** după Benedek András), Sultana (**Iancu Jianu** de A. Mitru și A. Tita), Jenia (**Aici zorile sînt liniștite** de I. Liubimov, B. Blagolin), Alla Sereda (**Vreamea**

dragostei de Valentin Kataev), Mama (**Imaginile sînt imagini** după Eugen Ionescu), Sorina (**Înșir'ite, mărgărite** de Victor Eftimiu), Albă ca Zăpada (musicalul **Albă ca Zăpada și cei șapte pitici** după Frații Grimm), Zina cea bună (**Pinocchio** după Carlo Collodi), Fânica (**Hoțul de vulturi** de D. R. Popescu). E cunoscută și ca actriță de film și ca interpretă de teatru la televiziune; în serialul TV pentru copii **Potcoava de piatră**, a deținut rolul căpitanului de haiduci Ilinca. Folosindu-și frumoasele date naturale, actrița practică un joc spontan, firesc, demonstrînd însă și înclinații spre compoziție: ea trece cu dezinvoltură de la o vîrstă la alta, de la un mediu la altul, realizînd personaje expresive, pline de vitalitate și farmec.

Pe afișul Teatrului „Ion Creangă” se înscrie o nouă premieră: **Cenușăreasa**, adaptare pentru scenă de Ion Lucian și Virgil Puicea, după basmul lui Charles Perrault. Florina Luican va interpreta rolul Mamei vitrege.

„Îmi place foarte mult să joc comedie, pentru că mi se pare că acest gen ajunge mai ușor la sufletul spectatorului. Dar îmi plac și basmele, deoarece ele sînt chintesența înțelepciunii și a optimismului. Voi apărea de data aceasta într-o nouă ipostază, pe care aș vrea s-o realizez cît mai bine, tocmai pentru că este vorba de o compoziție. Mama vitregă a Cenușăresei, o femeie energică, șireată, lăcomă, invidioasă, înfumurată, autoritară pînă la tiranie, nu poate fi decît un rol negativ. Personajul, după cum se știe, nu este iubit de copii; aș dori să reușesc să le obțin dezaprobarea prin mijloace de interpretare mai puțin obișnuite — prin umor, prin accentuarea tentei de satiră. Chiar și accesele de minie, ura revărsată asupra Cenușăresei le-aș dori amuzante, astfel încît la copii să ajungă ceva care să nu-i sperie, ci să declanșeze în ei rodnice întrebări și sănătoase reacții morale. Sper să nu fiu recunoscută, deoarece stăruie încă asupra mea pecetea Albei ca Zăpada. Mă gîndesc de pe acum la ziua cînd, la interval de cîteva ore, voi juca Albă ca Zăpada și Maștera; cred că va fi pentru mine un exercițiu de adevărată actorie.

Sub bagheta regizorală a lui Ion Lucian, spectacolul va fi un musical (compozitor, Dumitru Capoianu; mișcarea scenică, Adina Cezar).“

Ilie Gheorghe a absolvit Institutul de teatru „I. L. Caragiale“ în 1967; examenul de diplomă l-a susținut cu rolurile Alexandru Andronic din **Ultima oră** de Mihail Sebastian și Pyramos din **Romulus cel Mare** de Dürrenmatt. Repartizat la Teatrul Național din Craiova, Ilie Gheorghe a interpretat în cei șaptesprezece ani de teatru 67 de roluri; notăm câteva dintre ele: **Șbîlt** (**Patima roșie** de Mihail Sorbul), Kocikariov (**Căsătoria** de Gogol), Bubnov (**Azilul de noapte** de Gorki), Ducele de Alba (**Don Carlos** de Schiller), Guscia (**Torente** de Al. Stein), Borcea (**Ultima oră** de Mihail Sebastian), Carapetrache (**Interesul general** de Aurel Baranga), Tudor Cernat (**Clipa**, după romanul lui Dinu Săraaru), Tipătescu — Cațavencu — Chiriace — Pampon în integrala Caragiale, realizată de Mircea Cornișteanu, Mincu (**Jolly-Joker**) și Laurențiu (**Un suflet romantic**) de Tudor Popescu. Ilie Gheorghe și-a făcut remarcate calitățile sale artistice încă din primele apariții pe scena craioveană și, cu fiecare nou rol, s-a impus mai mult spectatorilor, dezvoltându-și noi fațete ale talentului. Actor de compoziție prin excelență, cu un registru variat și suplu, și-a canalizat efortul creator spre înțelegerea în primul rînd a miezului de idei al personajului pe care-l interpretează.

În stagiunea 1984—85 — care se anunță deosebit de bogată în premiere la Naționalul craiovean —, Ilie Gheorghe va juca, printre altele: „...un rol de o nebanuită frumusețe: Hariton din **Paznicul de la depozitul de nisip**. Este al treilea rol al meu din dramaturgia lui D. R. Popescu (după Tatăl — **Acești îngeri triști** și Costică — **Hoțul de vulturi**). Pieseile lui D. R. Popescu, adevărate sonde de mare adîncime în sufletele eroilor, fac ceea ce face o prismă de cristal cu o rază de lumină: o descompune în minunatele culori ale curcubeului. Acest miracol se petrece cu eroii piesei în care voi juca. Greu, foarte greu va fi, dar și foarte frumos. Cele două personaje vor trebui să sprijine, ca două cariatide, un arc cu o deschidere nebanuit de mare. Aflați amîndoi într-un colț de lume, ascuns între ape și trestii din Deltă, Hariton și Dora își revizuiesc propriile existențe, raportîndu-le la experiențele trăite. Viața și moartea, adevărul și minciuna, iubirea și ura, curajul și lașitatea, biruința și înfrîngerea, iată doar câteva dintre marile întrebări la care caută răspuns. Deși nu-i rostită, hamletiana întrebare «a fi, sau a nu fi» pare a tensiona întregul lor dialog, iar răspunsul amîndurora este «a fi», «a birui». Eliberat interior de toate nefericirile, eroul



devine purtător de lumină, iar sacrificiul său întru salvarea Dorei este un strigăt de bucurie și biruință.

Pentru mine, personajul este atît de nou, atît de deosebit de tot ceea ce am făcut pînă acum, încît emoția care m-a cuprins sper să-mi fie de bun augur. Sincer să fiu, m-am temut întotdeauna de piesele în două personaje, și nici n-am jucat pînă acum în asemenea spectacole. Cred însă în regizorul Mihai Manolescu și, astfel, pătrunzînd înlăuntru personajului, cu simțire, simplitate, credință, inteligență, sigur mă voi întîlni cu intențiile regizorului. Și, dacă la sfîrșitul spectacolului, un spectator va spune despre Hariton al meu: «a trăit cum a vrut el, cum a crezut el că trebuie să trăiască, cum și-a gătit, cum și-a așternut, dar n-a trădat nici c-un fir de pai», îmi va da bucuria și mulțumirea pe care ne-o dau tuturor piesele lui D. R. Popescu“.

V
I
T
O
R
U
L

R
O
L

VII TORUL ROL



ELEKES EMMA

Elekes Emma face parte din renumita promoție a Institutului de teatru „Szentgyörgyi István” din Tirgu Mureș care, în 1953, a înființat secția maghiară a Teatrului de Stat din Baia Mare; apoi, tot împreună, au fost transferați la Teatrul de Nord din Satu Mare, unde cei mai mulți se află și azi. „Fiecare dintre noi, spune actrița, își începe autobiografia cu biografia noastră. Mă consider o actriță norocoasă întrucât am jucat roluri din marele repertoriu”. Într-adevăr, iată ce arată (doar o parte din) fișa ei de creație: Julieta (*Romeo și Julieta*), Ofelia (*Hamlet*), Catarina (*Femeia îndărătnică*) de Shakespeare; Nina Zarecinaia (*Pescărușul*), Mașa (*Trei surori*) de Cehov; Eliza (*Pygmalion*), Gloria (*Nu se știe niciodată*), Blanche (*Casele domnului Sar-*

torius), de G. B. Shaw; Natașa Rostova (*Război și pace*, după Tolstoi); Nastia (*Azizul de noapte de Gorki*); Electra (*Euripide*); Învățătoarea (Bródy Sándor); Doamna Tana (*Viforul de Delavrancea*); Dorina (*Tartuffe* de Molière); Nora (Ibsen); Anna Frank (*Jurnalul Annei Frank* de F. Goodrich și A. Hackett); Polly (*Opera de trei parale* de Brecht); Caesonia (*Caligula* de Camus); Valia (*Poveste din Irkutsk* de A. Arbuzov); Ioana (*Ciocirlia* de Anouilh); Alison (*Privește înapoi cu minie* de John Osborne); Rozsika (*Chef boieresc* de Moricz Zsigmond); Magda Minu (*Ultima oră* de M. Sebastian); Maggie (*După cădere* de A. Miller); Gittel Mosca (*Doi pe un balansoar* de Gibson); Ada (*Passacaglia* de Titus Popovici). „Totuși — conchide ea cu luciditate — cred că viața, chiar și a unei actrițe norocoase, nu e bine rându-ită: la început primește prea mult, iar mai târziu, cînd a dobîndit experiență, rolurile mari sînt numărate. A trebuit să treacă trei stagiuni de la Martha (*Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de E. Albee) la Doamna Warren (*Profesiunea doamnei Warren* de Shaw) sau bunica Eugenia (*Tango* de Mrožek)...”

În răstimpul a trei decenii de carieră artistică, Elekes Emma și-a cucerit un loc de frunte în teatrul din țara noastră. Jocul ei emană distincție și un deosebit rafinament al mijloacelor, știința de a accede la esența unor personaje ce-și dezvăluie cu greu universul lăuntric.

„Repet în piesa *Viraj periculos* de Méhes György, regia Kovács Ádám, rolul Rózsa, soția «tovarășului Simon», om cu munci de răspundere. Personajul se află într-o situație echivocă, delicată. Într-o zi îl găsește pe soțul ei accidentat, într-un salon de spital cu două paturi, lîngă o necunoscută, accidentată și ea, și luată drept «tovarășa Simon». În loc să fie, în această dramatică împrejurare, alături de soț, cu care a avut o căsnicie frumoasă, Rózsa, din amărăciune și orgoliu jignit, devine cinică, dar se străduiește să păstreze aparențele, «în interesul carierei» soțului. Cu toate că este vorba de o comedie, îmi pun o serie de întrebări în legătură cu personajul. Cît este sincer afectată de situație? Cum se transformă amărăciunea în neîncredere — soțul ei fiind nevinovat? Cum de devine cinică? Cum își închipuie viața familiei ei, pe viitor? Asemenea multiple nuanțe mă leagă de rolurile pieselor originale, a căror arie ideatică este mai largă decît textul personajului propriu-zis. Cred că în «hinterlandul» acestor roluri este cuprinsă viața noastră cotidiană, cu problemele ei mai mici sau mai mari. Sper că și pentru Rózsa voi găsi cheia potrivită”.



EMIL HOSSU

De la ultima convorbire la rubrica „Viitorul rol”, în august '78, fișa de creație a lui Emil Hossu pe scena Teatrului „Nottara” s-a îmbogățit cu o serie de personaje diferite: Brutus (*Coriolan* de Shakespeare), Eugenio (*Mizerie și noblețe* de E. Scarpetta), Judecătorul Sevigné, (*Idioata* de Marcel Achard), Dudu (*Ploaia și anchetatorul* de Leonida Teodorescu), Stupariu (*Insomnie* de Adrian Dohotaru), Sextus (*Negru și roșu*), Petru Dragomirescu (*Citadela sfărmată*) de Horia Lovinescu. A apărut în serialul TV *Lumini și umbre*, în multe piese montate în studiourile televiziunii — *Iată femeia pe care o iubesc* de Camil Petrescu, *Omul care...* de Horia Lovinescu, *Cu toată dragostea* (*Secunda 58*) de Dorel Dorian, *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare —, precum și în filmele *Totul despre fotbal*, *Convoiul*, *Wilhelm cuceritorul* (coproducție franco-română), *Zbor periculos*, *Secretul lui Bachus*, *Eroii nu au virstă*, *Muntele alb*. Inteligent, mobil, direct în abordarea personajelor, cu un farmec senin, cu o expresivitate modernă, Emil Hossu practică un joc simplu, neostentativ, care lasă o plăcută și stenică impresie de suplețe, de dezinvoltură, sub care se ascunde, de fapt, o riguroasă disciplină, o tehnică aparte, un exercițiu minuțios.

Cîte vieți avem? este titlul viitoarei premiere a Teatrului „Nottara”, director de scenă va fi regizorul Dan Micu; Emil Hossu va interpreta rolul inginerului Tudor Cernat. Iată cîteva gânduri ale sale:

„**Cîte vieți avem?** este inspirată din proza scriitorului Dinu Săraru, ceea ce reprezintă o garanție de forță dramatică, de adevăr și de curaj în explorarea relațiilor dintre personaje.

În dramatizarea lui Virgil Stoenescu, Tudor Cernat, chiar dacă nu apare atît de dens ca în roman, rămîne un personaj cu profunde semnificații; el își poartă drama izvorită din «prăpastia existentă între viața de familie și viața de la combinat», cum se exprimă, la un moment dat, chiar el. Acest lucru explică zbuciumul lui; Tudor Cernat, erou pozitiv prin felul revoluționar în care se implică în efortul social al întregii țări, trece prin momente grele în echilibrul căsniciei și trebuie să ia hotărâri dure, ceea ce, din unghiul de vedere al celorlalți, pare să-i pună sub semnul întrebării comportamentul moral. Frământările lui, ce nu-i pot umbri dorința de «bine social», fac din el o personalitate extraordinară, vitală, generoasă, curajoasă, oricînd gata să se lupte pentru adevăr și dreptate; să preiau nobila povară a personajului înseamnă pentru mine o sarcină îmbucurătoare. Sper să am forța de a o purta.

Gîndul că la scurt timp după premiera acestei piese voi încerca să reiau (tot prin intermediul regizorului al lui Dan Micu) dialogul cu Shakespeare, în *Cum vă place*, și că voi pregăti, împreună cu colega mea Lucia Mureșan, un recital de poezie greacă — *Rendis* și *Elytis* — mă face să privesc cu optimism întreaga stațiune care a început”.

Maria MARIN

V
I
I
T
O
R
U
L

R
O
L

VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC



Larisa
Stase
Mureșan :

*„Cred că se pot
face roluri mari
numai în
spectacole mari“*

Larisa Stase Mureșan nu are vîrstă. E o femeie în toată puterea cuvîntului, inspirînd calm, siguranță și statornicie, sub zodia acelei fericite stări de grație, în care doar efemerul pare sortit duratei. O mare delicatețe sufletească, o fragilitate și o gingășie lăuntrică au învățat să îmbrace haina tenacității profesionale, dar au rămas capabile să se îndoiască de înțelegerea lor asupra lumii și să se mire încă de posibila lor neînțelegere de către lume. Larisa a fost și a rămas o floare de cîmp, împlinindu-și rosturile cu sfială, dar și cu credință. A

avut și are rădăcini bine înfipte în pămînt, așa cum au oamenii sănătoși și puternici, care nu trec degeaba prin viață și pe care viața nu-i mai poate speria cu înnorările ei trecătoare.

Actrița e conștientă de farmecul ei, așa cum a devenit conștientă de arta ei și de caratul profesionalității cu care s-a impus. Cu puțin timp înaintea convorbirii noastre, amintindu-mi de întotdeauna frumoasele vremuri de odinioară ale începuturilor noastre profesionale, mi-am dat seama că prima întrebare, pe care aveam să i-o pun, nu putea fi decît următoarea :



— Ce mai face Nora, Larisa ?

— Nu mă face să plîng ! A fost primul rol în care m-am simțit artistă, și avea probabil dreptate un cronicar, Dinu Kivu, care spunea că, dacă pînă atunci nu auzise de mine și poate nici de atunci încolo nu se va mai auzi de mine, faptul că am făcut, totuși, acea Noră înseamnă foarte mult în cariera unui actor.

— M-ai făcut gelos. Mai ții minte, eventual, și ce ziceam eu despre Nora ta ?

— Țin minte cum ai încheiat emisiunea de la televiziune. Era într-o luni seara și emisiunea de critică teatrală ne ajuta foarte mult pe noi actorii, din întreaga țară, să ne cunoaștem între noi, să ne știm posibilitățile și să dorim să facem mai mult. Ai spus niște vorbe foarte mari, de care mie întotdeauna mi-e frică.

— Care erau ele ?

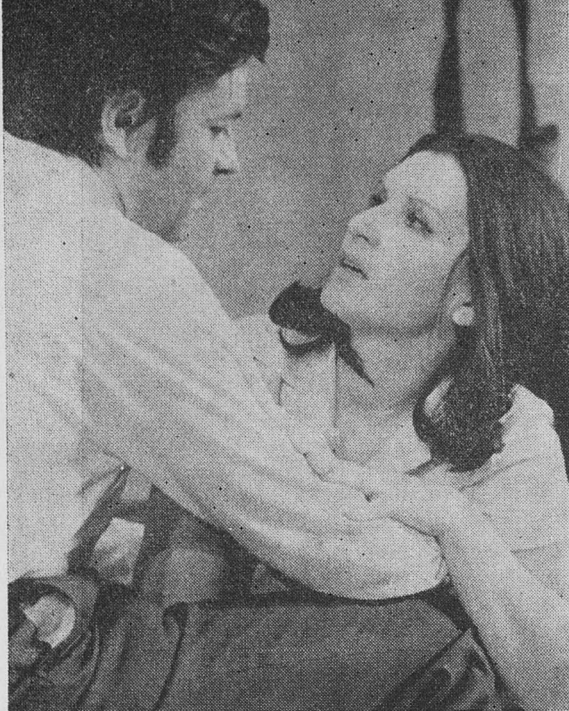
— Că, reproduc textual, „va fi un nume de care cu siguranță se va mai auzi“. Acum s-ar cuveni să te întreb și eu : sper că nu te-am făcut de rîs ?

— Dimpotrivă. Și nu-ți ascund că e o mare satisfacție pentru un critic

Alături de Tanța Lache și Cătălina Buzoianu în Galea din „Într-un ceas bun“ de Viktor Rozov

Contesa de Eboli din „Don Carlos“ de Schiller





Cu Eugen Motăţeanu (Luca) în „Domnişoara Nastasia” de G. M. Zamfirescu



Cu Ion Săsăran în „Pete în soare’ de Lahoma

atunci cind se vede confirmat de evoluţia unui actor.

— Mi-aţi susţinut foarte mult moralul, şi tu, şi Dinu Kivu.

— O cronică teatrală nu trebuie să facă şi asta ?

— Bineînţeles că da.

— Care crezi că este, de fapt, rolul ei ?

— Dacă critica e la obiect şi actorul are discernămintul s-o înţeleagă, atunci critica nu poate fi decît în folosul actorului. Pentru că actorul trebuie să ştie ce a făcut bine şi unde a greşit ; or, criticul poate să-i spună asta. Dacă vrei să-ţi menţii o anumită stachetă, şi tinzi să fii artist, trebuie să ştii să citeşti în spatele cuvintelor unui critic şi ceea ce ai de făcut. Sigur că sînt şi critici subiective, dar asta este de-acum altă discuţie.

— Să ştii că toate criticile sînt subiective, şi ele, cel mult, tînd, cum spuneai tu, spre obiectivitate. Actorul, după ce le cunoaşte, cum le discerne pe unele de altele ?

— Tot prin subiectivism.

— Şi atunci cine crezi că e mai obiectiv, publicul ?

— S-ar părea, în ultimă instanţă. Uneori însă şi publicul poate să te decepţioneze. Există o altă receptivitate a publicului la Timişoara, alta la Arad şi alta la Baia Mare. Ea e în funcţie de nivelul lui intelectual. Mi-a plăcut o vorbă spusă cîndva de Leopoldina Bălănuţă, şi anume că publicul are spectacolul pe care şi-l merită. Impactul cu publicul depinde foarte mult de felul în care ştie el să asculte într-o sală de spectacol. Am jucat şi în campania de colectivizare a agriculturii, am jucat şi pe butoaie, şi în comune în care nu fusese niciodată vreun teatru, dar nu m-am izbit încă niciodată de ceea ce s-ar putea numi indiferenţa publicului faţă de teatru. Publicul nostru e receptiv şi aşteaptă de la noi să-l convingem, să-i aducem aminte că mai poate visa.

— Care dintre rolurile tale crezi că l-au convins cel mai mult ?

— Dacă nu sînt eu convinsă de ele, nu pot să conving nici publicul. Trebuie să dai mult, ca să primeşti şi mai mult. Trebuie să fii foarte generos. Ca şi în viaţă şi în dragoste, aşa e şi pe scenă. Să te abandonezi.

— Să numim totuși câteva roluri, începînd, bineînțeles, cu Nora.

— Îmi faci un compliment că n-o uiti, după atîția ani. De fapt, mă faci mereu să mă întreb dacă am mai ridicat sau nu stacheta, peste Nora.

— Eu cred că ai ridicat-o efectiv în **Antigona**.

— Nu știu, **Antigona** e un rol care, deși au trecut ani, deși spectacolul nu se mai joacă, și-acum mă înspăimîntă. La această piesă mi s-a întîmplat ce nu mi s-a mai întîmplat apoi la nici o alta. Au fost două serii de interpretări. Una buna și una rea. Inițial, erau Adamovici în Creon și Gelu Bogdan Ivașcu în Tiresias. Prin plecarea lor de la Arad, s-au produs niște înlocuiri, care au afectat foarte mult și conduita rolului meu. Dacă spectacolul era gîndit lucid, „rece“, înlocuirea lui Adamovici cu alt partener m-a atras și pe mine, pe nesimțite, spre o interpretare de „voce“, cantabilă chiar, care a diminuat semnificațiile spectacolului, așa încît, cînd ne-am dus în turneu la București, arăta altfel decît la premieră și n-a mai fost un succes. Aici intervine și altă tristețe. N-aș vrea să folosesc termenul de „actor de provincie“, care uneori semnifică și altceva, dar viața scurtă a spectacolului din provincie este de multe ori o realitate care mă doare, indiferent chiar de reușita rolurilor.

Dacă odată cu personajul simți că te naști și tu, părăsindu-l, parcă mori un pic.

— De la început am vrut să te întreb, cu toată seriozitatea, dacă Nora mai trăiește. Evident, Nora ta !

— Nora „mea“ ? E-adevărat că totdeauna revendicăm „maternitatea“ personajului. În cazul Norei, cred că el reprezintă ceva din eternul feminin, în care se regăsește orice femeie și, cu atît mai mult, orice actriță. N-ar fi păcat să moară ?

— Să nu crezi că pentru mine au existat numai Nora sau **Antigona**. Aș putea să te întreb, la fel de bine, și ce mai face **Elena Andreevna**.

— E o altă nostalgie. Nostalgia unei vechi — și, din păcate, nerepetate — întîlniri cu **Alexa Visarion**, în **Unchiul Vanea**. A fost pentru mine o mare surpriză să constat excepționala maturitate artistică a lui **Alexa Visarion**, încă de pe atunci, confirmată de altfel strălucit de izbînzile lui ulterioare. Am convins că acea **Elena Andreevna** a fost cel mai bun rol al meu la Arad, și poate cel mai împlinit artistic, cel mai realizat.



Tudora din „Noaptea marilor întîlniri“ de I. Costea

În rolul titular din „Nora“ de Ibsen



Am avut acea rară bucurie a actorilor din provincie, de a mă fi întâlnit cu Liviu Ciulei, și colaborarea lui cu colectivul din Baia Mare, prin 1970, n-o pot uita nici în '84.

— Ce ai jucat în regia lui Liviu Ciulei ?

— Mary din **Clipe de viață** de Saroyan, unde Liviu Ciulei a avut generozitatea de a și juca alături de colectivul nostru de-atunci.

— Să te mai întreb dacă a fost o lecție de teatru ?

— Liviu Ciulei e un regizor care binecuvintează actorii, și ei au nevoie să fie binecuvințați. Expresia, dealtfel, nu-mi aparține, ci e a unui cronicar din Sidney, la adresa regiei lui Ciulei și a lucrului său cu actorii, consemnată și în „România literară“.

— Ce te-a impresionat mai mult la Ciulei ?

— Omul. Întâlnirea cu el a fost o „clipă de viață“, dar dintre cele temeinice, care nu se uită, și la care, în momente de restriște, te poți întoarce, să prinzi curaj.

Trebuie să spun însă că, înainte acestor mari întâlniri regizorale, poate cea mai importantă pentru cariera mea, cea decisivă, a fost cu Dan Alecsandrescu, la Baia Mare, în spectacolul de care tot îmi amintești. El a întrezărit posibilitățile mele de afirmare și mi-a dat încredere în propriile-mi forțe, ceea ce socotesc că este un lucru esențial pentru actor. Tot cu Dan Alecsandrescu, și din aceeași încredere, s-au mai născut Antigona, Domnișoara Nastasia, Hedda Gabler.

Cînd repetam la Nora, Dan Alecsandrescu a fost foarte dur cu mine, pe tot parcursul repetițiilor. Făceam și ore de dans, dimineața, înaintea repetițiilor propriu-zise, și totul se desfășura într-o tensiune nervoasă epuizantă. Spectacolul a ieșit într-o lună, și cea mai lungă perioadă de repetiții a fost la masă. Cînd am trecut pe scenă totul mi-era absolut clar, cu excepția scenei finale, pe care Dan Alecsandrescu refuzase s-o lucreze la masă. Cînd terminasem mișcarea întregului spectacol a venit și rîndul scenei finale, și mi-am dat seama că încărcătura dramatică acumulată pe parcursul celor trei acte era cea care trebuia să mă conducă la rezolvarea propriu-zisă a acestei scene, așa cum, dealtfel, s-a și întîmplat. Ceea ce mi-a plăcut și la Dan Alecsandrescu și la ceilalți regizori amînțiți era incandescența repetițiilor. Se lucra la amănunț, la filigranarea perso-



În „Hedda Gabler“ de Ibsen

najului, dar exista și o înaltă temperatură a stării de creație, pe care puțini regizori se pricep s-o inoculeze în actor. Nu poți să transmiți o emoție dacă nu treci prin ea.

— Ce n-ai jucat și ți-ai fi dorit să joci ?

— Am fost totuși o actriță norocoasă și am jucat multe roluri frumoase. Din dramaturgia clasică românească îmi amintesc de Alta din **Act venetian** de Camil Petrescu, de Nastasia din **Domnișoara Nastasia** de G. M. Zamfirescu, de Margareta din **Gaițele** de Al. Kirițescu și, nu în ultimul rînd, de Mona din **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian, pe care am jucat-o în două spectacole diferite, la Baia Mare și la Arad. M-au atras foarte mult și m-am simțit la fel de bine în rolurile dramaturgiei românești contemporane, de actualitate. De care să-mi amintesc mai întîi ? Am jucat Maria din **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu, Dina din **Autobiografie** de Horia Lovinescu, Ema-Anca din **Fii cuminte**, Cristofor de Aurel Baranga, Magda Mărculescu din **Un pahar cu sifon** și Elise din **Acord** de Paul Everac, Domnișoara Belous din **Neîncredere în foisor** de Nelu Ionescu, Doamna Fleur din **Croitorii cei mari din Valahia** de

Al. T. Popescu, Vișa din Io, Mircea Voievod de Dan Tărchilă și încă o Monă, din piesa lui Mircea Radu Iacoban **Fără cascadori sau Rouă și tutun.**

Mi-e teamă să visez un rol mare, care apoi să nu se poată realiza. După cum știi, depinde de foarte mulți factori. Nu mă interesează numai un rol, ci un spectacol; nu ne putem detașa de restul reprezentăției și cred că nu se pot face roluri mari decât în spectacole mari.

— Ai făcut mai demult, prin '77, un recital Sorescu, iar în '83 recitalul Cîmîntenja pămîntului, din poezia Anei Blandiana. Nu toți actorii știu și pot să spună versuri, nu toți pot ajunge cu ele la un recital de profunzimea și vibrația emoțională pe care le-a avut recitalul tău, din poezia Anei Blandiana. Ce poate însemna poezia pentru un actor?

— La început nici eu n-am știut să spun versuri. Dar, plăcîndu-mi poezia, citind-o, prin acumulare se naște treptat și dorința de a o împărtăși. În ultimă instanță, poezia devine o necesitate pentru actor, îl înobilează și-l transfigurează.

Altfel... E foarte greu să fii și să rămii tu însuși. Să-ți păstrezi nealterate visurile și idealurile, să-ți păstrezi sinceritatea și spontaneitatea. Cum spune Ana Blandiana: „Ar trebui să ne naștem bătrîni / Să venim înțelepți / Să fim în stare să hotărîm soarta noastră în

lume / Să știm din răscrucea primară ce drumuri pornesc / Și responsabil să fie doar dorul de-a merge / Apoi să ne facem mai tineri, mai tineri / Mergînd, maturi și puternici / Să ajungem la poarta creației / Să trecem de ea / Și-n iubire intrînd adolescenți / Să ne facem copii la nașterea fiilor noștri“.

— Ne-am cam apropiat de sfîrșitul discuției noastre, limitată în timp și mai ales în spațiu tipografic, și constat că nu mi-ai răspuns, pînă la urmă, la prima întrebare: ce mai fac rolurile pe care le-ai creat?

— Rolurile nu mor într-un actor și, cîteodată, mai trăiesc și după el. Cea mai dureroasă e însă căderea cortinei la ultimul spectacol. Ea, crede-mă, nu se poate exprima în cuvinte.

— Larisa Stase Mureșan, ultima întrebare pe care ți-o voi pune e o întrebare „fixă“, pe care am pus-o și altor colegi de-ai tăi: ce este un actor?

— Un om foarte complicat. O îmbinare ciudată de copilărie și maturitate, în care trebuie să deții secretul tinereții fără bătrînețe, pe care nu ți-l spun.

— Mă bucur că-l ai tu. Nici să nu-l spui, nimănui.

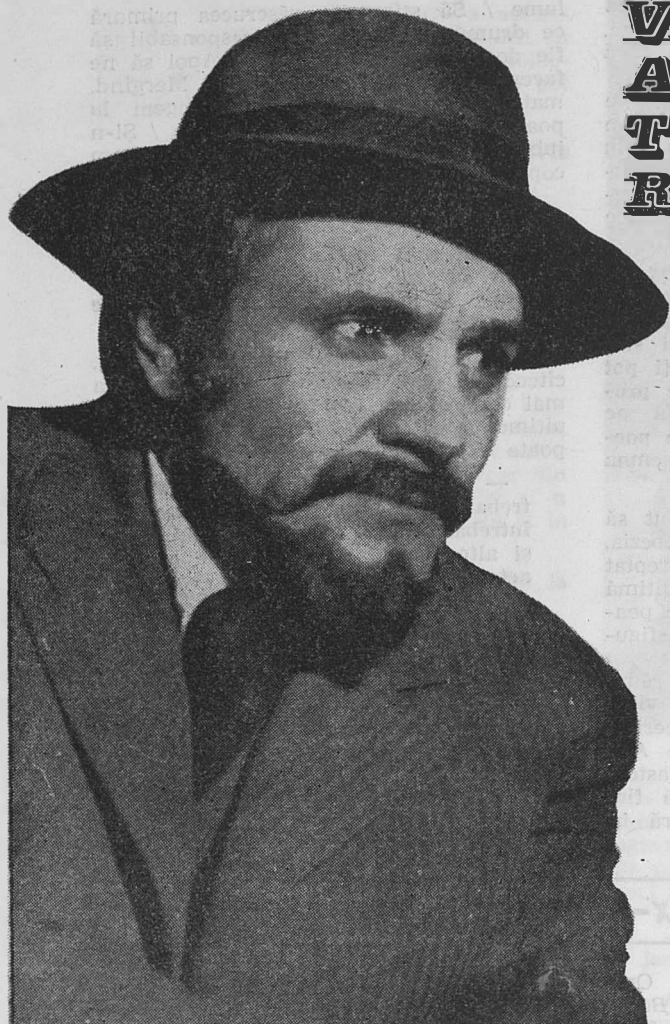
Victor PARHON
Arad, 14 mai 1984

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

● „Contemporanul 26 oct. a.c. publică interviul actriței Silvia Popovici intitulat „Contemporaneității — întreaga noastră flacără“. ● În același număr al revistei, un foarte interesant studiu al Ilenei Berlogea despre dramaturgia lui V. Voiculescu. ● Teatrul „Tăndărică“ a organizat un colocvii cu tema „Emoție artistică, mesaj, impact modelator“. Vom reveni pe larg. ● O premieră pentru cei mici la Teatrul Bacovia din Bacău: Sînziana și Pepelea, adaptare de Alecu Popovici după Vasile Alecsandri. Regia îi aparține lui Nae Cosmescu. ● Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoșani a prezentat publicului în pre-

mieră Opinia publică de Aurel Baranga, în regia lui Eugen Traian Bordușan și scenografia lui Constantin Molocea. ● Revista „Flacăra“ din 26 octombrie a.c. publică un foarte frumos interviu luat de Ilie Purcaru lui Tudor Gheorghe, intitulat „Sînt Barbu Lăutaru al generației mele“. ● De la Baia Mare, aflăm că regizorul Dan Alecsandrescu repetă Un pahar cu sifon de Paul Everac și Poveste de dragoste cu Andra Cantuniari de Mircea Marian. Tot aici, Cornel Mititelu repetă Eminescu și Veronica de Eugenia Busuioceanu, iar Virgil Andrei Văță pune în scenă Noile suferințe ale tinărului W. de Ulrich Plenzdorf. ● Cuplu deose-

bit de valoros pe scenă, Tricy Abramovici și Bebe Bercovici s-au hotărît să formeze un cuplu și în viață. Le dorim tinerilor soți o căsnicie fericită și noi succese pe scena Teatrului Evreiesc de Stat. ● De la Pitești aflăm că Teatrul „A. Davila“ repetă Profesorul de franceză de Tudor Mușatescu (regia: Constantin Zărnescu) și Domnul decan de George Magheru (regia: Costin Marinescu). Tot aici a avut loc premiera piesei Negusor de sentimente de Csikî Gergely, în regia lui Mihai Radoslavescu și scenografia Mihaelei Dinu-Pițigoi. Revista noastră a fost informată prompt, dar la premieră nu a fost invitată. Oare, de ce?



VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC

Costache Babii:

*„Noi,
actorii, ne descoperim
cu fiecare rol pe care-l
facem“ . . .*

Pe fila ușor îngălbenită a unui caiet-program, într-un spiritual interviu cu el însuși, Costache Babii nota: „Am dat «Bună dimineața» lumii, într-un început de martie al anului 1938, pe binecuvântatul meleag moldovean, într-un sat aflat la jumătatea drumului dintre două dulci târguri moldovenești — Iași și Botoșani“.

Stăm de vorbă într-una dintre puținele pauze pe care mi le îngăduie încărcata agendă de lucru a Festivalului de teatru contemporan de la Brașov, ediția a VI-a, 1984. O ediție în care Costache

Babii nu se află în concurs, darin care spectatorii au putut să-l admire în acea creație de vîrf a carierei sale, Goldberg din Serata neprevăzută (Aniversarea) de Harold Pinter, în regia lui Mircea Marin, unul dintre cele mai bune spectacole din istoria teatrului brașovean. Stăm de vorbă relaxați, prietenește, îmi propune chiar să scriu eu ce vreau, că așa a mai făcut, nu o dată, nu știu care ziarist local, drept care propun să nu schimb nici un cuvînt din conversația noastră.

Sir Toby în „A douăsprezecea noapte” de Shakespeare



— **Ce a fost în viața ta înainte de teatru ?**

— Am fost profesor suplinitor într-un sat de lângă Botoșani. Am predat româna, istoria, am fost și diriginte... Am jucat apoi, ca amator, într-o piesă, **Gardul de Tiberiu Vornic**, și, ajungând cu ea într-o fază superioară de concurs, județeană parcă, mi s-a propus să vin actor minuior la Teatrul de păpuși din Botoșani. Când s-a deschis Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, am devenit regizor tehnic al teatrului, și prima piesă montată în această nouă calitate a fost pusă în scenă de Val Mugur, în scenografia lui Constantin Piliuță. Pil desena atunci și pe fețe de mese, și unul dintre tablourile lui, astăzi celebru, „1907”, acolo l-a făcut. Val Mugur i-a cerut să-i facă niște pantaloni de 8 metri și Pil,

fiind la prima lui scenografie, l-a întrebat sever : „Pentru cine ?”.

— **Și, de la Botoșani ?**

— M-am dus în armată. Am intrat din nou în concurs, cu Casa armatei din Medgidia, eram cind ofiter, cind soldat, depindea de formația cu care se prezenta armata în concurs — asta era prin '58—'59 —, pînă cind maiorul Făgădău m-a luat la Ansamblul armatei din București. După ce-am terminat și cu asta, am revenit la Botoșani, ca artist-corp ansamblu, și, la îndemnul maestrului Șahighian, am dat la Institutul de teatru, am intrat, l-am avut profesor, între alții, pe George Rafael, lectori — pe Marin Moraru și Rodica Tapalagă, și, în 1966, am terminat institutul, dîndu-mi examenul de stat cu Bogoiu din **Jocul de-a vacanța**. Eram cel mai bătrîn din grupă, o grupă din care mai făceau parte



Alături de Mihai Bălaș-Jujucă, în Bască din „Mormîntul călărețului avar” de D. R. Popescu

Dan Dobre, Mihai Bălaș-Jujucă, Dan Borcia, Daniela Anencov și alții.

— **Și, cum ai ajuns la Brașov ?**

— La repartiție, era un singur post la Brașov și am cerut Brașovul. Nae Albani, care era director, mi-a zis: „Domnule, n-am nevoie de genul dumitale!” (Costache Babii, cu umor, mi-l imită perfect.) I-am zis și eu: „Nu vă supărați, da’ce gen am eu, în ce spectacole m-ați văzut?” Mi-a replicat: „Nu te-am văzut în nici un spectacol, da’ n-am nevoie de genul dumitale!” Pînă la urmă, pe acel singur post, am venit la Brașov patru oameni: Dan Dobre, Mihai Bălaș-Jujucă, Maria Rotaru și cu mine.

În prima piesă, joc rolul principal — Oswald din *Strigoii* de Ibsen. Țin minte și acum prima indicație de regie: „Ibsen ăsta nu-i nici mare, nu-i nici mic, e Ibsen”.

— **Bănuiesc că ai primit totuși și alte indicații de regie, de alt gen. De la cine ?**

— În regia lui Ion Simionescu am jucat, în travesti, Chirița, într-un soi de scenariu al lui, după comediile lui Alecsandri. Am jucat apoi în regia lui Nicușor Constantinescu, Ion Maximilian, Marietta Sadova.

— **Care sînt rolurile de care-ți aduci aminte cu plăcere ?**

— Chirița, de care ți-am spus, Chiriță din *Omul cu mirtoaga* de Ciprian, Anton Pann din piesa cu același nume a lui Blaga, Stîngaci din *Interviu* de Ecaterina Opnoiu, și, bineînțeles, rolurile făcute în regia lui Eugen Mercus și în aceea a lui Mircea Marin, care reprezintă, pentru mine, capitele aparte. În regia lui Mercus am făcut *pastorul Hale* din *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, *sir Toby din A douăsprezecea noapte* de Shakespeare, *Tit Liviu Hențea din Un fluture pe lampă* de Paul Everac, *Dromichetes* din *Muntele* de D. R. Popescu.

— **Ce te-a impresionat în regia lui Eugen Mercus ?**

— Mercus, ca fost actor, îl înțelege foarte bine pe actor, și se modelează foarte bine după acesta. Știe să-și facă și distribuții dintre cele mai bune.

— **Dar Mircea Marin, cum lucrează ?**

— Mircea îl modelează el pe actor, caută să-l aducă la intențiile viziunii regizorale. E mai dificil pentru actor stilul

lui de lucru, dar, în fond, sînt două modalități de regie perfect valabile și, ca actor, trebuie să te adaptezi și la una și la cealaltă.

— **Dintre rolurile pe care le-ai făcut cu Mircea Marin, pe care le-ai simțit mai aproape de tine?**

— Cred că pe toate. Cutremurul m-a prins în casă la el, așa că am fost, și la propriu, „cutremurați” împreună. Am făcut Sergentul din **Maria și copiii** ei de Osvaldo Dragun, Gaveston din **Eduard al II-lea** de Marlowe, Cetățeanul turmentat din **O scrisoare pierdută** de Caragiale, Bască din **Mormintul călărețului avar** de D. R. Popescu — pentru care am luat premiul de interpretare al A.T.M. pe 1980 —, Teodorescu din **Între etaje** de Dumitru Solomon — care mi-a adus un alt premiu de interpretare, pentru rol episodic, la Festivalul de teatru contemporan din 1982 — și Goldberg din **Serata neprevăzută (Aniversarea)** de Harold Pinter. Am mai luat o diplomă a revistei „Teatrul”, pentru interpretarea rolului Dromichetes din **Muntele**, la ediția din 1980 a Festivalului de la Brașov, și un alt premiu pentru rol episodic, la prima ediție, din 1978, a aceleiași festival, pentru rolul Stîngaciu din **Interviu**. S-ar putea spune că, la Brașov n-am luat premiu numai cînd n-am participat!

— **Acum, la ce lucrezi?**

— La **Sărbătoarea princiară** a lui Teodor Mazilu, unde joc rolul Varga, în regia colegului meu, foarte tînăr, Ion Georgescu.

— **Cu rolurile am cam terminat, acum ar trebui să începem și interviul.**

— Da, în mare măsură, am cam terminat. Ar mai trebui poate să-ți spun că, în Institut, Jules Cazaban, mi-a zis: „Măi, Costache, măi, tu ești actor de roluri mici, de ceasornicărie”.

— **Crezi că a avut dreptate?**

— N-am încercat să-l contrazic atunci.

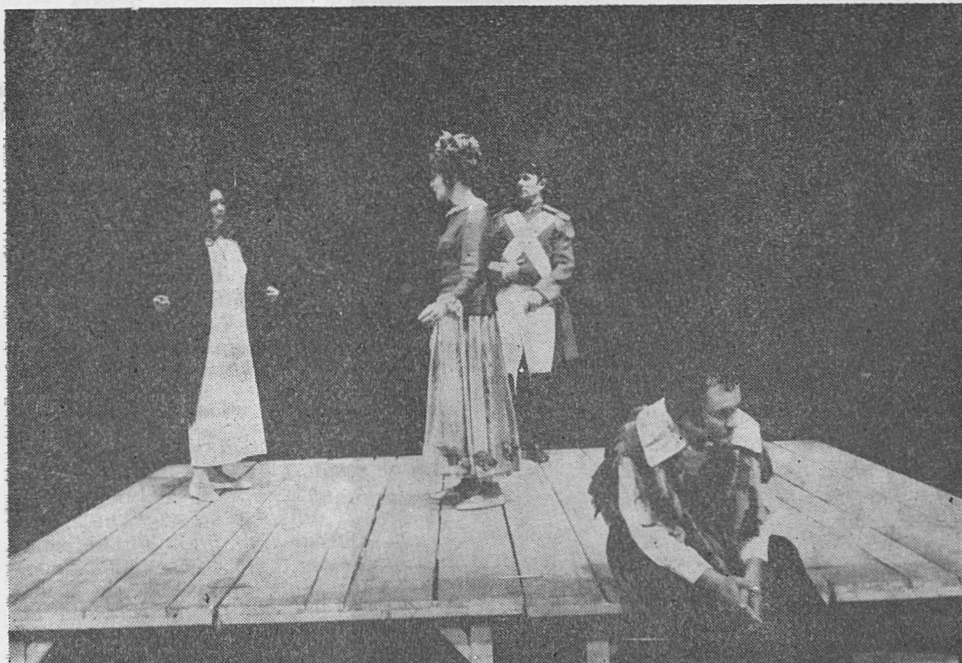
— **L-a contrazis, în schimb, evoluția ta, în special în ultimii ani.**

— Da, cred că l-ar fi bucurat și pe maestrul Cazaban, chiar dacă s-ar fi văzut contrazis.

— **Ai uitat să-mi vorbești, dintre rolurile tale din ultimii ani, de excelenta compoziție în care te-am văzut în Milionarul sărac de Tudor Popescu, unde jucai rolul hoțului mai copt, Dude.**

— A fost prima mea colaborare cu Florin Fătuțescu.

În „Anton Pann” de Lucian Blaga



— Crezi că va deschide, și ea, un capitol aparte ?

— Încă nu pot să știu. Sigur că mi-aș dori-o.

— Ce te-a determinat să vii la Brașov ?

— Văzusem în studenție un spectacol cu **Vlaicu-Vodă** prezentat de teatrul din Brașov la televiziune. Mi-am zis că e un nucleu de teatru bun, ceea ce apoi mi s-a confirmat, și, am în continuare credința că la Brașov se face teatru adevărat, că aici se află unul dintre cele mai bune colective teatrale din țară. Și când spun asta mă gândesc că pe această scenă joacă și Geta Grapă, și Virginia Itta Marcu, joacă și Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Ion Jugureanu, printre alții alți colegi de valoare, sint și foarte tineri actori talentați, ca Victoria Cocias-Serban și Radu Negoescu: aici se află și „triumghiul Bermudelor“, format din Eugen Mercus, Mircea Marin și Florin Fătulescu.

— Ca actor, e ușor să „dispari“ în acest „triumghi“ ?

— Spre deosebire de misterioasele dispariții din triumghiul Bermudelor, în triumghiul nostru regizoral, care nu este unul isoscel, actorul, dacă știe să înoate, nu dispare. Ba, mai mult, lăsând gluma la o parte, aș putea spune că fiecare dintre regizorii noștri, în felul lui specific de a lucra, se străduiește să pună în valoare actorul, să-l descopere, și, mai ales, să-l pună în situația de a se descoperi el însuși.

— Costache Babii când s-a descoperit propriu-zis ca actor, în plinătatea resurselor sale ? Cu ce rol ? Cu ce regizor ?

— M-am descoperit de mai multe ori. Cred că noi, actorii, ne descoperim cu fiecare rol pe care-l facem.

— Să înțeleg că te descoperi, de fiecare dată, altfel ?

— În general, da. Sigur, e o „descoperire“ în funcție și de „descoperitor“. Într-un fel m-am descoperit cu Mercus, în Dromichetes din **Muntele**, și într-un cu totul alt fel, pe alt plan, cu Mircea Marin, în Bască, din **Mormintul călărețului avar**. M-am descoperit apoi, tot



Alături de Maya Indrieș, în pastorul Hale din „Vrăjitoarele din Salem“ de Arthur Miller

cu Mercus, în Mincu din Jolly-joker-ul lui Tudor Popescu și, pe urmă, iar pe alt plan, cu Mircea Marin, în Goldberg din *Serata neprevăzută*.

— Aș vrea să insistăm puțin asupra acestui rol din care ai făcut o excepțională creație artistică. Siguranța stăpînirii celor mai mici detalii ale unei partituri extrem de dificile, capacitatea de a susține și de a împinge metafora scenică în planuri dintre cele mai abstracte, păstrîndu-i concomitent trimiterea la o realitate social-istorică dată, mai exact, poate, la mecanismele generale ale terorismului de tip fascist, au implicat o extraordinară concentrare nervoasă și un savant dozaj de intensitate în tensionarea rolului, care i-au asigurat un crescendo continuu, realmente uimitor. Cît ai muncit la acest rol ?

— 46 de ani. Cam atît.

— Ce a însemnat, concret, munca la acest rol, împreună cu Mircea Marin ?

— A fost, nu numai pentru mine, ci pentru toată echipa, o extraordinară școală de teatru. Ne-am simțit o echipă în adevăratul înțeles al cuvîntului, și „durerile nașterii” la acest rol nu le-am simțit de unul singur. Toți am simțit pentru toți.

— Munca actorului în ce categorii ai încadrat-o ? Grea, ușoară, plăcută, sau cum ?

— Foarte grea. Munca actorului este o muncă cu nervii, cu sănătatea, cu viața. Potrivit testelor care s-au făcut, pulsul actorului înainte de a intra în scenă este echivalent cu acela al aviatorilor de pe supersonice. Poate femeile ne înțeleg mai bine pe noi, actorii, care, ca și ele, „naștem” cu fiecare rol. Comparația nu-i chiar atît de hazardată cum pare.

Avem o meserie grea, și de cursă lungă, în care trebuie să-ți dozezi bine respirația. Altfel, riști să te înăbuși repede, așa că, parafrazîndu-l pe Caragiale, pot zice: grea misie, misia de actor. Cît despre cei care stau să ne numere steagurile, ce să mai zic ?

— Ești și actor de film ?

— Ultima mea întîlnire cu filmul, în regia lui Dan Pița, m-a dezamăgit. Așa că, deocamdată, să zicem că nu mă consider „încă” actor de film. Poate n-am ajuns nici la soțul de „maturitate profesională” pe care-l cer, uneori, regizorii. Adică, mai am multe de învățat, dar și din cele pe care n-aș vrea să le învăț niciodată.

— Să ne întoarcem atunci, mai bine, la teatru. Care este, după tine, regizorul ideal, din punctul de vedere al actorului ?

— Cel care nu-i lasă actorului impresia că este condus. Eu nu sînt genul de actor care să suporte „hamul” regizoral. Sigur că regizorul trebuie să mă conducă, dar poate s-o facă fînă ca eu să simt „zăbala”, fără să mă simt „hățuit”. Deci, pentru mine, regizorul ideal este cel care-i recunoaște actorului dreptul de creator. Munca regizorului e o arheologie foarte complicată. Săpînd în sufletul actorului, regizorul trebuie să fie foarte atent să nu facă praf ulciorul de-acolo. Sînt și regizori care fac arheologie cu excavatorul, dar nu pe aceștia mi-i doresc și, pînă acuma, am și avut foarte puțin parte de regizorii din această categorie.

— Ce preocupări mai are actorul Costache Babii ?

— Scriu, ascult muzică, citesc și sînt și tată de familie, unul dintre cele mai grele roluri, pe care trebuie să-l joci o viață întreagă, fără să te plictisești. În piesa asta am însă un regizor foarte bun, în persoana soției mele.

— Să înțeleg că nu simți nici „hățul”, nici „zăbala” regizorului ?

— E poate cel mai apropiat și cel mai sincer colaborator în meseria pe care-o iac.

— Aș putea să consider răspunsul ăsta pe cît de politicoas, pe atît de edificator. Păstrînd gluma, pot să te întreb dacă „regizorul” e și un „critic” destul de sever ?

— Este, fiind ea însăși un om de teatru. Mi se mai ridică însă un nou critic, în persoana fiului meu, Mihule, care începe și el să mă îndrume, așa că de îndrumători nu duc lipsă.

— Ce este un actor, Costache Babii ?

— Dacă e să-l mai credem pe Shakespeare, actorul ar trebui să fie „ogîndă vie a timpului său”.

— Dar dacă ar fi să-l credem și pe Costache Babii ?

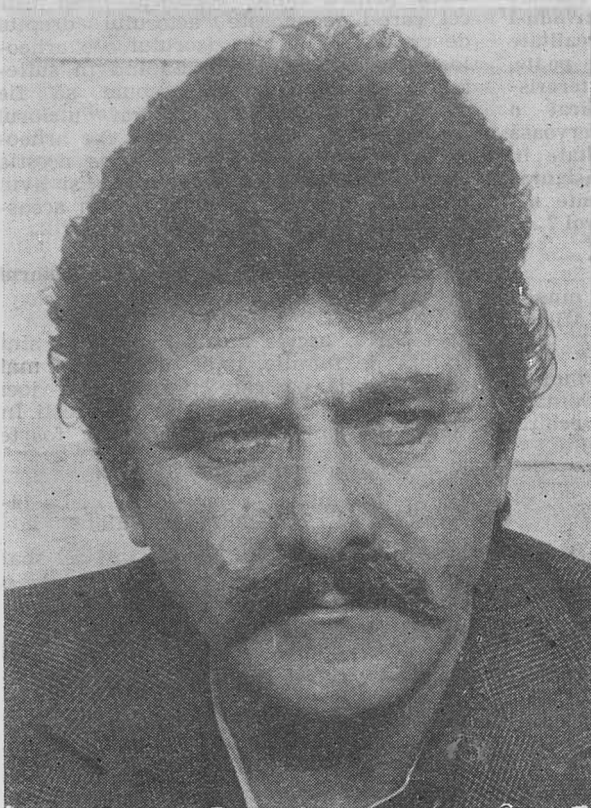
— Pot îndrăzni eu să-l contrazic pe Shakespeare ?

— La care întrebare, pe care nu ți-am pus-o, ai fi dorit să răspunzi ?

— Tu chiar crezi că mi-ai pus toate întrebările ?

Victor PARHON

VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC



Miske Laszló :

*„Omul-actor
îmbogățește rolul
cu propria lui
personalitate“*

— Curind veți împlini 18 ani de activitate scenică, petrecuți integral la teatrul din Oradea. Cum v-ați apropiat de teatru ?

— Încă de pe vremea când eram elev, la Cluj, am fost atras de vraja teatrului, care însă mi se părea inaccesibil. Fiind copil de la țară, n-am îndrăznit să mă apropiu de scenă, și mi-am ales altă profesie. După opt ani de la absolvirea liceului, în 1962, am dat examen de admitere la Institutul de teatru din Tîrgu Mureș, fără să nutresc însă prea mari speranțe de reușită. După admitere, am început munca de actor-student, cu un statut oarecum special, legat în primul rînd de vîrsta la care intrasem în institut. Scepticii spuneau că la 30 de ani actorul tre-

buie să fie format, nicidecum să-și înceapă cariera. Marele actor și profesor Kovacs György a decis să mă arunce cît mai repede în vîltoarea teatrului; în anul II jucam în spectacole de studio, alături de colegii din ultimul an.

— Cum ați debutat pe scena orădeană ?

— În 1966, abia repartizat aici, am fost distribuit într-o piesă de care îmi amintesc cu plăcere — **Vinătoarea regală a soarelui** de Peter Shaffer. Adevăratul debut, cel oficial, a fost în rolul Castrîș din **Patima roșie**; personajul mi-a pus mari probleme, pe care am reușit să le rezolv doar parțial. Obişnuit, în Institut, să joc juni-primi și pus în fața unui **contre-emploi**, am avut ceea ce se cheamă o că-



Brinzovenescu în „O scrisoare pierdută“ de I. L. Caragiale

Balazs Kálmány în „Turnuri de lemn“ de Zilahy Lajos



dere. Împăcarea cu mine și cu teatrul s-a produs tot cu un **contre-emploi**, Don César de Bazan din piesa lui Hugo **Ruy Blas**. Stagiunea următoare mi-a adus rolul Balász din **Nu pot trăi fără muzică** de Móricz Szigmond, piesă care a ținut afișul opt ani.

— La Oradea ați reluat rolul Liliom din piesa omonimă a lui Molnar Ferencz, pe care l-ați realizat și ca student. Cre-

deți că asemenea reveniri sînt fructuoase pentru actor ?

— Cu rolul Liliom, pregătit timp de doi ani, am susținut cu succes examenul de absolvire a Institutului. După opt ani, modalitatea de concepere a rolului îmi era încă proaspătă, dar, din păcate, elanul și ambiția mea, a partenerilor și a regizorului se cam stinseseră, așa că spectacolul nu a avut strălucirea celui de

la Institut. Creasem un Liliom mai matur, mai amar, cu mai multă experiență, dar nu știu dacă și mai valoros. Atunci am înțeles că experiența nu este întotdeauna valabilă (și cu atât mai puțin rutina) în elaborarea unui rol, ci, din contră, actorului i se cer absolută inocență și curățenie sufletească atunci când se apropie de personaj. Când sînt de la început în posesia unor rețete, nu reușesc să fac roluri care să mă mulțumească. Cred că meritul școlilor moderne de teatru este tocmai acela că își propun să elibereze actorul de rutină; și mai cred că ar fi bine ca, pe lângă autoînnoirea pe care e normal să și-o impună actorul, el să fie cuprins într-un sistem instituțional de reciclare, care să-l împropăteze, să-l întinerească, să-l educe permanent.

— La Tirgu Mureș l-ați avut profesor pe Kóvacs György, un adevărat aristocrat al scenei. Credeți că există diferențe între stilul de joc practicat azi și cel al marilor noștri actori de odinioară?

— Noile generații valoroase de actori demonstrează vitalitatea școlii de teatru din România, tineri și mai puțin tineri fiind beneficiarii stilului de joc preluat de la marii actori. Îmi amintesc de jocul tăcerilor, al pauzelor, de felul de a intona și de a-și grada gesturile, subtilități în care Kóvacs György era maestru. Nimic artificial, nimic redundant în arta lui, totul era făcut cu o perfecțiune aproape insesizabilă și cu o înfinită credință în misiunea actorului, în capacitatea artei teatrale de a modela conștiința. La asta ar trebui să mediteze mai mult tinerii actori: la detaliu, la disciplina scenică, la atmosfera învăluitoare pe care o creează teatrul. Spectatorul vrea să audă pe scenă o limbă fluentă, curată, bine articulată, iar tendința de „cinematografizare” excesivă a vorbirii mi se pare dăunătoare.

— Care ar fi etapele construcției unui rol?

— Unii consideră că imaginea asupra rolului se creează încă de la prima lectură. Este foarte adevărat că, de la primul contact cu textul, fantezia actorului începe să lucreze, însă ceea ce se obține atunci este departe chiar de o primă schiță. Eu cred în chinul creației, în continuitatea ei perfecționare. Am convingerea că rolul nu e niciodată gata, că i se pot aduce mereu îmbunătățiri, că micile ieșiri din rol pot fi corectate.

— Să înțeleg că premiera nu înseamnă încheierea elaborării rolului?

— Exact. Rolul poate fi mereu îmbunătățit, totul este perfectibil. Tocmai aici este diferența dintre teatru și film: teatrul oferă posibilitatea de a relua și perfecționa.

— Cum vă apropiați de text? Îl memorizați înaintea sau în timpul repetițiilor?

— Rețin rolul în timpul repetițiilor, prin asociații mnemotehnice. Memorizarea în afara repetițiilor lasă drum deschis rutinei. Mereu am încercat să nu fac mimic mecanizat, să nu pierd din prospețimea necesară interpretării.

E important ca textul să se nască pe scenă, să fie intim legat de mișcare, să aibă autenticitate.

— Mi-ați spus că primul contre-emploi v-a pus în reală dificultate, dar că tot acest tip de roluri v-a adus cele mai mari satisfacții. Cum vedeți raportul emploi/contre-emploi în cariera unui actor de azi?

— După nereușita din Castriș, am rămas „sub presiune” și am căutat mereu să mă verific în contre-emploi-uri, abandonându-le însă, și nu e un paradox, într-o intimă legătură cu propria mea personalitate. Contre-emploi-ul este, fără îndoială, stimulator pentru creativitatea actorului.

— Ce loc acordați sensibilității în elaborarea rolului și în materializarea lui pe scenă?

— Când mă apropiu de un rol, sînt ostaș de rînd, nu caporal, nu general. Dacă drumul spre rol nu începe de undeva de foarte de jos, nu cred că personajul poate fi sesizat și aprofundat. Sensibilitatea aparține zestrei pregătitoare, care trebuie însă permanent cenzurată în etapele construcției rolului. După părerea mea, are dreptate Stanislavski cînd îi cere actorului să-și lase grijile la portar.

— Vorbiți-ne, vă rugăm, despre cîteva dintre rolurile preferate.

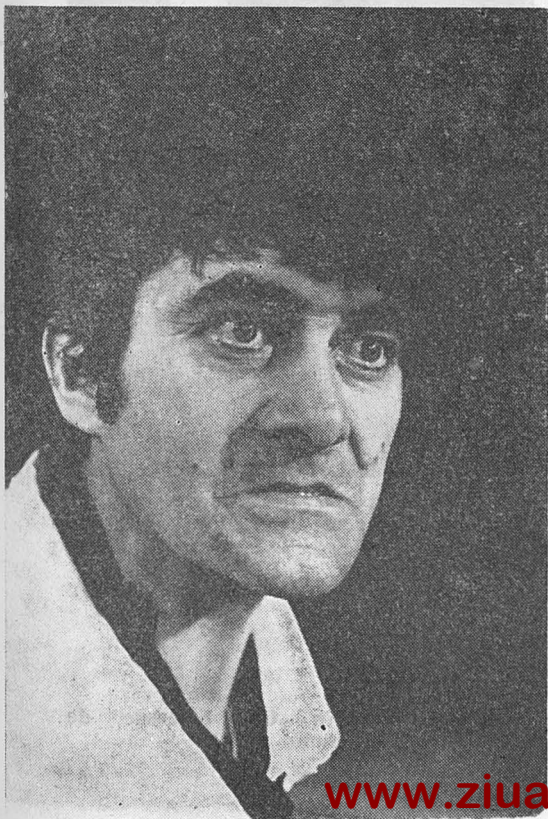
— O experiență interesantă am trăit realizînd rolul Iluzionistului din *Barca visurilor* de Tabóry Géza. Construită pe bipolaritatea realitate/vis, piesa mi-a oferit mari posibilități de exprimare. Iluzionistul era cel care, transportînd lumea într-un vis, făcea minciuna să dispară, fiecare comportîndu-se conform felului său de a fi. În *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu am jucat rolul Clovnului trist, ulterior adăugat de autor, rol bazat pe improvizație. Cu Gore

Clovnul trist în „Acești îngeri triști“ de D. R. Popescu. (În dreapta, Zalany Gyula)



Adam în „Cain și Abel“ de Sutő András

Richard Dudgeon în „Discipolul diavolului“ de George Bernard Shaw





Cu Darkő István în „Tango“ de Mrozek



Csorja Adam în „Consolare“ de Tamási Aron

Szakmáry Zoltan în „Chef boieresc“ de Moricz Zsigmond

din **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu am obținut succes nu numai în țară, ci și în străinătate. Aceste trei roluri m-au pus în contact direct cu publicul, regia mizând pe intervenția acestuia în joc. Foarte drag mi-a fost rolul Stomil din **Tango de Mrožek**. În trei piese de Csurka István — **Mine moarte, Curățenie generală și Deficit** — am deținut roluri principale care mi-au adus deosebite satisfacții.

— Dintre visurile de acum 18 ani, ce s-a realizat și ce a rămas în faza de proiect ?

— La terminarea Institutului, eram încă în perioada romantică și mă tentau rolurile de această factură. Acum pot să spun că, din fericire, am avut parte de puține astfel de roluri; în schimb, am jucat roluri moderne, de caracter, care mi-au îmbogățit mijloacele de expresie. Nutresc convingerea că actorul trebuie să-și încerce puterile în roluri diferențiate, mai ales în **contre-emploi**, altfel apare șablonul. Pericolul e și mai mare în teatrele de provincie, unde deviza „asta știe, asta-i dăm“ duce la sărăcirea personalității creatoare a actorului, la atrofierea mijloacelor sale de exprimare scenică. Îmi amintesc că fiind distribuit în **Proprietarul din Omul cu mirtoaga** de G. Ciprian, am fost teribil de înspăimântat; credeam că nu-j voi da niciodată de capăt. Când am găsit soluția, am înțeles câtă importanță are contactul cu personaje deosebite între ele, și că un rol nu se măsoară cu palma; din două replici se poate schița un profil memorabil.

— În film ați realizat un deosebit de apreciat rol în **Angela merge mai departe**. Cum ați simțit apropierea de mijloacele acestei arte ?

— După roluri „mai mici“ (**Pe aici nu se trece, Războiul pentru Independență, Vlad Țepeș**), filmul **Angela merge mai departe** mi-a adus bucuria unui rol principal, a întâlnirii cu regizorul Lucian Bratu și cu minunata actriță și colegă Dorina Lazăr. Actorului de film i se cere mai multă răbdare în etapele pregătitoare, capacitatea de a se adapta rapid la schimbări. În teatru, actorul acumulează în mod firesc forța necesară pentru punctul culminant, în timp ce în

film, unde se toarnă izolat scene rupte de context, i se cere să se pregătească psihologic pentru a intra „încins“ în filmare.

— Ce credeți despre raportul actor-director de scenă ?

— Acest raport nu mi se pare deloc rigid, stabilit o dată pentru totdeauna, ci variază în funcție de situație, de parteneri. Totdeauna am apreciat regizorul bine pregătit, care, deși pornește de la imaginația actorului, nu așteaptă totul de la acesta, ci exercită ceea ce numim control regizoral. Desigur, fără contribuția actorului nu se poate concepe un spectacol, și numai atunci când regizorul solicită și obține din partea coechipierilor o gândire inspirată, creația devine cu adevărat colectivă. Sint regizori care doresc ca totul să decurgă potrivit intențiilor lor, punând între paranteze personalitatea actorului, pe care-l limitează la funcția de simplu executant. Dacă omul-actor nu îmbogățește rolul cu propria lui personalitate, cred că e imposibil să se obțină un rezultat bun.

— Cum receptați participarea spectatorului la spectacol ?

— În **Acești ingeri triști, Barca visurilor și Mobilă și durere**, publicul îmi era un al doilea partener; aci, distanța scenă-stal era anulată, totuși n-am observat ceva neconform legilor teatrului. Nu cred în existența unui „perete“ între actori și public. Publicul modern, dacă e invitat în joc și dacă jocul îi place, se implică bucurios.

— În încheiere, clasică întrebare despre proiecte. Așadar... ?

— Știu că în proiectul de repertoriu pentru 1984/1985 figurează **Othello**, un rol care mă preocupă și pe care l-aș dori. Mă leagă de el o întimplare ce mi-a dat mult curaj în studenție. **Othello** a fost rolul cu care am dat examenul de sfârșit de an III. Regizorul și directorul Teatrului din Tîrgu Mureș, Tompa Miklos, a spus după examen că mă consideră un actor gata format, al cărui loc este deja pe scenă. E o amintire care mă și obligă.

Mircea Em. MORARIU

VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC

Prezentul viitorului și Mircea Diaconu

Măscărici mai mult sau mai puțin medievale, autohtoni sau exotici, iată plinea din teatru a unuia dintre cele mai mari talente actricești de azi, complexă personalitate artistică.

Complexă, pentru că deține, alături de preacunoscutul său dar al jocului, unul, poate tot atât de prețios, al scrisului. Mircea Diaconu scrie cu umor cărți triste. Cărți, adică, în care umorul și poezia se hrănesc din tristețe, pentru că frumosul supraviețuiește în mijlocul uritului, candoarea lângă răutate și, permanent, premonitoriu, autenticul cu izbînda nesigură, între falsuri. Sînt povestirile unui copil care se gîndește des la moarte, ca aproape toți copiii care scriu cărți cînd se fac nițel mai mari. Mărturisiri ale unei compasiuni pentru toate făpturile și lucrurile nevinovate ale acestei lumi, împreună cu ele suferind ultragii pe care jumătatea vinovată a lumii nu le poate pricepe. Cărți nostalgice, ca ale cuiva care a ma' trăit o dată în părinți, în buni, în cine știe cine, în sine.

Ce știu și ce rețin din acest Mircea Diaconu cei care i-au hotărît destinul ac-

toricesc? Și ce fabulos talent regizoral s-ar putea lipsi vreodată, în teatru, de prospectarea individualității actorului?

Mai scrie Mircea Diaconu și o tableță în revista „Cinema“, capricioasă în stil și apariție, dar izbutind nu o dată bijuterii ale genului. Miniatură gazetăresc polemică, atestînd rectitudine intelectuală, acuitate, spirit și cultivînd, ca și proza, un amestec foarte personal de implicare și rezervă, în jocul cărora stă ascunsă vulnerabilitatea celui sortit să nu le prea semene semenilor. Stilistic, subtilitate uneori pînă la rafinament, cel mai adesea farmec, chiar și în neglijențe, salvate de spontaneitate — mici grații autoironice, mimînd modestia, deloc iritante (zic eu), mai curînd amuzante, ca o cochetărie de copil, un răsfăț deliberat, acționînd ca un „digestiv“ pe lângă agresivitatea intercalată. Agresivitate cu finalități defensive, firească și legitimă, a aceluiasi autentic confruntat cu falsul, confruntare pe care mulți o văd, puțini o pricep. Iar dintre cei, și așa puțini, care văd și pricep, unii se fac că nu văd, alții că nu pricep. Ce ră-

În „Răceala“ de Marin Sorescu





Cu Dorin Dron în „A douăsprezecea noapte“ de Shakespeare



Alături de Ion Lemnaru în „Barbul Văcărescul, vinzătorul țării“ de Iordache Gulescu

Cu Mariana Mihuț în „Mormintul călărețului avar“ de D. R. Popescu





În „Soldatul fanfaron“ de Plaut

mîne ? O minoritate silențioasă care nu se mai miră.

Revenind la actorul Mircea Diaconu, filmul i-a oferit, cel puțin în aparență, ceva mai mult decît teatrul, dar faptul nu poate constitui o compensație. Pentru că filmul rămîne, ca operă, esențialmente al regizorului, iar actorul e aici doar un mijloc, chiar dacă oarecum privilegiat. În vreme ce teatrul e al actorului, și actorul e teatrul însuși (au existat splendid și înainte de propulsarea regizorului ca eminență). Cît privește „efectele secundare“, ca popularitatea sau perenitatea, ele sînt, din păcate, la fel de relative în toate artele spectacolului. Filmul e cu prea puțin mai puțin efemer decît teatrul, pentru actor îndeosebi. Gloria nu e nici aici definitivă, odată perimată trece în ridicol, și cine acceptă schimbul cu indiferență ?

Dar, oricum, traiul doar pentru posteritate e deșertăciune, chiar dacă se împacă bine și cu nevoile săptămînii în curs. Talentul își aparține prea puțin și are neiertătoare îndatoriri față de sine. Datoria de a-și cerceta și etala toate glasurile, pînă la epuizare, întru împlinirea individualității creatoare și a culturii căreia îi aparține, căreia îi este dator, care îi este datoare.

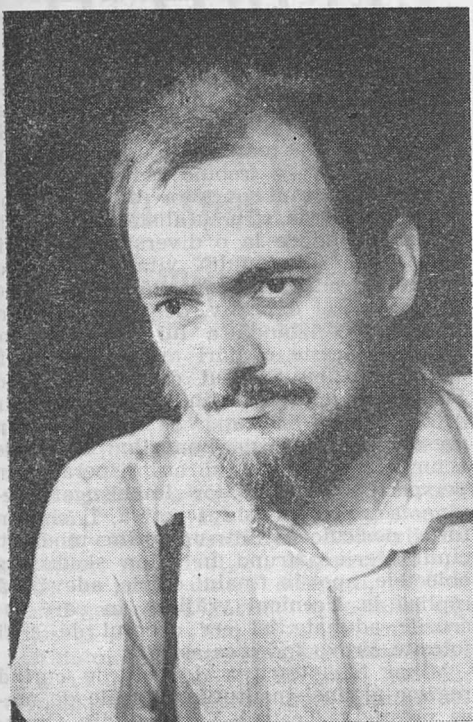
Actor cu posibilități practic nelimitate, furnizate de coincidența rarisimă a unui talent excepțional și a unui intelect pe măsură, Mircea Diaconu a fost „placat“ în teatrul românesc de ceea ce, pentru simplificare, voi numi comodate. O comoditate care l-a instalat în zona comicalului, de unde va fi din ce în ce mai greu de urnit. O comoditate care a funcționat și pînă la el, pîrînd să aspire la o tradiție, lipsind ațiția mari actori de rolurile ce li se datorau. În urma anilor trecuți, pierduți, oftăm melancolici : „où

sont les neiges... ?“, și călcăm cu perseverență în aceleași străchini. Sigur, se poate scrie un eseu despre cum personajele comice ale lui Mircea Diaconu sînt de fapt atît de triste, multe, poate majoritatea, variante de țărani travestiți, de voie sau de nevoie, postură jalnică oricum, dar nu despre asta este vorba. Comicul, cu sau fără inflexiuni tragice, lirice, grotesti etc., merită, fără doar și poate, să fie bine slujit. Dar restul ? Cînd tragicul trece din „inflexiune“ în prim-plan, se ocupă de el — cine ? Tragediile shakespeareene, „comediile“ cehoviene... sînt pilde sacre de care nici o cultură nu se poate dispensa, și abordarea lor dobîndește șanse dacă se leapădă complexele, și nu bunul-simț sau încă mai bunul-gust, păstrînd talentul drept unică „prejudecată“. Rupînd etichetele de pe actori, de pe oameni în general, nu simplificăm lucrurile, e ade-vărat, dar ne amintim cel puțin că arta e o cutie cu surprize, și teatrul — un joc. Nu o jucărie. Un joc cu reguli și pedepse.

Iar Mircea Diaconu este un actor pentru Beckett, ca și pentru Rostand, pentru aproape orice personaj cehovian, ca și pentru marile partituri shakespeareene. Nu de curaj regizoral e nevoie pentru a lărgi gama ofertelor la cea a posibilităților. Nu e încă prea tîrziu pentru a se restabili locul lui Mircea Diaconu în teatrul românesc, pentru a i se da dreptul să joace și ironici, după ațiția ironizați, cinici, după ațiția naivi, sublimi, după ațiția ridicoli, regi, după bufoni. Tentativa nu mi se pare temerară, ci elementară. Ca să-l putem vedea peste decenii în Lear, nu doar în Falstaff. Pentru că trebuie să nădăjduim că peste decenii va fi încă nevoie de Falstaff, de Lear.

Dan MICOLESCU

Tineri regizori la rampă



Mihai Manolescu

În copilărie a fost fascinat de personalitatea unchiului său, actorul Ion Manolescu, pentru care întreaga familie avea un adevărat cult. Mai târziu, fratele său, pictor monumentalist, îl inițiază în tainele artelor plastice. Astfel, în liceu va fi atras deopotrivă de scenografie și de regia de teatru. Se înscrie însă la o școală postliceală sanitară. Aici a trăit în cei doi ani o experiență importantă: a intuit limita de jos a vieții, unde ființa omenească este doar existență biologică, mereu aproape de suferință și de moarte, și a învățat să prețuiască viața și omul. După absolvirea Institutului este repartizat la teatrul din Tîrgu Mureș. Handicapat de lipsa de experiență, de stîngăciile inerente oricărui început, ciocnindu-se de reticențele unor membri ai colectivului, se acomodează greu. Un eveniment din această perioadă pe care îl evocă cu plăcere a fost întâlnirea cu Gheorghe Harag. Lucrul alături de acest mare artist la spectacolul **Moartea lui Tarelkin**, unde a făcut asistență, a însemnat un certificat de încredere.

Data nașterii : 6 martie 1951, Brașov. Absolvent I.A.T.C. „I. L. Caragiale“, **promoția 1976**, clasa prof. Valeriu Moiescu, asistent Cătălina Buzoianu. **Examen de diplomă :** **Acești îngeri triști** de D. R. Popescu (Studioul de teatru I.A.T.C.). **Spectacole :** **Rătăcire** de Tudor Negoită — 1976, **Idolul și Ion Anapoda** de G. M. Zamfirescu — 1977, **Emigranții** de Slawomir Mrozek — 1978, **Rugăciune pentru un disc-jockey** de D. R. Popescu — 1979 (Teatrul Național din Tîrgu Mureș); **Beția sfîntă** de Paul Everac — 1981 (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț); **Rugăciune pentru un disc-jockey** — 1979, **Cartea lui Ioviță** de Paul Everac — 1983 (Teatrul Național din Timișoara); **Tilharul** de Karel Čapek — 1978, **Acești sărmani elefanți** de Elio Vittorini, **A 12-a noapte** de Shakespeare, **Salonul** de Paul Everac — 1980, **Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic** de Adrian Dohotaru — 1981, **Balconul** de D. R. Popescu, **Ospățul generalilor** de Boris Vian — 1983, **Bădăranii** de Goldoni **D'ale Carnavalului** de Caragiale — 1984 ș.a. (Teatrul de Stat din Reșița).

Pleacă la Reșița, unde-l întîmpină o trupă entuziastă și receptivă, a cărei adevărată intenție îl stimulează. În primele reprezentații consideră că a avut bune rezultate în ceea ce privește lucrul cu actorii. Montarea cu **Tilharul** de Čapek a construit-o bazîndu-se pe expresivitatea jocului de echipă, provocînd metodic spiritul ludic al interpreților. În **A 12-a noapte**, fiecare actor avea nu numai sarcina rolului său, ci și răspunderea pentru întregul spectacol, fiind prezent permanent în scenă, contribuind la realizarea tuturor momentelor. Prin această implicare totală, reușea să mențină egală temperatura spectacolului, de la seară la seară.

Colectivul de la Reșița i-a permis să-și adîncească și gîndurile despre teatru din studenție. Mărturisește că atunci lecturile din Barthes, Vigotski și mai ales **Arta și perceperea vizuală** de Rudolf Arnheim l-au marcat în mod deosebit. Vedea în experiența structuralistă o metodă de lucru care l-ar putea ajuta în clarificarea sensurilor unui text și construirea unui spectacol. Printr-un studiu minuțios căuta ceea ce Crin Teodorescu numea „ideo-



„Salonul“ de Paul Everac la Teatrul de Stat din Reșița

grama teatrală“ a piesei, adică încerca să-i descopere structura, raportul de forțe dintre personaje și echivalentul lor în reprezentare în echilibrul elementelor care formează imaginea scenică. În *Acești îngeri triști*, singurătatea eroilor și nevoia lor disperată de comunicare erau plastic sugerate printr-un mediu despărțitor rece și ostil (alcătuit dintr-un mănunchi de țevi în mișcare). În *A 12-a noapte*, cele două curți aparțineau unor regnuri diferite: a Oliviei reprezenta un univers al păsărilor, a lui Orsino, unul acvatic. Două lumi incompatibile, sugerate printr-un decor pe două planuri, ca o oglindă așezată vertical. Sus, culorile erau calde, jos, stinse, costumele aveau elemente solzoase, respectiv de penaj, iar mișcările interpretelor din cele două spații erau diferențiate.

În scurta biografie artistică a lui Mihai Manolescu observăm deseori un hiatus între aspirația sa teoretică, interesantă și instructivă de altfel, și capacitatea de a o folosi în practica teatrală. Tentativa sa de a traduce dialectica ideilor unei piese în limbajul semnelor scenice eșuează de

multe ori în soluții artificiale, formale. De exemplu, în *Balconul* de D. R. Popescu sau în *Ospățul generalilor* de Boris Vian, un sistem redundant de semne în scenografie și în jocul actoricesc, excesul de butaforie și de bufonerie mistificau semnificațiile lucrărilor și coborau tensiunea conflictului. E adevărat că s-a demonstrat că există formule matematice, algoritmi ai pieselor de teatru. Se poate analiza matematic evoluția unui personaj, dar ea trebuie redată cu sentiment prin omul purtător de sentiment, actorul. Metoda structuralistă în regie dă vigoare, conduce la o diversitate de mijloace, dar cere multă vitalitate. Căci structura, odată descoperită, are nevoie, pentru a trăi expresiv, de fantezia interpretului. O izbindă a lui Mihai Manolescu în aceste căutări mi se pare a fi spectacolul cu *Salonul* de Paul Everac. Scena în pantă, lipsa liniilor verticale din decor dădeau senzația de prăvălire. În acest spațiu, energia bunurilor materiale acumulate exagerat și cu disperare, în perspectiva unui viitor îmbelșugat, devine la un moment dat activă. Îi simțim forța periculoasă într-un prim moment, când tinerii pătrund în salon și distrug obiectele, apoi în finalul oniric, adevărată replică la *Ucenicul vrăjitor*, în care lucrurile adunate își cer dreptul de a fi folosite, provocând o catastrofă.

Mihai Manolescu a devenit de curând regizor al unei instituții culturale de mare prestigiu, Teatrul Național din Craiova, unde pregătește pentru actuala stațiune un spectacol cu o nouă piesă de D. R. Popescu, *Paznicul de la depozitul de nisip*.

— Care sînt proiectele tale legate de colaborarea cu acest colectiv?

— E o bucurie pentru mine întâlnirea cu acest colectiv renumit, cu o bogată și importantă tradiție teatrală. Sper că alături de el mă voi putea verifica și voi face un pas înainte în profesie. Aș dori să lucrez cu această trupă piese generoase din punct de vedere scenic, care să-mi ofere o bună temelie pentru investigarea limbajului teatral. O atenție deosebită o voi acorda dramaturgiei românești contemporane. Mi se pare că această literatură surprinde cu acuitate o modificare de mentalitate care se produce în lumea de azi. Mă refer la modul cum se reflectă mozaicul politic al lumii contemporane în conștiința individuală, determinarea de către politic a individului, a modului său de a acționa, de a simți. Experiența practică îmi va fi de folos și la cartea de eseuri pe care o scriu, despre indeterminarea semnelor teatrale în spectacol, în special în ce privește relația cuvîntului cu gestul. E un demers pe care-l întreprind în căutările mele de regizor.

Ludmila PATLANJOGLU

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

Un spectacol militant

În așteptarea procesului politic fără precedent în jurisprudența continentală („dispozițiune nemaipomenită ca un guvern să aresteze un întreg congres politic pe motiv că nu-i plac ideile ce acesta le adoptă...” — cf. **Protestul deputaților socialiști către președintele Adunării Deputaților**, mai, 1921, în *Manuscriptum*, 2, 1981), o parte dintre delegații la Congresul general al Partidului Socialist care votaseră la 11 mai 1921 reorganizarea partidului pe baze marxist-leniniste și se aflau în detenție la Văcărești hotărâsc, demonstrativ, inițierea unor acțiuni cultural-politice. Conferințe, un curs de limba franceză, chiar o formație teatrală...

În mișcarea noastră socialistă, teatrul, ca armă politică, avea deja o bogată tradiție, prin cluburile, cercurile, ateneurile muncitorești (v. Margareta Andreescu, **Teatrul proletar din România**, Meridiane, 1977 și C. Z. Alexandru, **Teatrul între baionete**, Buc., 1970). Dar scena improvizată în curtea închisorii Văcărești, în iulie 1921, era prima din tragica existență a teatrului amator însuflit de comuniști în penitenciarele anilor luptei ilegale (pe larg, mai ales în cartea Margaretei Andreescu, op. cit.). Și nu fără semnificație istorică, piesa reprezentată atunci a fost o satiră.

Publicind-o, la aniversarea a șase decenii de la întemeierea gloriiosului nostru partid comunist, autorul ei, poetul Mihail Cruceanu, reconstituie și atmosfera în care a fost pregătită și interpretată, în prezența și spre satisfacția dirijilor congresiști comuniști, sub ochiul autorităților derutate de robustețea morală a unor oameni pe care-i așteptau, poate, ani grei de temniță (în *Manuscriptum*, nr. 2, 1981).

„Actorii” revistei în două acte **În viliatură** (aluzie amară la condiția lor din acel moment) sînt nume de rezonanță în mișcarea socialistă și apoi comunistă: Gh. Niculescu-Mizil, Mihail Macavei, Mihail Cruceanu, Constantin Grofu, Eugen D. Ionescu etc. După mărturia autorului — regizor și interpret — ei au dovedit reale aptitudini artistice, reușind să portretizeze în tușe groase, provocatoare de veselie, pe directorul Văcăreștilor, pe însuși ministrul de interne C. Argetoianu, pe eternul deputat burghez, pe oportuniștii înspăimîntați de urmările afilierii la Internaționala a III-a. Cupletele au vioiciune, rimele sînt pline, cusururile celor vizați — numite aproape deschis, în situații scenice burlești.

„Portarul” (Directorul!) își „popularizează” stabilimentul pe melodice de șlagăr: „Eu am un hotel foarte mare / În care toți cei găzduiți / Au gardă, au porți și ferestre cu fiare, / De orice primejdii păziți”, iar „Dr. Tupeu” (ministrul Argetoianu!) îi amenință pe congresiști: „De s-o împlea paharul, / Acu vă spun una, ca lui Madgearu!” Sigur, întreg cortegiul figurilor ce se recomandă la rampă, ca în spectacolele populare, era bine cunoscut spectatorilor sub adevărata identitate, căci se simte în tot locul că tonul familiar ascunde o „cheie” mult gustată.

Atmosfera de bufonadă care învăluie trecerile personajelor prin decorul „hotelului” se împrăsteie însă din cînd în cînd pentru a lăsa loc unor comunicări răsperate privind anumite stări de fapt: declanșarea unei greve a foamei, în semn de protest împotriva samavolnicilor, demascarea persecuțiilor sălbatice ale oficialității burgheze, afirmarea fermității revoluționare a celor care și-au asumat o misiune istorică. Acest text ocazional are, deci, și virtuți de document.

Strecurarea acestor idei în „cascada” revuistică s-a datorat subtilității autorului și interpreților; scopul lor, agitatoric, propagandistic a fost dezvăluit, la adinca senectute, de Mihail Cruceanu, în memoriile sale (op. cit.): „Eu urmăream să demonstrez, cu mijloacele teatrului amator de revistă, că, deși eram arestați fără vină, moralul nostru, al celor care am pus umărul la crearea partidului comunist, nu numai că nu scădea, dar își păstra vigoarea și se consolida, folosind arma ironiei față de situația ridicolă în care se afla regimul de atunci — regim incapabil să facă față evoluției sociale care adusesese schimbări de necrezut pe bătrînul nostru continent”.

Ionuț NICULESCU



MIRCEA
VAIDA

Horea

*dramă în
trei acte*

PERSONAJELE

**HOREA
ÎMPĂRATUL
CLOȘCA
CRIȘAN**

CAROL BRÛNEK, notar, funcționar
la saline

LUDOVICA, fata lui Brûnek
COLONELUL
PICTORUL
POPA NICOLAE
SOLDATUL DE PAZĂ
GARDA

CÎTEVA PRECIZĂRI ȘI SUGESTII

Pe o platformă (sau o parte mai ridicată a scenei, de înălțimea unui stat de om) plasată într-o extremitate a scenei se află o masă-stil, un fotoliu-stil, pe masă o călimară, o pană, o oglindă ovală, lângă masă un șevalet. Platforma (pe care se poate urca și din scenă pe câteva trepte) e locul în care își vor desfășura acțiunea Împăratul și, în parte, Pictorul. Așadar, Împăratul, cel imaginat, creat de „sinea” lui Horea, e văzut undeva „sus”, la un nivel superior, la propriu, față de planul realității concrete.

În actul al III-lea, temnița poate fi secționată în mai multe spații, prin decor, lumini etc. Împăratul, pe platforma sa, e o prezență continuă.

Timpul : 1784—85.

Descrierea conducătorilor răscoalei, conform documentelor epocii : Horea — 54 de ani, statură mijlocie, talie mai mult subțire, păr scurt, castaniu deschis, mustăți roșiatice, fața ovală, nas ascuțit, și o specificare interesantă — „umblă și stă totdeauna drept”. Costumație : suman negru, pe margini cu cusături albastre, iarna, în cojoc, o manta albă, pe cap, căciula neagră.

Cloșca — spre 40 de ani, statură mică, indesaț, bine făcut, față plină, brunetă, mai mult rotundă, păr castaniu închis, mustăți brun-roșcate, vorbește

cu dificultăți, „îmblă și stă drept”⁹. Îmbrăcămintea, la fel ca a lui Horea, mai are un cojoc scurt, cu lina în afară.

Crișan : 52 de ani, puternic, înalt, armonios, aspru.

Colonelul : 50 de ani, pe cap poartă o chivără militară roșie, negricios, avînd două pistoale la briu și sabie.

În concepția autorului, Horea e un bărbat de geniu, depășind, ca vizionarism politic, condiția clasei, a epocii sale. Într-o mare măsură, el își regizează destinul, el știe că libertatea unui popor nu poate fi primită, ea trebuie cîștigată prin acțiuni eroice, prin eroi, prin martiri.

Totdeauna, în momentele dramatice ale istoriei, cînd umanitatea e amenințată, există Horea, martirul, produs al suferinței seculare, în permanență gata de jertfă, asumîndu-și conștient destinul colectivității, al poporului său.

M. V.

Prolog

LUDOVICA : În mijlocul lui octombrie, într-o zi cu neguri, după-amiază, cînd domnia-ta erai dus la Deva, am auzit cîinii lătrînd.

BRÛNEK : Și ce-i cu asta ?

LUDOVICA : Întrebînd de ce latră cîinii, servitorul îmi răspunse că jos la scară stă un român în straie ciudate, legat la un ochi, cu o căciulă naltă pe cap, că el dorește să-i vorbească domnului notar Brûnek sau fiicei sale, între patru ochi, zicînd că e profet.

BRÛNEK : Profet?... Ce scorneală ! Că doar nu era Mahomed.

LUDOVICA : Eu, am ordonat slugilor să-l gonească pe proroc.

BRÛNEK : Și ce-i cu asta ?

LUDOVICA : Românul se așeză în fața porții. Către seară, dumneata te-ai întors și l-ai întrebat pe omul acela cine e și ce voiește. Iar românul se rugă să-l ascuți pentru că are a-ți

spune lucruri de seamă, că el e profet.

BRÛNEK : Nu-mi amintesc nimic.

LUDOVICA : N-ai fost curios să afli secretul pe care pretindea că vrea să ți-l dezvăluie între patru ochi. Erai însoțit de oaspeți măriți, de baronul Jozsika și de alți cițiva. Îți amin-testi ?

BRÛNEK : Aiurezi, Ludovico, fata mea. Iar ai vedenii.

LUDOVICA : Românul se rugă din nou, dar dumneata i-ai aruncat un sfînt de argint și ai plecat. El a alergat în urma domniei-tale și striga...

BRÛNEK : Ce striga ?

LUDOVICA : Fiindcă măria-ta nu voiești să mă ascuți, îți voi vorbi în pilde.

CRÎȘAN (care a intrat neobservat de cei doi, travestit în „profet”, cu căciula și cojocul întoarse pe dos, într-o atitudine adecvată) : Se va scula un crai, care va începe război, și vor îmbla oamenii în sînge pînă la glezne.

Actul I

Scena 1

CLOȘCA : Cum era ?

HOREA : Om bun.

CRÎȘAN : Și mai zi o dată ce i-ai spus tu, Horea.

HOREA : Nobilimea să nu mai fie, pămîntul nobililor să se împărțească între țărani.

CLOȘCA : Și el ?

HOREA : El sta pe gînduri.

CRÎȘAN : Și tu ?

HOREA : Eu ?... (Ezită înainte de a continua.) Că dacă împăratul mărit nu va face aceasta, atunci ușor se poate întîmpla ca românii să se răscoale și singuri să cerce a-și cîștiga libertatea.

CLOȘCA : Și el ?

HOREA : El : „Thut ihr das !” — adică : faceți-o !

CRÎȘAN (extatic și rostind stîngaci) : „Thut ihr das !”

CLOȘCA : Adică, s-o facem.

HOREA : Tu, Cloșca, precum am vorbit, mergi la Cărpiniș, la Albac, la Mo-goș... Acolo-i și feciorul meu Ion, cu soții lui. Tu, Crișan, mergi în tirg la Brad și dai știre din om în om că pe dumineca viitoare să vină câte 3—4 bărbați din fiecare sat la biserica din Mesteacăn, ca să asculte porunca împărătească ce-a adus-o Horea de la Viena.

CRİȘAN : Dacă ei nu mă cred ?

HOREA : Te vor crede. (*Mai mult pentru sine.*) E ceea ce doresc, ceea ce așteaptă ei. (*Scoate din trastă o cruce de aur.*) Îți întărești cuvîntul cu asta...

CRİȘAN : O cruce de aur cu chipul împăratului ? !

HOREA : Le arăți crucea de aur a lui Horea ! Crucea pe care i-a dat-o împăratul însuși.

CRİȘAN (*sărută crucea*) : Împărate, Dumnezeuul nostru, scoate-ne din robie !

HOREA : Jurați !

CLOȘCA și CRİȘAN : Jurăm că vom asculta de poruncile împăratului și ale lui Horea și niciodată nu-l vom părăsi pe acesta, așa să ne ajute Dumnezeu — Tatăl, Fiul și Sfîntul Duh, Maica Domnului și toți sfinții !

HOREA : Acum, la drum !

CRİȘAN (*vesel*) : Nobilime să nu mai fie, pămîntul nobililor să se împărțească.

CLOȘCA : Și el ce-a zis ?

HOREA : Faceți-o !

(*Cei doi ies grăbiți.*)

ÎMPĂRATUL : „*Thut ihr das ? !*“

HOREA : Da, așa ai zis, Măria-ta.

ÎMPĂRATUL : Horea, e adevărat că ți-am primit jalba, e adevărat că am spus că iobăgia e o servitute care înjosește ființa umană, că grofii i-au împovărat pe bieții români cu nenumărate silnicii.

HOREA : Nu-i altă cale, Măria-ta.

ÎMPĂRATUL : Oprește-te, Horea, cit nu-i prea tîrziu !

HOREA : Poporul tău, în numele tău, va cere arme și își va dobîndi dreptul.

ÎMPĂRATUL : În numele meu ?

HOREA : Ei cred în tine, ca în Dumnezeu, și te numesc împăratul țăranilor.

ÎMPĂRATUL : Atunci, aveți încredere ! Adevărata dreptate se face numai de la împărat spre român.

HOREA : Cît ? Am tot așteptat, de pe vremea înălțatei voastre mame, Maria-Theresia, Domnul s-o odihnească în pace ! De două ori ai fost în Transilvania, Măria-ta, ai vrut să-i scoți pe români din jug, și tot ei, domnii pămîntului, au fost mai tari decît cuvîntul Măriei-tale. Acum noi îți facem voia. Măria-ta ai zis : „Totul pentru popor !“

ÎMPĂRATUL : Așa am zis : totul pentru popor ! Am mai zis ceva, Horea, adu-ți aminte.

COLONELUL (*ieșind din casă*) : Va să zică : „*Thut ihr das !*“

HOREA : De toate-mi aduc aminte.

COLONELUL : Vorbești de unul singur, Horea, și așa nu-i bine. Oare chiar așa ți-a spus Cezarul : „Faceți-o !“ ?

PICTORUL : Sire, astăzi sînteți schimbat, sînteți exact acel Iosif al II-lea, din voia lui Dumnezeu Cezar al Imperiului roman !

ÎMPĂRATUL : Nu fi lingușitor, dragul meu Patrique ! E primejdios pentru un artist.

PICTORUL : Nicidecum, Sire, voiam să spun că astăzi sînteți fără mască. Ați renunțat la acel aer rece, impenetrabil.

ÎMPĂRATUL : Nu fi obraznic, dragul meu Patrique ! E primejdios pentru un artist.

PICTORUL : Riscurile artei...

ÎMPĂRATUL : În cel mai bun caz, te-aș putea concedia.

PICTORUL : Faceți-o !

COLONELUL : De ce nu răspunzi ?

HOREA : De ce să mai repet ? Împăratul dorește desființarea servituții iobăgești, a fost sfidat și umilit de nobili.

COLONELUL : Nu încerca să mă amăgești, Horea. Frăția noastră e adevărată, sîntem amîndoi români.

ÎMPĂRATUL : Ușor de spus : „Faceți-o !“ De cîte ori folosim cu prea multă ușurință acest verb...

PICTORUL : E un atribut al puterii ! Al celui care împarte ordine, porunci.

ÎMPĂRATUL : Insinuezi, poate, că i-am sugerat lui Horea să-i răzvrătească pe români, cum se zvonește.

PICTORUL : Să-i dăm Cezarului ce-i al Cezarului...

HOREA : Am înțeles limpede cînd mi-a spus : „Faceți-o !“

ÎMPĂRATUL : Amintește-ți bine, Horea ! Nu te amăgi !

HOREA : Îmi amintesc, Măria-ta. Am fost la Viena, am pus în fața Măriei-tale scrisori despre ce ne doare. Ultima oară, nu-i prea lungă vreme de-atunci, m-am plîns în numele comunelor Riul Mare, Vidra, Cîmpeni, Bistra, Mușca, Ofenbaia, Bucium, Abrud și Cărpiniș. Adevărat ?

ÎMPĂRATUL : Adevărat.

HOREA : Ne-am plîns de funcționarii domeniului și ai comitatului, de feliurite samavolnicii ale nobililor, și nu ne-a auzit nime-n lume.

ÎMPĂRATUL : Eu v-am auzit, împăratul vostru.

HOREA : Pînă la Dumnezeu te mînîncă sfinții, Măria-ta. Pînă la împărat te mînîncă sfetnicii — guvernatorul,

cancelarul, cu toată cancelaria lui aulică.

ÎMPĂRATUL : Am afirmat și afirm că împotriva nobililor maghiari am încă mult fir de tors, pentru că se opun conscrierii militare, cu impertinență și fără dreptate.

HOREA : Măria-ta, la Viena m-ai făcut să înțeleg că ei nu-ți sînt pe plac.

ÎMPĂRATUL : Ți-am spus că s-ar putea să fii obligat a-i pedepsi în mod exemplar, spre a le stăvili aroganța.

HOREA : Eu am zis că țărani români sînt gata, că sînt și într-aceasta gînd în gînd cu împăratul lor.

ÎMPĂRATUL : E prea devreme, Horea. Un împărat e și el supus vremurilor și lui Dumnezeu. (*Tușește chinuitor.*) La hotarele de apus ale împărăției bat tobele războiului cu Olanda. Neascultarea voastră amenință ființa sacră a imperiului.

HOREA : Chiar și răbdarea românului are o margine !

ÎMPĂRATUL : Sînt într-o situație dezagreabilă, Horea. Știi ce se vorbește în cafenelele vieneze ? Că țărani valahi sînt răsculați de un golan care poartă un ordin și o patentă din partea mea. Că eu aș sprijini în secret haosul din Ardeal.

HOREA : Nu sîntem decît niște țărani.

ÎMPĂRATUL : Nu sînt decît un împărat.

HOREA : Ce-o fi să fie !

ÎMPĂRATUL : Zarurile au fost aruncate.

HOREA : Știi, Măria-ta... Țăranul român crede că împăratul e un înțelept blind ca sfinții din icoană. În basmele noastre se povestește despre acest împărat bun.

ÎMPĂRATUL : Te-ai folosit de numele meu sacrosanct. Nu te aștepta la nimic bun din partea mea. Ține minte : nu sînt decît un biet împărat. (*Acces de tuse.*)

HOREA : Măria-ta, rău îmi pare că trebuie să te întristez, rău îmi pare că Măria-ta nu ești decît un... biet împărat.

ÎMPĂRATUL : Horea, ai toată stima și admirația mea. Atît.

HOREA : Atît ? E mult, e mult mai mult decît mă puteam aștepta. Ne ajunge și asta.

ÎMPĂRATUL : Mă exasperezi, omule ! Înțelege că m-am lepădat de tine !

HOREA : Mă întreabă oamenii cum arată Măria-ta împăratul, și eu le răspund : om bun.

ÎMPĂRATUL : Orice imperiu trebuie să aibă în vedere ca posesiunea liniștită și siguranța să fie garantate în stat, atît în privința persoanelor, cît și a averii. Acum, atît averile, cît și anumite persoane, sînt grav amenințate, ultragiate.

HOREA : Nobilii.

ÎMPĂRATUL : Nu-i timp de pierdut. Am dispus ca baronul Brukenenthal să numească funcționari ai comitatelor, care, după o cercetare sumară, să emită sentințe, iar pe cei condamnați să-i execute acolo, pe loc, cu gidele ce-l vor avea la îndemînă.

HOREA : Ai dat turma în paza lupilor.

ÎMPĂRATUL : Am avut grijă să atrag atenția să nu se comită abuzuri, ca în modul acesta să fie tratați numai sclerații mai renumiți.

HOREA : Pe mine mă vrei ?

ÎMPĂRATUL : Pe capul tău am pus un premiu de 300 de galbeni.

COLONELUL : Puțin, prea puțin.

HOREA : Despre ce vorbești, colonel ?

COLONELUL : Am aflat că pe capul tău s-au pus trei sute de galbeni. (*Cu ironie.*) Darnic mai e și împăratul nostru.

HOREA : Nu-l vorbi de rău !

COLONELUL (*ironic*) : Sărmanul, fiul cel ascultător al mamei sale.

HOREA : Orice-ai zice, nu-i e ușor nici lui.

ÎMPĂRATUL : Așa-i. Nu sînt decît un biet împărat.

COLONELUL : Nu-i decît un biet împărat.

ÎMPĂRATUL : M-am luat cu gîndurile negre. Respir greu. (*Tușește.*) Vezi, Horea, nici împărații, care domnesc din voia lui Dumnezeu, nu sînt feriți de boli și de mizerii de tot felul. (*Tușește.*)

HOREA : Oameni sîntem...

ÎMPĂRATUL : Am în fața mea rapoartele poliției secrete. Ghici ce se spune despre mine la Viena...

HOREA : Că ești un om bun.

ÎMPĂRATUL : Da' de unde ! Trimisul Saxoniei raportează ministrului Stutenheim : „În cercurile nobililor s-a format opinia că însuși împăratul sprijină în secret răscoala din Ardeal“. Iar baronul Riedsel, imputernicitul Prusiei, îi declară regelui său : „Ceea ce surprinde este că împăratul a afirmat că are stimă și admirație pentru curajul și entuziasmul acestui Horea“.

HOREA : Îți mulțumesc, Măria-ta.

ÎMPĂRATUL : Nu voi permite ca această calomnie să circule pe seama mea. (*Are un acces de tuse.*)

HOREA : Miere, cît mai multă miere, Măria-ta.

ÎMPĂRATUL : Fiere, minciună, trădare, la tot pasul...

HOREA : Noi nu trădăm, Măria-ta. Vrem să mergem la Bălgrad, după arme. Atît.

ÎMPĂRATUL : Ați ridicat furcile, ați ridicat coasele și securile. Ce veți mai face atunci — de-ați avea puști și

tunuri?! Azi-mîine ați veni asupra Vienei.

HOREA: Sîntem un neam pașnic, Măria-ța. Cultivăm griu și poame. Turmele noastre bat drumurile pînă departe spre miazăzi, la marea cea mare. Coborim sub pămînt să scoatem aur, cit mai mult aur pentru imperiu.

ÎMPĂRATUL: Pentru voi e simplu. Ce grijă aveți voi, țărani?

HOREA: Pîinea de azi și ziua de mîine.

ÎMPĂRATUL: Ei, vezi? Pe cînd un împărat are grija veacului, și a veacului care urmează, și a veacului veacului care urmează.

PICTORUL (cu ușoară ironie): Mai majestuos, Majestate! Aș dori să-mi pozați cu pana în mină: un împărat gînditor, filozof.

ÎMPĂRATUL: Prea bine, tocmai voiam să-i scriu ducelui, fratele meu. (Stă pe gînduri, apoi scrie și rostește.) „Aici avem o împrejurare foarte neplăcută, țărani valahi, răsculați de un aventurier care poartă un ordin și o patentă, pretinzînd a fi trimis din partea mea, au aprins casele stăpînilor, omorînd cîțiva din ei. Țărani cred că vor fi soldați și că nobilii maghiari le sînt dușmani. An: dispus luarea unor severe măsuri pentru a reprimă această frenezie“.

COLONELUL: Sfatul meu era să aștepți pînă la primăvară, atunci iobagii marelui principat al Transilvaniei, vestiți din vreme, trebuiau să se ridice toți ca unul.

HOREA: Buba era coaptă și durea tare.

ÎMPĂRATUL (tusește): Mă seacă tusea asta și junghiurile. Mi-e frig.

COLONELUL: Iarna bate la ușă. Răscoala e ca o pădure în care a căzut fulgerul.

HOREA: Dumneata pesemne ai zărit fumul de departe, ridicîndu-se peste munți, și ai înțeles ce arde pe la noi.

COLONELUL: Așa mi-e felul, am în mine un duh care simte cînd se apropie furtuna. Atunci îmi înving sabia, îmi pun pistoalele în briu și plec.

HOREA: Ciudată viață ai dumneata, colonel. De ce ți se spune colonel?... Colonel, în slujba cui?

COLONELUL: A libertății, a popoarelor. Numele meu? Se schimbă după loc. Sînt român ca voi, ca tine, Horea.

HOREA: De unde vii?

COLONELUL: În Țara Românească, în Moldova, în Transilvania — eu sînt acasă.

HOREA: Eu te întreb de unde vii.

COLONELUL: De-acasă. De unde să vin?

HOREA: De-a dreptul de-acasă?

COLONELUL: Mai pe ocolite: am fost

la Paris, am fost la Viena, și iar pe-acasă.

PICTORUL: Un portret făcut de un artist de soi e o investiție sigură.

ÎMPĂRATUL: Te lauzi. Portretul va fi privit de urmașii noștri. Nu pentru să l-ai pictat tu, ci pentru că îl reprezintă pe împărat, pe Iosif al II-lea.

PICTORUL: Cei care dețin puterea, regi sau împărați, se doresc idealizați. În ce mă privește, eu vă pot garanta fidelitatea imaginii: pictez ceea ce văd.

ÎMPĂRATUL: Și ce vezi?

PICTORUL: Un principe bolnav și îngrijorat. Un om amenințat. Drept să spun, cred că eu, personal, am noroc cu răscoala valahilor.

ÎMPĂRATUL: Nu înțeleg: de ce?

PICTORUL: Coplesit de aceste grave evenimente, ați uitat să mai pozați.

ÎMPĂRATUL: Atunci înseamnă că și boala mea îți este pe plac.

PICTORUL: Sincer să fiu, da.

ÎMPĂRATUL: Un împărat ofticos — pictat de un nebun.

PICTORUL: Copiii și nebunii spun adevărul.

ÎMPĂRATUL: Uneori, și bolnavii incurabili. Ei, fie: adevărul, despre Iosif!

HOREA: Om bun.

PICTORUL: Nu și-a dorit puterea, dar a fost investit cu ea.

ÎMPĂRATUL: Prin naștere, prin destin, din voia lui Dumnezeu.

HOREA: Om drept.

PICTORUL: Cocoloșit sub poalele lungi ale mamei sale, împărăteasa Maria-Theresia.

ÎMPĂRATUL: N-am ieșit din cuvîntul mamei cît a trăit.

HOREA: Și bun, și drept.

PICTORUL: Ai înțeles că a sosit ceasul reformelor, pentru ca mașinăria greoaie a imperiului să nu crape.

ÎMPĂRATUL: Am găsit un uriaș anchilozat. Am înțeles că forța crescîndă a nobilimii este o primejdie. Împotriva lor am hotărît să creez o nouă birocrație dependentă, devotată casei imperiale, un ceasornic compus din piese mici și ascultătoare.

PICTORUL: Ce produc nobilii imperiului, Sire?

ÎMPĂRATUL: Nimic.

PICTORUL: Greșiți! Ei produc osînză, mătreață și mai ales o mulțime de neajunsuri.

HOREA: Nobilime să nu mai fie, pămîntul nobiliar să se împărțească!

ÎMPĂRATUL: Nu, nici asta nu e posibil, Horea.

PICTORUL: O nobilime supusă, un popor cu brațe tari, de muncă, soldați — armatei Cezarului, contribuabili cu taxe și bani gheață, cit mai mulți

contribuabili care să umple visteria imperiului.

IMPĂRATUL : E exact ceea ce doresc.

HOREA : Bunătatea și mila Măriei-tale...

PICTORUL : Un calcul logic și înțelept.

IMPĂRATUL : Un imperiu nu rezistă decât prin calcul și forță. Sentimentele sînt excluse.

COLONELUL : Ce ai de gînd ?

HOREA : Să lupt.

COLONELUL : Te-ai gîndit cum ?

HOREA : Căpitanii mei au ridicat toate satele. Focul s-a întins din Zarand pînă spre Cluj. Valea Mureșului fierbe.

COLONELUL : Și, pînă cînd ?

HOREA : Pînă n-o mai fi sămînță de nobil în toată Transilvania. (*Impăratul, la locul său, pozează în tăcere Pictorului.*)

Scena 2

(*Același decor, Impăratul și Pictorul au rămas vizibili în timpul schimbărilor personajelor de „jos“.*)

CLOȘCA : Dacă Horea ar porunci, nu numai românii, dar și ungurii s-ar răscula pe loc contra nobililor și funcționarilor.

COLONELUL : Trebuie atrași românii de pretutindeni, muntenii și moldovenii. Toți, sub steagul lui Horea !

HOREA : Nu uita că sînt doar un țaran.

COLONELUL : Ești omul scos la iveală de istorie. Trebuie să ne adresăm tuturor fraților — la București și Iași, la Viena și Paris. Să trimitem mesaje domnilor Moldovei și Țării Românești. La nevoie, să cerem sprijin Porții Otomane.

HOREA : Crezi dumneata că voievozii, că boierii de dincolo de munți, că sultanul de la Stambul se vor îndoi de șale ca să stea la învoială cu un țaran ?

COLONELUL : Sîntem un popor de țărani, mulți ciți cucuruzii brazilor. Dacă fiecare ar apuca lancea, ar fi o pădure fără sfîrșit.

HOREA : Domnia-ta vizezi frumos, colonelule. Dar eu, unul, n-am încredere în turc, cum nu mă încred nici în boier.

COLONELUL : Dar în împărat ?

CRÎȘAN : Cu împăratu-i altă poveste. Eu, unul, în venetici și în străini nici un temei nu pun. Numai în secure, în furcă, în coasă și în ura mea.

HOREA : Pentru ce vrem noi să făptuim, nu ajunge ura. Libertatea nu se poate plăti cu ură.

CRÎȘAN : Da' cu ce ?

HOREA : Cu iubire.

IMPĂRATUL : Acest căpitan al tău e cam necliplit, un extremist violent.

HOREA : Violența disperării, Măria-ta.

IMPĂRATUL : Violența cere violență, și ura, ură. (*Tușește.*)

HOREA : Românul are o zicere : „Vorba dulce mult aduce“. Au încercat moșii, părinții noștri au încercat, și noi am încercat cu vorba, și ce-am primit ?... Numai umilință și batjocură.

IMPĂRATUL : Pe mine, Iosif al II-lea, m-a sortit Dumnezeu să vă dăruiesc grația și mila mea, vouă, un popor obidit, de serbi.

HOREA : Dar, înțelege, Majestate : nu de mila împărătească avem nevoie.

IMPĂRATUL (*se adresează Pictorului*) : O să le trimit tunuri.

PICTORUL : Trebuie ?

IMPĂRATUL : Un împărat nu poate tra-ta cu un răzvrătit.

PICTORUL : Sire, eu am venit din Franța marilor idei să pictez un om al progresului, pe cel mai luminat monarh al bătrînului nostru continent.

IMPĂRATUL (*tușește*) : Nu sînt decât un biet împărat.

COLONELUL : Nu cred în Cezari. Tot ce naște din pisică soarece mîncîcă.

CLOȘCA : Zice Horea că e om bun.

COLONELUL : Un oficios ! Cine știe dacă bunătatea lui nu e decât un semn de slăbiciune și de boală.

CRÎȘAN : Să-i aduc pe oaspeți ?

HOREA : Adu-i. Să vedem ce ne-or spune.

(*Intră Carol Brûnek și fiica sa, Ludovica Brûnek ; sînt speriați, descumpăniți.*)

CLOȘCA (*brutal*) : Scoate clopul, cînd îl vezi pe împăratul nostru !

CRÎȘAN : În genunchi !

(*Cei doi sînt gata să îngenuncheze ; cu un gest, Horea îi oprește.*)

HOREA : Sînteți oameni liberi, nu sclavi ! Nici un om nu-i născut pentru a se țîri ca viermele. Domnia-ta ești notarul Carol Brûnek din Șoimuș ?

BRÛNEK : Întocmai, Măria-ta, mă numesc Brûnek Carol și-s funcționar la saline.

HOREA : Nu-s împărat, să-mi zici „Măria-ta“. Amîndoi, dumneata și cu mine, sîntem oameni liberi. Să vorbim, deci, ca doi oameni liberi.

BRÛNEK : Am înțeles, să trăiți, Măria-ta...

HOREA : Liniștește-te, omule ! (*Se uită spre Ludovica.*) Cine-i fata ?

BRÛNEK : Fiica mea. (*Spre Ludovica.*) Ludovica, fă o reverență Măriei-sale și înalților domni.

LUDOVICA (*intr-o izbucnire de ură*):
Büdös oláh! Nu te înjosi, tată, în fața unor iobagi puturoși!

BRŪNEK (*căzind în genunchi*): Doamne Horea, Măria-ta — iertare! E o fată proastă, cu mintea răătăcită, că a rămas orfană de mică și am fost bătuți de Dumnezeu...

CRİȘAN (*apucînd-o cu violență pe fată*): Cu mina mea... De prea multe ori ne-ați umilit cu aceste cuvinte, ca să mai rabd.

CLOȘCA: Dreptu-i, Horea, să ne spurce?

HOREA: Nu-i drept. Dar preacinstitul Carol Brūnek din Șoimuș și frumoasa lui fată sînt oaspeții noștri. Nouă, românilor, legea ospetiei ne e sfîntă.

BRŪNEK: Mulțam, Horea, să-ți ajute Dumnezeu!

HOREA: Dezlegați-i.

(*Crișan le taie legăturile de la mîini.*)

COLONELUL: Horea, eu, dacă dorești, pot să-ți aștern în slove scrisoarea, am o scriere limpede.

HOREA: Puteam scrie și eu, deși nu mi-e tocmai la îndemină, dar am socotit că e mai înțelept să-i dictez preacinstitului Carol Brūnek. Nu-i așa, Brūnek?

BRŪNEK: Cum zici, Măria-ta.

HOREA: Și cum a fost?

BRŪNEK: Azi au venit la mine Giurgiu Marcu, Ion Abrudean din Ruda, toți trei zicînd că sînt trimiși de căpitanul poporului lor, Horea, spunîndu-mi să-mi iau pana și cele de trebuință și să mă grăbesc spre Măria-ta, căci din contra, viața mea și a fii-cei mele, desigur, vor fi pierdute.

HOREA: Oamenii-s porniți, Brūnek. Am suferit din greu, și-apoi, numai de rugămintă, mă îndoiesc că ai fi bătut calea pînă la mine.

LUDOVICA: Protectorul nostru, baronul Jozsika, o să vă pedepsească. Cu ce drept ne-ați adus aici? Cu ce drept ne amenințați? Voi, care existați numai pentru că noi am fost mărinoși și v-am lăsat să trăiți pe pămînt!

CLOȘCA: Otreapa diavolului!

CRİȘAN (*spre Horea*): Dacă nu tace, o căsăpesc!

HOREA: Liniștiți-vă, oameni buni! (*Spre Ludovica.*) Ce știi dumneata, fată frumoasă, despre soarta românilor?

LUDOVICA: Dumnezeu v-a făcut sclavi. Aveți sînge de sclavi și așa e hotărît să fie.

CRİȘAN: Așa v-au învățat popii voștri?

LUDOVICA: Da, așa ne-au învățat.

HOREA: Așadar, din pruncie ti s-a spus că ești stăpînă, că noi sîntem vițele de pus în jug. Și, asta, în numele Domnului? Al fiului său, care, pentru păcatele noastre, ale tuturor, s-a lăsat răstignit? De ce crezi că ne-am răzvrătit?

LUDOVICA: Vreți să stricați rosturile sfinte.

BRŪNEK: Pune-ți lacăt la gură, că de nu, va fi rău de noi!

LUDOVICA (*ironică*): Mai rău a fost la Mohaci, tăticule.

COLONELUL: O să plîngeți o vecie cum ați ajuns pașalic turcesc. Dar turcii n-au fost mai răi decît fii-roșii feudali ai Transilvaniei.

LUDOVICA: Baronul Jozsika, protectorul nostru, o să vă biciuiască.

ÎMPĂRATUL (*spre Pictor*): De cînd cu acest Horea, cu această răscoală, am impresia că ai început să mă anti-patizezi.

PICTORUL: De unde o astfel de impresie?

ÎMPĂRATUL: Din modul în care mă pitezi.

PICTORUL: Priviți-vă în oglindă, Sire.

ÎMPĂRATUL (*luînd în mînă oglinda*): Oglindă, oglinjoară, cine e cel mai singur om din țară?

PICTORUL: Renunțați!

ÎMPĂRATUL: La tron?... Imposibil. Coroana e o dogmă. E ca și cum aș putea renunța la boală, la tuberculoza mea incurabilă.

HOREA: E ca și cum eu aș renunța să cred că vom fi liberi.

BRŪNEK: Ce trebuie să fac?

HOREA: Să scrii ceea ce am hotărît eu.

LUDOVICA: Trebuia să fugim.

CLOȘCA: Unde?

LUDOVICA: La Bălgrad, sau la Cluj.

CRİȘAN: Nici la dracu' nu aveți scăpare. N-o să mai fie picior de nobil în toată Transilvania. Eu am început cu Zarandul.

LUDOVICA (*către Brūnek*): Trebuia să-l ascuți pe prorocul acela. Acum înțeleg ce vroiau să spună pildele lui.

CRİȘAN: Despre un crai al norodului, despre sînge și răzbunare.

LUDOVICA: Da, despre răzbunare și sînge.

HOREA: Crișane, tu de unde știi ce-a spus prorocul?

(*Crișan își scoate căciula și cojocul, le întoarce pe dos, le îmbracă luînd atitudinea adecvată, de proroc.*)

LUDOVICA: El e!

BRŪNEK: Cine?

LUDOVICA: Profetul.

CRİȘAN: Se va scula un crai, care va începe război și vor îmbla oamenii în sînge pînă la glezne!

LUDOVICA: Nu înțeleg... De ce?

CRİȘAN: Într-o vară, la Miercurea, lîngă făgădăul roșu unde se schimbă caii de poștă, într-o căruță cu coviltir,

pe-o mână de paie, zăcea un moț necăjit și bolnav.

BRÛNEK : La Miercurea ? Cînd asta ?

CRÎȘAN : Sînt cîțiva ani de-atunci.

LUDOVICA : În 1782, mă întorceam cu tata de la Sibiu.

CRÎȘAN : Fiica lui Brûnek, aflînd despre necazurile moțului, i-a plătit casă și masă la han și i-a trimis un medic să-l îngrijească.

BRÛNEK : Trebuie să înțeleg că dumneata erai moțul acela.

LUDOVICA : Dar prorocirea, povestea cu pildele ?

CRÎȘAN : Limba lui era legată cu jurămînt.

HOREA (zîmbește) : Nu-s toate cum par a fi, fată frumoasă. Lucrurile nu se pot categorisi așa de lesne în bune și rele, în oi albe și oi negre. Omu-i născut pentru a fi bun și fericit.

CLOȘCA : Atunci, de ce atîta suferință ?

HOREA : De ce atîta ură ?

CRÎȘAN : Ei mă urăsc, eu îi urăsc.

HOREA : Și totuși, ai încercat să-i vestești pe dușmanii tăi de primejdia care-i pîndește.

CRÎȘAN : Așa am crezut eu că e drept.

HOREA : Acest iobag al statului, pe numele lui adevărat Giurgiu Marcu, zis și Crîșan-valahul, a voit să vă scape viețile.

BRÛNEK : Îi mulțumim profetului, pentru că e om adevărat.

HOREA : Și-acum, că am început să ne cunoaștem mai bine, Carol Brûnek, accepti să redactezi ultimatumul pe care eu, Horea, în numele țăranilor români din Transilvania, am hotărît să-l adresez baronului-comite și onoratei Table a comitatului ?

BRÛNEK : Accept.

HOREA : Am chibzuit adînc. Condițiile noastre s-a întimplat să fie în număr de șase, cîte zile lucrătoare ale săptămîinii. Eu ți le spun pe îndelete, apoi domnia-ta vei întocmi înscrisul așa cum se cuvine.

BRÛNEK : Sînt ochi și urechi.

HOREA : Întîia : ca nobilul comite, dimpreună cu toți posesorii și cu toată seminția lor, să jure pe cruce.

COLONELUL : Crezi că jurămîntul grofilor are vreun temei ?

CLOȘCA : Poate se tem și ei de Dumnezeu.

CRÎȘAN : Numai de diavol se tem vrăjmașii noștri.

ÎMPĂRATUL : În politică, mai toate tratatele sînt încălcate cu gîndul chiar din momentul semnării lor.

PICTORUL : Așadar, mari mincinoși, împărații...

ÎMPĂRATUL : Conducătorii popoarelor se uită unii în ochii altora, și de obicei cînd se zîmbește, cînd se vorbește mai mult ca oricînd de înțelegere, de prietenie și pace, atunci pacea e cea mai amenințată.

BRÛNEK : S-a scris.

HOREA : A doua : nobilime să nu mai fie, ci fiecare nobil, unde poate primi o slujbă împărătească, din aceea să trăiască.

BRÛNEK : Dar e ceva fără precedent ! Să nu fie nobili ? Așa e orînduită lumea, de cînd lumea. E o erezie flagrantă, e absurd, e de neînchipuit...

HOREA : De ce te zdrobești degeaba, domnia-ta, domnule Brûnek ? Ești domnia-ta un nobil așa de mare ?

BRÛNEK : M-am străduit și eu o viață să primesc un titlu, o diplomă. Acum, să le pierd ? Nu e drept.

HOREA : Lasă-i pe baronul Jozsika și pe alți baroni și conți să se vaye.

COLONELUL : Atîtea diplome au vîndut principii Ardealului pe bani, scrise pe piele de vițel, încît aproape nu mai sînt viței în întreg principatul.

HOREA : Vrei să spui că nobilii sînt mai mulți decît viței.

ÎMPĂRATUL : Ce încredere pot avea eu în nobili ?

PICTORUL : Am auzit că Horea vrea să-i sărăcească pe nobili. Apoi, Majestatea-ta să alegi dintre ei funcționari harnici și onești.

ÎMPĂRATUL : Pentru un revoluționar, pentru un răzvrătit de profesie, e simplu. Pentru un împărat, proprietatea e sacră.

CRÎȘAN : N-o să mai fie decît țărani și, ici-colo, cîte-un funcționar.

CLOȘCA : Asta înseamnă că toți cetățenii, fieștecăre cu brațele sale, vor face bucate.

HOREA : A treia : ca nobilii posesori să părăsească odată pentru totdeauna moșiile nobiliare.

BRÛNEK : Asta se înțelege din cele spuse mai dinainte.

CRÎȘAN : Lasă să se înțeleagă mai bine !

HOREA : A patra : ca nobilii încă să plătească dări întocmai ca poporul de rînd.

ÎMPĂRATUL : Trebuie să recunosc că asta m-ar avantaja. Am nevoie de contribuabili, cît mai mulți contribuabili. De fapt, am de gînd să inventez noi și frumoase impozite.

PICTORUL : Eu credeam că nu se mai pot născoci alte taxe, alte dări. Că ați epuizat totul în această materie.

ÎMPĂRATUL : Totul ? Totul va fi impozabil : aerul, apa, fumul, nașterile și înmormîntările, nunțile, botezul, sărbătorile religioase, casele, pomii, pașii, locul de veci... (Se îneacă și tușește.)

PICTORUL : Chiar și bolile, Majestate ! Bunăoară, tuberculoza. Un impozit pe tuberculoză ! Iată ceva foarte ingenios.

ÎMPĂRATUL (posomorit) : Nu sînt decît un biet împărat. Crezi că am de gînd să duc impozitele în mormînt ?

Nu. Le las moștenire urmașului, care, la rîndul său...

COLONELUL : Oameni egali, într-un stat bazat pe egalitate.

HOREA : A cincea : pămînturile nobililor să se împărțească între poporul de rînd, potrivit poruncii împăratului — care va urma.

BRÛNEK (*iși face cruce*) : *Jesus Maria ! ÎMPĂRATUL : E un abuz, o mistificare !*

HOREA : Așa e drept : cei care muncesc pămîntul să stăpînească pămîntul. Al lor să fie.

COLONELUL : Un stat bazat pe democrație, o obște, o Cetate a Soarelui, ca aceea visată de Campanella.

ÎMPĂRATUL : Utopii ! Dragi copii ai revoluției. Simple utopii ! Și, în plus, mai e și un viciu de formă — nu se înțelege prea bine dacă porunca imperială va urma sau un alt împărat va urma.

HOREA : Vezi, Măria-ta, această condiție e a mea. Eu am pus-o, e pornită din capul unui țaran. (*Spre ortaci.*) Ce vrea țaranul ?

CLOȘCA : Pămînt.

CRÎȘAN : Nu cu plugul o să-l împărțim, ci cu cuțitul, să nu se piardă nici o fărîmă.

ÎMPĂRATUL : Proprietatea e sacră ! Nu va jucați cu vorbele. Nu îngădui. Nu va urma nici o poruncă împărțească.

HOREA : Nu-i bai. Numai să se împărțească odată !

BRÛNEK : S-a scris.

HOREA : A șasea : dacă Măria-ta și onorabila nobilă Tablă dimpreună cu nobilii posesori ar sta pe acestea, făgăduiesc pace, în semnul căreia cer să se ridice atît pe cetate cît și pe capetele orașului Deva și pe alte locuri, pe prăjini cît mai lungi, steaguri albe.

COLONELUL : Numai de s-ar împlini.

HOREA : Eu ce-am gîndit am spus.

ÎMPĂRATUL : Sînt condițiile tale ?

HOREA : Da, Măria-ta.

ÎMPĂRATUL : Asta taie între noi punțile, Horea, e ca și cum eu, împăratul tău, aș fi asediat de gloanțele tale, acolo, în cetatea Devei, împreună cu nobilii comitatului. Și chiar dacă aș fi acolo, nici atunci n-aș putea primi aceste condiții.

HOREA : Știu, Măria-ta.

ÎMPĂRATUL : Deci, știi.

HOREA : Știu de mult că adevărul țăranelui nu se nimerește cu cel al nobililor și împăraților.

ÎMPĂRATUL : Ești pierdut !

HOREA : Știu, Măria-ta. Dar eu așa gîndesc și așa am spus.

BRÛNEK : S-a scris.

HOREA : Mai scrie că, din porunca lui Horea, așteptăm răspuns duminică, adică în 14 a acestei luni, seară, la

Popa Dănilă din Crișcior, căci dacă nu, ne vom strădui cu toată puterea să nimicim orașul.

CRÎȘAN : Nobili să nu mai fie, pămîntul nobililor să se împărțească !

CLOȘCA : O să avem pămînt, fieștecare o să avem pămînt.

LUDOVICA : Tată, dumneata ce crezi ?

BRÛNEK : Omul ăsta e un demon. Trebuie să piară !

LUDOVICA (*intră în transă*) : Atunci va fi un sfînt și o să mă rog lui. Tată, trebuie să-i împletesc coroana.

Scena 3

CRÎȘAN : La Deva au tăiat 40 de rîmni.

CLOȘCA : Au trimis soldați și tunuri.

COLONELUL : Avem nevoie de ajutoare, de arme.

HOREA : Crezi oare că ne-or ajuta domnii cei de peste munți ?

COLONELUL : Mihai-Vodă a trecut munții și a intrat pe cal alb în cetate la Bălgrad.

HOREA : Asta a fost demult. De-ar fi Mihai în scaunul Munteniei ! Dar nu e...

COLONELUL : Ești neîncercător.

HOREA : Sînt țaran și cred în pămînt, în ploaie și zăpadă, în schimbarea anotimpurilor și în țărani cred.

LUDOVICA : Horea, ești menit să porți coroană.

HOREA : Poate, Ludovică...

BRÛNEK : Fata asta-i smintită, Măria-ta, iart-o !

HOREA : Singurul om care ghicește adevărul e socotit nebun.

COLONELUL : Dacă va fi nevoie, voi bate drumul Țarigradului, și dacă va fi cu folos, voi da mina și cu turcul, pînă trecem puntea.

HOREA : Eu nu vreau să te abat de la vis, dar vezi, țaran fiind, nu aștept nimic bun de la alții.

COLONELUL : Voi duce veștile, voi cere sprijin celor uniți sub semnul frăției — la Viena, la Paris.

HOREA : Eu iar îți spun : îți mulțumesc că te-ai ostenit pînă la noi.

COLONELUL : O să mă întorc.

HOREA : Orice s-ar întîmpla, frate, pe noi ne găsești aici. Dacă-ți va părea că nu mă vezi, strigă-mă pe nume, și ori de unde aș fi o să-ți răspund.

LUDOVICA : O să-ți împletesc coroană, Horea, îți va fi de mare folos.

PICTORUL (*adresîndu-se Împăratului*) : Sire, poate ar fi fost mai bine să vă pictez încoronat.

ÎMPĂRATUL (pe gânduri) : Regret, dar trebuie să fiu împotriva lui. Și că frumos vorbea Horea în numele meu...

PICTORUL : Niciodată numele lui Iosif al II-lea n-a slujit o cauză mai dreaptă.

ÎMPĂRATUL : Tocmai de aceea trebuie să-l sacrific, deși mi se pare că el știa de la început unde anume duce drumul pe care pornise.

HOREA : Irod al Irozilor, bunul meu împărat luminat, din a cărui faptă aștept coroana...

Actul al II-lea

În fața casei lui Brűnek din Șoimuș, noaptea. O căruță greoaie pe care e montată o cușcă mare, sau o cușcă-litieră, cu gratii de fier. În cușcă e Horea. O luminozitate difuză, pîlpîiri de făclii. Pe platforma din colțul scenei — Împăratul și Pictorul.

În planul de jos se zărește o siluetă apropiindu-se ; e Ludovica.

SOLDATUL DE PAZĂ : Stai ! Nimeni nu-i slobod să se apropie de rebel.

LUDOVICA (lingușitoare) : Știu, viteazule, știu. Dar sîntem creștini, nu turci. Trebuie să ne fie milă de vrăjmașul nostru, așa ne învață Scriptura.

SOLDATUL DE PAZĂ (o recunoaște) : Sînteți chiar Înălțimea-voastră, fiica nobilului domn Brűnek ! Mare minune ! Aveți un sufler de înger. Fiarele astea voiau să vă bea singele, și Înălțimea-voastră vorbiți de îndurare și milă.

LUDOVICA : I-am adus un suman și un colț de piine.

SOLDATUL DE PAZĂ : Auzi, ciine ? Femeia asta-i un înger.

LUDOVICA : Ține un ban de argint, să ai cu ce bea în cinstea și în sănătatea împăratului.

SOLDATUL DE PAZĂ : Mulțumesc, Măria-ta. (Ia banul și stă o clipă la îndoaială.) Lipsesc doar o clipită, dar fiți cu mare băgare de seamă, să nu vă muște !

HOREA : Nu trebuia să fi venit, fată frumoasă.

LUDOVICA : Ți-e frig ?

HOREA : În sufler mi-e frig.

LUDOVICA : Ți-am adus merinde și-un suman de lînă.

HOREA : M-au pus ca pe lup, după gratii.

LUDOVICA : Ei sînt lupi, mare păcat au făcut să închidă un om într-o cușcă de lup. Trăsni-i-ar Dumnezeu și toți sfinții !

HOREA : Dumnezeu e legat la ochi, de bună-seamă. Dar pe mine nimic nu mă poate umili, nimic nu mă poate înjosi. Nu cred că poți pricepe...

LUDOVICA : Nu... mai sînt fata de ieri-alaltăieri, răsfățată și învățată să-i urască pe români. Dumnezeu i-a făcut

pe toți pruncii lui egali. Ne naștem curați, și toți de-o seamă sîntem în ochii lui.

HOREA : Acum mi-e greu mie să pricep.

LUDOVICA : Să pricepi ? Ce să pricepi ? Doar tu m-ai făcut să înțeleg că toți oamenii au dreptul la pămînt, la piine, la aceeași lumină a soarelui.

HOREA : Oare, dacă el, Iosif al II-lea, din voință divină împărat roman, ar auzi că o fiică de nobil ungur din Transilvania rostește astfel de blasfemii, ce-ar putea crede ?

LUDOVICA (intră în rol) : Oameni sîntem, Majestatea-voastră, demnitatea mea suferă la gîndul că de atîtea amar de vreme pe acești oameni i-am tratat neomenește. Adevăr spun că mă rușinez și mă căiesc.

ÎMPĂRATUL : Să nu exagerăm, la urma urmei e o exaltare ridicolă. Îl compătimești, copila mea, așa cum ai simți un soi de regret văzînd un lup într-o cușcă.

PICTORUL : *Homo homini lupus.*

HOREA : Vorbești de lup și lupul e în cușcă.

PICTORUL : Deci, e adevărat, Majestate, că românul acesta, Horea, a fost închis într-o cușcă de lup și purtat astfel prin țiguri și iarmaroace, prin cetăți și sate, să fie văzut de tot poporul ? !

ÎMPĂRATUL : Să-l vadă și să știe odată pentru totdeauna că imperiile sînt eterne, că ordinea socială nu poate fi schimbată prin violența maselor. Că mulțimea poate primi darurile, grația și mila puterii, prin bunăvoința puterii, dar în nici un caz nu le poate impune prin propria ei forță și voință.

PICTORUL : Regret, Majestate, dar istoria e insolentă și nu cunoaște bunele maniere, de aceea îndrăznește, desigur, să vă contrazică. Cum sună astfel de vorbe în gura unui monarh luminat ? Majestatea-voastră, împăratul țăranilor, cezarul-filosof !

IMPĂRATUL : Filosofez ! Deși, n-ar trebui să filosofez, un împărat nu se cade să filosofeze ! Așa credea și răposata mea mamă. Marc Aureliu a fost disprețuit de propriile-i legiuni, tocmai pentru că filosofa.

PICTORUL : Totuși, în războaie, în răzcoale și revoluții nu se bat numai puștile, tunurile și pumnii, ci și ideile. De fapt, și ideile au contribuit ca vrăjmașul Majestății-voastre să vă fie azi vrăjmaș. De fapt, armele nu sînt decît biete instrumente ale cugetului.

IMPĂRATUL : Citeodată mi-e teamă de idei, chiar de propriile mele idei. Atunci îmi spun : ideile trebuie suprimate ! Libertatea presei, a cuvîntului, a artei, acestea sînt inamicii personali ai oricărei monarhii.

PICTORUL : Dar, dialogul ?

IMPĂRATUL : Conversația cu adversarii, aceasta ar trebui să fie un simplu truc politic, o fățărnicie miruită, un mod de a cîștiga timp și argumente ale forței. Cezarii monologhează. Asta fac de cînd lumea... Monologul e sublim. El asigură ideea necesară, singura idee necesară, deoarece exercițiul puterii, chiar războiul fără o idee e un război fără suflet.

HOREA : Parcă ar fi războaie cu suflet !

IMPĂRATUL : Să știți că există războaie cu suflet și războaie fără suflet.

HOREA : Mofturi imperiale !

PICTORUL : Observ că filosofați, Majestate.

HOREA : Măria-ta, eu știu că ești bun și drept. Numai că...

IMPĂRATUL : Vorbește-mi deschis.

LUDOVICA : Oare cum se poate vorbi deschis dintr-o cușcă, fiind iobag și român în marele imperiu, atunci cînd interlocutor e marele împărat, așezat la o înălțime paradisiacă, într-o poziție foarte confortabilă ?

PICTORUL : Majestate, dacă îmi permiteți o remarcă...

IMPĂRATUL : Spune !

PICTORUL : Încep să sesizez o asemănare între Majestatea-voastră, Iosif al II-lea, și Tamerlan, sau Timur-Lenk, marele han !

IMPĂRATUL : Eu, cel mai rasat european, pot fi comparat cu un han mongol ? Am ochii oblici, migdalați ? Nicidcum. Trebuie să fii nebun...

PICTORUL : Nu fizionomia, ci afinitățile vă apropie, plăcerea de a pune oame-nii în cușcă.

IMPĂRATUL : Să știi, deoarece ai limba prea ascuțită și despicată, la o adică

vei putea picta foarte bine în cușcă și fără limbă.

PICTORUL (*cu prefăcută supunere*) : Iertare, mărite Tamerlan, voiam să spun Iosif-han și împărat roman.

IMPĂRATUL : Horea se simte liber chiar și în cușcă. Nu-i așa, Horea ?

HOREA : Ce altceva e imperiul, decît o cușcă a popoarelor ?

IMPĂRATUL : Împăratul vostru hotărâște la cîtă libertate aveți dreptul fiecare.

PICTORUL : Libertate raționalizată.

LUDOVICA : Bate un vînt de libertate... printre gratii.

HOREA : Eu trebuie să sufăr, e atîta nevoie de suferința mea...

LUDOVICA : Știi ? Ai știut chiar de la început ?

HOREA : Nu chiar de la început. Mai întîi am sperat că de sus, de foarte sus, libertatea ar putea veni, așa, ca o ploaie binefăcătoare pe care o trimite Dumnezeu, sau cel care, prin grație divină, e împăratul nostru, Iosif al II-lea.

LUDOVICA : Doar pentru asta ai fost la Viena.

HOREA : Apoi, rînd pe rînd, m-au tot lăsat iluziile, pînă cînd am priceput că iobagul numai singur se poate slobozi, că românul numai prin sine se poate slobozi.

SOLDATUL DE PAZĂ (*intră puțin prea bine dispus*) : Ei, înălțimea-voastră, l-ați creștinat pe păgînul ăsta valah, mincător de grofi ?

LUDOVICA : Încerc să-l aduc pe calea cea bună.

SOLDATUL DE PAZĂ : Calea lui duce tocmai în iad. Vă pierdeți timpul de pomană, înălțimea-voastră, e mai rău ca un lup, e dracul gol.

LUDOVICA : Datoria mea creștinească e să încerc. Pînă atunci, mai ține un bănuț și mai bea o dată în sănătatea Majestății-sale, Iosif al II-lea.

SOLDATUL DE PAZĂ : Sinteți, cum ziceam, un înger. Dacă așa stau lucrurile, apoi o să beau și pentru Maria-Theresia ! (*Iese vesel, împleticindu-se.*)

LUDOVICA (*deschide cu febrilitate zăvo-rul cuștii*) : Fugi, ești liber, Horea !

HOREA (*nu se clintește*) : Eu, să fug ? Horea, să fugă ? !

LUDOVICA : Știam ! Am prevăzut. Ești pregătit, Horea ?

HOREA : De mult sînt pregătit. De cînd m-am întors fără răspuns de la Viena, de cînd am văzut cătanele împără-tești venind cu puști și cu tunuri asupra noastră, de cînd am fost trădat și vîndut, de cînd mă plimbă cătanele din sat în sat, din tîrg în tîrg, zăvo-rîr în căliscă de fier, ca un lup.

LUDOVICA : Cunoști toate caznele Gol-gotei ?

HOREA : Le cunosc, fată frumoasă, că doar meseria mea a fost să zidesc case și biserici, toate din lemn și tare ascuțite.

LUDOVICA : De ce tare ascuțite ?

HOREA : Ca să ajungă ruga mai repede și mai de-a dreptul în cer.

ÎMPĂRATUL : Dacă pricep eu bine, te pregătești pentru un act măreț, sacramental, pentru ceva care te va consacra eternității, te va încununa cu nimb.

HOREA : Ba ! Să-mi fie cu iertare, eu sint mirele morții.

LUDOVICA (*exaltată*) : Moartea te va sanctifica.

ÎMPĂRATUL : Fata ungurului crede că vei deveni Cristosul românilor.

HOREA : Ba ! Să-mi fie cu iertare, nu-s decît un țaran, și dacă vreau să mor, o fac pentru libertatea românilor.

LUDOVICA (*îi pune pe frunte coroana de spini*) : Ți-am impletit-o noaptea, pe lună, din spini de purpur, din tulpini de roze sălbatice.

ÎMPĂRATUL : *Horea — Rex Daciae !* La urma urmei, eu te-am făcut împărat, te-am încoronat !

PICTORUL : La urma urmei, ca un împărat excentric, manierat și luminat, nu m-ar mira să-i faciți o vizită acestui Horea, rege al Daciei.

ÎMPĂRATUL : De ce nu ? Să sune trîmbițele !

PICTORUL (*imită sunetul trompetelor și anunță cu ironică solemnitate*) : Anunțăm tuturor, lumii întregi, celor de azi și viitori, vizita Majestății-sale, din grație divină împăratul Iosif al II-lea, la curtea lui Horea, împărat a toată Dacia.

LUDOVICA : În cușca lui Horea... Împăratul, în cușca martirului !

HOREA : Nu vorbesc cu trufie, frate Iosife, fii bine venit !

ÎMPĂRATUL (*coboară solemn de pe podium și intră în cușcă*) : Iată-ne în cușcă. Amîndoi, în aceeași cușcă.

HOREA : La mine acasă, în Albac, te-aș fi omenit cu o țuică. Aici, însă...

ÎMPĂRATUL (*privește în jur dezgustat, tușește*) : Ce mizerie ! Ce infern !

HOREA : Regreți ?

ÎMPĂRATUL : Regret, dar nu pot proceda altfel. Acum, că ești și tu Rex, un fel de împărat, ar trebui să mă înțelegi.

HOREA : Nu ești decît un biet împărat.

LUDOVICA : Cum vă simțiți la noi, Majestate ?

ÎMPĂRATUL : Aproape excelent...

HOREA : Cum ți se pare lumea, cum se vede lumea de aici, din această poziție ?

ÎMPĂRATUL (*posomorit*) : Un infern !

PICTORUL (*punîndu-și mîna streasînă la ochi*) : Ce departe sînteți, Majes-

tate ! Aveți o poziție... (*caută cuvintele*) foarte democratică.

ÎMPĂRATUL : Amîndoi, în aceeași cușcă, deci într-o situație de egalitate.

PICTORUL : Aparent, sînteți egali.

HOREA : Nu-s toate cum par a fi.

PICTORUL : Ca doi lupi într-o colivie de iarmaroc.

LUDOVICA : Lupul păru-și schimbă, dar năravul, ba !

ÎMPĂRATUL : Am venit să tratăm.

HOREA : Ce mai avem noi a ne spune ?

ÎMPĂRATUL : Multe. Să zicem că *hic et nunc*, aici și acum, tu, rebelul Horea, zis și *Rex Daciae*, evadezi din cușca supliciului.

HOREA : Nu accept.

ÎMPĂRATUL : Nici dacă eu, Iosif al II-lea, mă oblig, mă angajez solemn să desființez iobăgia ?

HOREA : Oare crezi că Măria-ta poți făptui ceea ce zici ? Simplă smin-teală !

ÎMPĂRATUL : Jur să semnez !

PICTORUL : Libertatea dacilor o poate da numai *Rex Daciae*, regele dacilor.

ÎMPĂRATUL : Se crede împărat.

LUDOVICA : El este împărat !

HOREA : Nu eu le dau libertatea. Eu sint plata ! Cu singele meu vor plăti românii ! Cu singele națiunii române vor plăti românii !

LUDOVICA : Mijesc zorile. Vor veni paznicii să ridice cușca, să o ducă în tîrgul Devei.

ÎMPĂRATUL (*se pregătește de plecare, își scutură haina de brocart de scame și de praf*) : Rămii cu bine, bravul meu martir.

PICTORUL : Tratatările au fost prietenești, așa încît rezultatele sint, firește, dintre cele mai bune, adică nule.

ÎMPĂRATUL : Conversația continuă.

HOREA : Aștept sentința.

ÎMPĂRATUL : Va fi cea pe care o aștepți : cea mai grea, cea mai grozavă nimicire a trupului. (*Urcă pe podium, se așază istovit în fotoliu.*)

PICTORUL : Cum a fost acolo ?

ÎMPĂRATUL : Ca în infern. Sint împăratul luminat al unui vast infern.

BRÛNEK (*ieșind din casă*) : Ludovica ! Ludovica !

LUDOVICA : Aici sint, tată.

BRÛNEK (*zărește ușa cuștii deschisă*) : Vai de păcatele noastre ! Vin cătănele și-or crede că ai vrut să-l slobozi.

LUDOVICA : Am vrut să-l slobod, tată. Dar el n-a primit, e jurat, e menit să fie împărat, de aceea i-am dat coroana. Așa zicea și Majestatea-sa Iosif al II-lea.

BRÛNEK : Doamne apără și păzește !
Copilă dragă, rău ne-a mai pedepsit
Dumnezeu.

(*Intră corpul de pază.*)

LUDOVICA : Stimată cătane chesaro-
crăiești, închinați-vă lui Horea, regele
Daciei !

BRÛNEK : Iertați-o, nenorocirile i-au
întunecat mintea.

LUDOVICA : Mi-e martor însuși Majes-
tatea-sa Iosif al II-lea.

SOLDATUL DE PAZĂ (*ironic*) : O să
mergem la Viena să-l întrebăm.

LUDOVICA : A fost aici, au stat amîndoi
în cușcă.

SOLDATUL DE PAZĂ : Și ce-au făcut ?
LUDOVICA : Au stat de vorbă, așa, ca
între împărați.

HOREA : Ca între oameni.

(*Soldatii ridică cușca pe umeri. Horea
stă în picioare, cu ochii pierduți, ținîn-
du-se cu mîinile de gratii. Întreg alaiul
părăsește scena într-un marș funebru,
cadențat, ritual.*)

Actul al III-lea

Întreg actul al III-lea are loc în temniță, la Bălgrad ; Horea, în lanțuri,
într-o margine a scenei, Cloșca.

Scena 1

HOREA : Pentru Crișan, povestea s-a
sfîrșit. Treimea noastră a pierdut un
om.

ÎMPĂRATUL : De fapt, Crișan nu va
scăpa de umilirea cea mai cruntă,
deoarece am hotărît să-i aplicăm ar-
ticolul 4 din Codul penal teresian. (*Se
aude o voce impersonală.*) „În urma
ordinului onorabilei comisiuni cesaro-
regale instituită din partea Majestății-
sale pentru cercetarea și înfrînarea
tulburărilor ivite între țărani din ma-
rele principat al Transilvaniei, s-a pro-
nunțat la data de mai jos însemnată
următoarea sentință în contra unui
făcător de rele, care a fost supus cer-
cetării dimpreună cu alți capi ai răs-
coalei, anume în contra lui George
Crișan din comuna Cărpiniș, în comi-
tatul Albei, în etate de 52 de ani,
de religione veche și iobag al fis-
cului, ale cărui crime s-au constatat
prin depozitiile martorilor jurați, dar
care mai înainte de a i se pronunța
sentința s-a sinucis în închisoare.
George Crișan, cu ocazia unui tîrg de
țară din comuna Brad...”

HOREA : Cine a fost Crișan, știu, Măria-
ta. Cum a fost Crișan și de ce a
urît așa cumplit, iar știu.

ÎMPĂRATUL : Pe scurt : i se va tăia
capul, i se va despică trupul în
patru, i se va pune capul în țeapă
la locul domiciliului său, în Cărpiniș,

iar celelalte patru bucăți pe roate,
anume o parte de sus a corpului la
Abrud, o parte de jos la Bucium, în
comitatul Albei de Jos, a doua parte
de sus în Brad, a doua parte de jos
la Mihăileni, în comitatul Hunedoarei.
Această sentință se va pronunța la
Alba Iulia în 14 februarie 1785, pen-
tru dînsul, ca o pedeapsă binemerit-
tată, iar pentru alții asemenea lui,
ca să le fie de exemplu și de oroare.

HOREA : Am rămas eu, a rămas și
Cloșca. Spectacolul poate începe.

ÎMPĂRATUL : La ce te așteptai ?

HOREA : Tot n-ai înțeles ?... Pentru
mine nu așteptam nimic.

ÎMPĂRATUL : Te-am avertizat. Armis-
tițiul de la Tibru, solia doctorului
Molnar la Valea Bradului, episcopii
Nichitici, Petrovici și Popovici pe
care ți i-am trimis, amnistia generală
din 30 noiembrie 1784... N-au fost
acestea semne al magnanimității mele
imperiale ?

HOREA : Semne, dar nu temeiuri.

ÎMPĂRATUL : Nobilului Chendi, care
ți-a propus iertarea oficialității dacă
vei calma spiritele, i-ai răspuns cu
trufie.

HOREA : I-am spus : n-am nevoie de
mila împărătească, voi liniști poporul
cînd vor fi eliberați cei arestați la
Galda și Zlatna, cînd se vor ușura
contribuțiile, taxele și alte dări.

ÎMPĂRATUL : Credeai că vei învinge ?
Credeai într-adevăr că ești menit să
fii regele Daciei ?

HOREA : Nu. Știi prea bine că nu.

IMPĂRATUL : Atunci, de ce n-ai primit
pacea mea ?

HOREA : Pacea ta ? Pacea nobililor ?
Doar am spus limpede : n-am nevoie
de mila împărătească.

IMPĂRATUL : V-aș fi scos din iobăgie.
Pînă la urmă, le dăruiam românilor
libertatea.

HOREA : Tot n-ai înțeles ! Doamne,
românii nu pot primi libertatea ta.
Libertatea românilor se cîștigă, se
plătește cu sînge.

POPA NICOLAE (*intrînd și auzînd cu-
vințele lui Horea*) : Nu huli, Horea,
nu trebuie să te desparți de lume
cu ură.

HOREA : Părinte Nicolae, dumneata ai
venit pentru iertarea păcatelor mele.
Să mă gîndesc, părinte, la toate cite
le-am făcut și cite au rămas nemîn-
tuite.

POPA NICOLAE : Mai întîi, cele lu-
mești. Spune-mi, fiule, care ți-e
voința din urmă ? Eu le voi scrie pe
toate, întocmai.

HOREA : Bani n-am, decît o brumă de
sărăcie.

POPA NICOLAE : Care ți-e numele
întreg ?

HOREA : Horea-Vasile.

POPA NICOLAE : Policra ?

HOREA : Nicula Ursu.

POPA NICOLAE : Anii vieții ?

HOREA : 54.

POPA NICOLAE : Muierea și pruncii ?

HOREA : Muiere, pe Ilina, și prunci, pe
Ion și Luca.

POPA NICOLAE : Dar despre ce-ai făp-
tuit tu pe lumea asta, ce mi-i spune ?

HOREA : Case și biserici, asta mi-a fost
meseria, să ridic case și biserici din
lemn.

POPA NICOLAE : Dar despre jalbele
tale la Măria-sa împăratul, la Viena,
ce mi-i spune ?

HOREA : Ce să-ți povestesc ? Ce-am
avut de spus am spus : cu vorba și
cu lancea le-am spus.

POPA NICOLAE : Despre acele îndrep-
tări pe care ți le-a dat împăratul ?
Despre scrisorile aruncate în foc, la
locul prinderii ?

HOREA : Nimic n-am de spus. Nimic.
Doar una : libertatea românilor eu
n-am vrut s-o primesc nici din mila
lui Dumnezeu, nici din mila împără-
tească. Tăranii tăiați la Deva, la
Curechi, la Mihăileni, roata ce-o să
ne zdrobească pe noi, cei care am
dus praporii, în frunte — asta-i Gol-
gota noastră, părinte.

POPA NICOLAE : Asta-i trufie deșartă
și păcătoasă, Horea ! Să te asemeni
tu, un țaran, tu — un om nevolnic
și trecător —, care zidit-ai biserici
pentru Dumnezeu, cu Domnul nostru

Isus Cristos, care s-a lăsat răstignit
pentru noi, oamenii cei negri de făr-
delegi și greșeli ? ! Mare păcat,
Horea !

HOREA : Poate, părinte, să fie păcat.
Dar, vezi, dacă eu mor pe roată, va
putea spune și poporul ăsta batjoco-
rit de nevoi și umilințe : pentru noi
a murit Horea pe roată, pentru noi
a fost tras Horea pe roată, pentru
noi a plătit Horea !

POPA NICOLAE (*își face cruce, spe-
riat*) : Să te ierte Dumnezeu... Nu ți-e
destul că oamenii-ți zic împărat, că
în cetățile a tot Ardealul ți se spune
„Horea, regele Daciei !” Amu vrei să
fii și Cristos !

HOREA : Înțelege-mă bine, părinte : nu
vreau să fiu decît Horea din Albac,
un țaran român — atît. Fecior de
țaran, atît. Nu vreau să fiu decît
Horea — fiul omului.

POPA NICOLAE : Atunci, ce să scriu ?

HOREA : Ce-ai înțeles, părinte Nicolae.

POPA NICOLAE (*scrie și rostește*) : La
alte cele nu știe nimic.

HOREA : Timpul va judeca, părinte
Nicolae. (*Adresîndu-se Împăratului.*)
Acum pricepi, Măria-ta ?

IMPĂRATUL : Dar e oare posibil ?

POPA NICOLAE : Ar mai fi o pricină.
Nu-i bună ura, ea numai strică și în-
vrăjbește. Sînt unii oameni slabi de
minte și de suflet, care, ca Iuda Isca-
riotul, te vind pentru mai puțin de
30 de arginți. Și totuși, zic, mai tare
decît ura...

HOREA : Pe fratele vinzător, ca pe Cain,
părinte, îl arde blestemul.

POPA NICOLAE : Domnul să te îndrepte
și să-ți dea puterea cea bună.

IMPĂRATUL : Între noi, cum rămîne ?

HOREA : Vei strica iobăgia ?

IMPĂRATUL : Românii n-o să mai fie
iobagi.

HOREA : Ai mai dat Majestatea-ta legi
neascultate de magnați, de nobili. Ce
garanții prezintă aceste legi ?

IMPĂRATUL : Ca orice legi.

HOREA : Și ale împăratului ?

IMPĂRATUL : Ca ale oricărui împărat.

HOREA : Se va spune că ai fost un
monarh luminat.

IMPĂRATUL : Trebuie să mori ?

HOREA : Trebuie.

IMPĂRATUL : Nu sînt decît un biet
împărat.

HOREA : Știu, știu...

IMPĂRATUL : Nu ne facem decît dato-
ria : tu — ca martir, eu — ca îm-
părat.

HOREA (*ironic*) : Despre noi se va
spune : monarhul cel bun și martirul.

IMPĂRATUL : Nu sună deloc măgulitor.
Oricum, martirul are un aer sacru,
devine sfînt. Martiriul tău îmi ame-

nință posteritatea, numele meu bun va fi mînjit.

HOREA : Măria-ta, vrei să fii și cu su-fletul în rai !

IMPĂRATUL : Ar trebui să mai a_mîn. Să mă consult cu fratele meu, marele duce Leopold, e mai chibzuit, mai echilibrat decît mine. Știe lua ho-tărîri.

HOREA : Sfătuieste-te cu oropsitul tău sclav — Horea. Îți voi răspunde fră-tește, și așa lumea zice că sîntem tovarăși ai aceiași frății. Să vorbim des-chis.

IMPĂRATUL : Ce-ar fi să te grațiez, pe tine și pe Cloșca ? Pentru Crișan e prea tîrziu...

HOREA : Nu se poate. Ai uitat de in-surecția nobilimii transilvane ? Ne-meșii, grofii, magnații sînt prea pu-ternici ca să le poți disprețui ura împotriva mea. Ei doresc satisfacție, ei cer capul lui Horea, trupul lui Horea zdrobit fărîmă cu fărîmă sub osia roții. Nu vreau.

IMPĂRATUL : Unui om ca tine, Horea, pentru a fi egal cu sfinții, nu-i tre-buie decît un împărat ca mine.

HOREA : Un biet împărat.

POPA NICOLAE : Amu ce să mai scriu ?

HOREA (*rostește cuvintele repede, uni-form*) : Lui Ion Nicula al Neamțului, meșterul care a făcut biserica din Țiseri, 44 de forinți, am fost chezaș și eu am plătit lui fibirău din Zam, pe numele lui Zambo Bani, lui Toa-der Șuteu de șade în Țiseri, 10 fo-rinți, și mi-au dat 10 horgoși și au mai rămas 6 și 2 mărieși. Satului Ciucea am fost dator 170 forinți, mai sînt apoi banii de cosire...

POPA NICOLAE : Mai mereu, ma. mereu, că nu joiesc să le scriu pe toate.

HOREA : Iar cartea care este de la înălțat-împăratul se află la Petru Nicula și Cirstea Nicula, tipărită pe 7 coale, grecește și sirbește.

IMPĂRATUL : Cartea de la înălțat-împăratul ? Asta-i o poveste...

HORIA : De obicei, martirii lasă în urma lor moștenire cite o poveste.

IMPĂRATUL : Le voi da libertatea, îi voi smulge de sub jugul iobăgiei.

HOREA : Cum ?

IMPĂRATUL : Din voia mea.

HOREA : Printr-o lege care stinge iobăgia ? Crezi că libertatea se dă prin legi ?

IMPĂRATUL : Cred.

HOREA : Măria-ta, libertatea se poate numai lua prin lege. Dar nu se află pe lumea asta acel împărat, nici inger de-ar fi sau arhanghel, care să

dea de buna lui voie libertate ade-vărată țăranului.

IMPĂRATUL : Să zicem că eu le dau legi, dar ce le dai tu altceva decît o poveste ?

HOREA : A fost odată, dintotdeauna, pe locul dintre munți, un popor blind și meșter în lucrarea pămîntului.

IMPĂRATUL : Ghicesc urmarea : pove-tea va ajunge acolo unde Horea urcă pe eșafod și devine Cristosul va-lahilor.

POPA NICOLAE : Și nu uita, Horea, sub roată carnea ta o să singereze, o să doară, apoi o vor arunca la ciini, la viermi, și carnea ta va pu-trezi, Horea !

HOREA : Carnea mea o s-o mănînce ciinii. Dar rămîne povestea, adevărul nestrămutat al morții, taina și ade-vărul morții mele.

IMPĂRATUL : Te îndoiești de legi și crezi în povești.

HOREA : Ce îi dă Horea împăratului ? Horea se dă pe sine, cu singele, cu suferința lui. Ce dă împăratul, în schimb ? Împăratul dă nației liber-tatea din jugul iobăgiei.

IMPĂRATUL : Așadar, ceea ce vrei să obții e un schimb.

HOREA : Trei, pentru toți ce de pînă acum și pentru cei care or veni.

POPA NICOLAE : Treimea e sfință !

HOREA : Am rămas doi.

IMPĂRATUL : Și dacă refuz să pro-nunț sentința, cea mai oribilă și pri-mitivă sentință, cea mai bestială, mai josnică ?... Iată, am toate argumen-tele să comut pedeapsa. În definitiv, cu o iscălitură pot modifica legile. Așa trebuie să procedez, în numele liberalismului meu aplaudat de în-treaga Europă.

HOREA : Trei țărani valahi !... Sacrifi-cați pe altarul integrității și siguran-ței imperiului. Eu zic că merită.

IMPĂRATUL (*ezită, apoi cedează*) : Nu sînt decît un biet împărat. Sentința asta va semăna cu o capitulare, mă va păta pe veci, îmi dau seama. Dar, Horea, nu sînt decît un biet împărat.

HOREA : Eu, Horea, din grația lui Dumnezeu și a împăratului Iosif al II-lea martir al națiunii române, ho-tărâsc, în deplină libertate a cugetu-lui și a minții, să-mi dau singele și sufletul întreg neamului meu.

IMPĂRATUL : Noi, Iosif al II-lea, din grație divină împărat roman, rege apostolic al Germaniei, Ungariei, Boemiei, Dalmației, Croației, și Slove-niei. arhidușe de Burgundia și Bo-turingia, mare dușe de Toscana, prin-cipe al Transilvaniei și așa mai de-parte... hotărâsc... (*E cuprins de un acces de tuse.*)

CLOȘCA : Pin-a fost Horea împărat,

Domnii nu s-au descăltat,
Nici în pat nu s-au culcat,
Prinz la masă n-au mâncat.
De-ar fi-mpărățit și-un an,
N-ar mai fi mâncat șuhan!

POPA NICOLAE : Taci, Cloșcuț, taci, că
te aud urechile zidurilor!

CLOȘCA : Am fost căpitanul Horii. Am
umblat la Mușca, Ofenbaia, la Abrud,
Lupșa, Cricău. Moșii am zălogit și
trei dăraburi de loc...

PICTORUL *(care, pe nesimțite, a coborât
de pe podium pe scenă)* : Trebuia să
te cunosc, Horea.

HOREA : Popă nu pari a fi, nici ostaș
împărătesc. Cine ești?

PICTORUL : Un pictor.

HOREA : De biserici?

PICTORUL : Și de biserici.

HOREA : Eu nu-s deloc un sfânt.

PICTORUL : Sint pictorul augustului
nostru împărat Iosif al II-lea.

HOREA : Nici cu împăratul nu mă știu
rudenie. Dar, dacă vrei, o să-mi pun
coroana. *(Își pune pe frunte coroana
de spini.)*

PICTORUL : Să nu-ți închipui că noi,
artiștii, prețuim mai mult o coroană
de aur decît una de spini.

HOREA : Și la ce-ți pot fi de folos, eu
și coroana mea?

PICTORUL : Am zugrăvit sfinți, împă-
rați, oameni vestiți, negustori, mi-
niștri, dar tu vei fi primul meu
martir.

HOREA : Am fost purtat într-o cușcă
de la Alba la Vinț, la Șibot, la
Orăștie și pînă la Deva. Așa am fost
arătat.

PICTORUL : Știu.

HOREA : Ai pictat un împărat. Acum
vei picta un martir. Ce crezi că-l
poate apropia pe un martir de un
împărat?

PICTORUL : Moartea.

HOREA : Deci, îmi vrei chipul. *(Face un
gest sugestiv.)* Ia-l.

PICTORUL : Îl iau, îl iau. L-aș lua tot.

HOREA : Nu se cuvine, prietene, trebuie
să-i lăsăm și călăului Grancia partea
lui. Orice s-ar zice, e și el un artist.

ÎMPĂRATUL : Ești sortit eternității,
Horea.

PICTORUL : Voi asista negreșit și la
supliciu. Trebuie să văd, să înțeleg
totul, oricît de mult m-ar copleși
scîrba și oroarea.

HOREA : Împăratul își apără împărăția.

PICTORUL : Dar tu?

HOREA : Eu mor pentru națiune.

PICTORUL : E inadmisibilă o astfel de
barbarie, acest dispreț cumplit pen-
tru ființa umană! Și, asta, din or-
dinul unui împărat ce-și zice „lu-
minat“!

ÎMPĂRATUL : Cine mă va înțelege?

Poate frate-meu, Leopold, marele
duce, și, asta, pentru că fierber
amîndoi în aceeași oală cu zeamă
cesaro-habsburgică.

HOREA : Am știut de la început că o
să mă dai călăului.

ÎMPĂRATUL : La urma urmei, de ce
să mă zbuțuiesc? Se va zice că Iosif
al II-lea a desființat iobăgia.

PICTORUL : Se va zice că Iosif al II-lea
i-a executat în modul cel mai neome-
nos pe Horea și Cloșca.

ÎMPĂRATUL : Nu-i ușor nici pentru
mine. Din punct de vedere moral, în
fața timpului sint dezavantajat. În
schimb, vouă ce vă pasă? *(Tușește.)*

POPA NICOLAE : Gîndește-te, Cloșcuț,
ce mai ai de lăsat?

CLOȘCA : Banii ce-i am la Bărbuț
Sintion îi las popii Vasile, să mă po-
menească.

PICTORUL : În pragul morții, omul
cearcă să se pună bine cu Dumnezeu.

HOREA : Crezi că mă tem?

PICTORUL : Nu te temi?

HOREA : Am fost în patru rînduri cu
jalbele la Viena, la împăratul. Ale
cui erau jalbele? Ale mele? Nu, ale
satelor. Acum, ce mi-a mai rămas,
pentru ca tot ce e omenesc să fi fost
făcut?

POPA NICOLAE : Să duci jalbă lui
Dumnezeu și Sfinților Apostoli.

HOREA : Oameni buni, eu, Horea, după
cum îmi zic unii, Nicula Ursu, n-am
fost toată viața decît o jalbă pentru
neamul meu, și acum abia, în urmă,
oi fi o poruncă, o răscurpărare pen-
tru libertatea omului pe pămînt.

ÎMPĂRATUL : Recunosc, sint prins în
plasă: offtica, istoria... Ce înseamnă
principiile? Imperiul e principiul,
forța, violența, invulnerabilitatea și
gloria eternă a Casei de Habsburg.
E tot ce-am învățat mai temeinic de
la înțeleapta mea mamă, Maria-The-
resia. *(Tușește.)* Ai cîștigat, Horea.
Mi-e frig.

HOREA : Roata...

ÎMPĂRATUL : „Comisia aulică cesaro-
regală, ordonată prea grațios din
partea Majestății-sale, în conformi-
tate cu codul criminal teresian, ar-
ticolul 62, despre tulburări și tumul-
turi, și articolul 90, despre tilhării,
cer să fie duși pentru crimele ace-
tea la îndătinatul loc de supliciu și
acolo li se vor frînge cu roata toate
membrile corpului, începînd de jos,
anume mai întîi Ion Cloșca, apoi lui
Horea, numit altminterea și Ursu
Nicula, și în modul acesta să fie tre-
cuți din viață în moarte...“ *(Tușește,*

își șterge fruntea de sudoare.) Nu
sînt decît un biet împărat.
HOREA : Te iert, pe toți îi iert.
POPA NICOLAE : Leapădă de la tine
orice trufie.
HOREA : Sînt numai rană și balsam,
părinte.
POPA NICOLAE : Pe oamenii care te-au
prins îi ierți ?
HOREA : Îi iert.
POPA NICOLAE : Pe Matieș Nuț.
HOREA : Îl iert.
POPA NICOLAE : Pe Matieș On.
HOREA : Îl iert.
POPA NICOLAE : Pe frate-său Gheorghe.
HOREA : Îl iert.
POPA NICOLAE : Pe Trif Ștefan.
HOREA : Îl iert.
POPA NICOLAE : A lui Neag Andrei,
doi feciori, Simeon cu frate-său.
HOREA : Îi iert. Și pe Dumnezeu îl
iert !
POPA NICOLAE (*privește tabloul Pictorului*) : Ce-ai făcut dumneata, meș-
tere, seamănă a icoană... (*Se sperie.*)
Aureolă ? Diademă, ca la sfinți ?
PICTORUL (*extatic*) : Domnul nostru
Horea, carele ești pe pămînt și pen-
tru noi te lași zdrobit cu roata,
iartă-ne...
POPA NICOLAE : Amin !

(*Se aud tobele, vestind execuția.*)

Scena 2

LUDOVICA : E tîrziu.
COLONELUL : Mi-a spus că, orice s-ar
întîmpla, el mă așteaptă.
LUDOVICA : Totdeauna s-a ținut de
cuvînt.
COLONELUL : A fost un om cum puțini
se nasc pe lume.
ÎMPĂRATUL : Urăsc martirii ! Detest
sublimul.
PICTORUL : Am fost acolo, am văzut
totul, depun mărturie : locul execu-
ției a fost fixat pe platoul ce se nu-
mește La Furci, deasupra viilor, către
Portoș, aproape de drumul țării, în
partea de răsărit a cetății. Jur-împre-
jur era un zid de toboșari care hu-

ruiau asurzitor din tobele lor răgușite.
Popa Nicolae din Maierii Albei l-a
împărtașit cu sfintele taine. În con-
formitate cu codul criminal carolin și
teresian, articolul despre ofensarea
majestății civile, despre rebeliune,
trupul neînsuflețit al sinucigașului
Crișan a fost decapitat și corpul i-a
fost despicat în patru părți. Cloșca
a fost zdrobit primul, de la călcîie
pînă la creștet, și-a dat sufletul ge-
mînd cu suspin și minie. A urmat
el ! Întîia tăiere cu roata îi frînse
fluierile picioarelor, așa încît ieșiră
din carne oasele. „Mor pentru na-
țiune !“ — a mai putut spune, pînă
cînd l-a buticat ca un izvor sîngele
pe gură și pe nări.

LUDOVICA : Horea...

COLONELUL : Întoarce-te, Horea !

LUDOVICA : Totdeauna s-a ținut de
cuvînt.

COLONELUL : La Paris se spune că,
pentru întreaga Europă, Horea e sem-
nalul revoluțiilor.

LUDOVICA : Horea, e primăvară, în
noaptea asta vor înflorii cireșii !

COLONELUL : A zis să-l strig pe nume
că oriunde s-ar afla, el va răspunde.

(*Se aud voci strigînd numele lui
Horea, o mulțime de voci care se apro-
pie, cu reverberație.*)

LUDOVICA : Horea !

COLONELUL : Horea !

(*Se aude ecoul.*)

LUDOVICA : Auzi ?... Ne răspunde.

COLONELUL : E noaptea strigării... El
ne aude. Trebuie să vină.

PICTORUL : Acest popor își strigă
martirii !

ÎMPĂRATUL : Voi, oameni, oricine ați
fi, oameni mari și mici, oameni de
seamă și anonimi ai istoriei, voi, oa-
meni : mi-e frică.

COLONELUL : Întoarce-te, Horea !

LUDOVICA : Întoarce-te, Horea !

COLONELUL : Întoarce-te, Horea !

PICTORUL : Întoarce-te, Horea !

ÎMPĂRATUL : Mi-e frică... Va veni ?

COLONELUL : Va veni !

LUDOVICA : Va veni !

PICTORUL : Conversația continuă.

COLONELUL : Execuția se repetă.

CORTINA

Zilele culturii românești în U.R.S.S.

Muzica, baletul și interpreții lor

Spectacole teatrale, muzicale și coregrafice; concerte simfonice și camerale; recitaluri; gale de filme; expoziții de arhitectură, de artă plastică și de artă fotografică, de carte și de disc; seri de poezie; discuții pe teme de interes comun ale culturii românești și sovietice, desfășurate la uniunile de creație respective, de către cineaști și artiști plastici, muzicieni și oameni de teatru — acestea ar fi, cuprinse într-o succintă enumerare, manifestările prilejuite de „Zilele culturii românești în U.R.S.S.“. Numai că, desigur, enumerarea aceasta nu poate da decât o palidă idee despre amploarea și valoarea, despre bogăția și varietatea faptelor de artă petrecute (în principal, între 4 și 11 septembrie — dar iradiind și în săptămânile ce au încadrat perioada) nu numai la Moscova, ci și în numeroase dintre capitalele republicilor unionale sau în unele mari orașe ale Uniunii Sovietice: Leningrad, Erevan, Alma-Ata, Tallin, Riga, Vilnius, Baku, Volgograd, Murmansk, Novgorod, Novosibirsk, Rostov, Harkov și multe altele. Mai substanțială decât oricând, această concentrare de forțe artistice și culturale românești a marcat, cum era firesc, sărbătorirea zilei de 23 August, constituind totodată o dovadă a noului impuls pe care l-au primit relațiile de colaborare româno-sovietice în urma întâlnirii din vară dintre conducătorii celor două țări și popoare prietene — așa cum se remarcă în alocuțiunile rostite la conferința de presă ce a prefațat „Zilele culturii românești în U.R.S.S.“.

Evident, multitudinea de evenimente artistice și interesul lor sensibil egal au făcut extrem de dificilă opțiunea — chiar dacă criticul muzical ce semnează aceste rânduri a trebuit să aleagă (cu regret, totuși!) doar dintre manifestările închinete Euterpei și Terpsichorei... Jurnalul său de turneu surprinde însă — alături de spectacole, concerte, recitaluri — și câteva detalii de atmosferă, semnificative pentru interesul de care s-au bucurat la Moscova artiștii români. Începând chiar cu...

Primirea. Cea dintâi imagine moscovită, înfățișată celor peste 300 de componenți ai trupei Operei Române, în dimineața unei duminici reci și ploioase; pe peronul gării „Kievskaja“, o mulțime de oameni îi întâmpină oferindu-le flori, ajutându-i să-și coboare bagajele, conducându-i la autobuzele ce-i vor transporta la „Rossia“ — imensul hotel elegant și modern, aflat în inima Moscovei, la doi pași de Piața Roșie și de Teatrul „Bolșoi“. La etajul al XII-lea al hotelului, un bufet va sta deschis în mod excepțional până la două-trei noaptea, pe toată perioada turneului; seară de seară, după spectacol, cântăreții, instrumentiștii, balerinii se vor întâlni aici, comentind plini de justificat orgoliu succesul zilei. În marea sală de banchete a „Rossiei“, o recepție va reuni într-una dintre primele zile, la ora prinzului, pe toți participanții la „Zilele culturii românești în U.R.S.S.“; ca și la conferința de presă desfășurată anterior, centrele de atracție sînt actorii preferați, cântăreții iluștri, principali realizatori de spectacole: Dina Cocea și Silviu Stănculescu, Florin Piersic și Ga-

briel Oseciuc, Elena Cernei, Nicolae Herlea și David Ohanesian, Mircea Dane-luc, Jean Rînzescu și Hero Lupescu, Cornel Trăilescu... (Dan Grigore și Cristian Mandeal au plecat deja să susțină concerte la Leningrad, Tallin, Novosibirsk.) De dimineață, însoțind delegația oficială a țării noastre, un grup de artiști ai Operei Române a depus coroane la Mausoleul lui Lenin și la Mormîntul Eroului Necunoscut; impresionant moment de reculegere, cu privirea ațintită la flacăra veșnică și la mereu proaspetele ofrande de flori, în sunetele **Marșului funebru** de Chopin, izvorînd parcă din zidurile Kremlinului...

Deschiderea. Urișa sală de la Bolșoi este arhiplină — așa cum dealtfel va fi tot timpul, în cele șase seri ale românilor. Sub bagheta dirijorului Cornel Trăilescu, compartimentele **muzicale ale Operei Române desfășoară, în concert**, prima demonstrație de măiestrie. Orchestra intonează imnul de stat al României și imnul de stat al Uniunii Sovietice, apoi **Rapsodia I** de Enescu; în partea a doua a programului, uvertura la **Ruslan și Ludmila** de Glinka îi va aduce o nouă salvă de aplauze. Corul — această creație, de remarcabilă forță și cizelare, a lui Stelian Olariu — impresionează mai puternic încă, în două pagini simbolice alese: „Corul oaspeților” din **Tannhäuser** și corul din actul I al operei **Evgheni Oneghin**; apoi, prin masivitate și nerv, prin expresivitate și prin bucuria evidentă de a cînta, în primul cor bărbătesc din **Ernani** și, încheind concertul, în tabloul final din opera **Bălcescu** de Cornel Trăilescu. Cît privește soliștii, Elena Cernei și Nicolae Herlea — binecunoscuți și iubiți de publicul sovietic — reeditează arile care i-au consacrat; Elena Grigorescu, Mihaela Agachi, Valentin Teodorian și Nicolae Andreescu îl secondează exemplar pe Emil Iurașcu, interpretul lui Bălcescu; împreună cu Gerda Radler și Florin Georgescu, Mihaela Agachi și Emil Iurașcu realizează și o interpretare de zile mari a „Cvartetului” din **Rigoletto**...

După căderea cortinei, ne grăbim către hotel, nerăbdători să ne verificăm impresiile: concertul se retransmite la televiziune. Așa este — ne vom spune —, nu ne-am înșelat nici noi, nici publicul: Sanda Șandru, cu sensibilitatea inegalabilă a cîntului său, cu expresivitatea trăirii, cu frumusețea filajelor imateriale în aria Leonorei din **Trubadurul**, și Florin Georgescu, prin amploarea și strălucirea vocii sale tinere, în Ducele de Mantua din **Rigoletto**, iar împreună, în scena Mimi-Rodolfo din **Boema**, au marcat succesul maxim al serii, și nu întîmplător tocmai lor, unor debutanți pe scena de la

„Bolșoi”, li s-au adresat ovațiile cele mai puternice și îndelungate, rechemările la rampă cele mai numeroase. Iar dacă muzica lui Gheorghe Dumitrescu și cea a lui Doru Popovici ar fi la fel de familiară melomanilor sovietici cum le este aceea a lui Verdi și Puccini, cu siguranță că aceeași reacție entuziastă ar fi declanșat, cu vocea-i de splendidă puritate și culoare, Elena Grigorescu în aria Roxanei din **Ion Vodă**; și, poate mai mult decît toți ceilalți, Pompei Hărășteanu — prin forța dramatică de excepție pe care glasul și inteligența lui o conferă, chiar și în condiții de concert, interpretării comunistului Ion Ion din opera **Interogatoriul din zori**.

Opera. Emoții... Mai întîi, pentru că este primul **spectacol** al trupei la „Bolșoi”; apoi, pentru că acest spectacol prezintă **Oedip-ul** enescian, o operă nu numai necunoscută publicului sovietic, dar și o operă extrem de amplă, de densă, de complexă, cu un limbaj încă (după o jumătate de veac de la naștere!) foarte modern — și, deci, mai greu accesibilă la un prim contact. Dar, sub bagheta lui Cornel Trăilescu, muzica lui Enescu, admirabil slujită de montarea regizorului Jean Rînzescu, ce reunește sub semnul dramatismului și al expresivității plastice deopotrivă contribuțiile scenografiei (Roland Laub) și coregrafiei (Doina Andronache) — muzica lui Enescu, deci, îi subjugă de îndată pe spectatori. Forța de sugestie a cîntului și a **jocului** echipei de soliști care de un sfert de secol poartă pe umeri interpretarea acestei capodopere a componisticii noastre — echipă formată din Elena Cernei, Constantin Iliescu, Ioan Hvorov, Valentin Teodorian, Viorel Ban, Valentin Loghin, Constantin Gabor și avîndu-l în frunte pe acel mare artist care este David Ohanesian, creatorul fără rival încă al rolului titular — a cucerit publicul, făcînd înțeles mesajul enescian. Iar prezența în distribuție a cîntăreților din generațiile mai tinere — Elena Grigorescu, emoționantă Antigona; Adina Iurașcu, copleșitor Sfinx; Dan Zancu, un Creon plin de forță și aroganță; Emil Iurașcu, întruchipîndu-l cu prestanță pe Tezeu „cel bun și drept” — vorbește despre o tradiție pe care școala noastră lirică o cultivă cu inestimabile foloase. În fine, eroul suprem al serii se dovedește a fi corul, acest ansamblu de mare valoare creat de dirijorul Stelian Olariu, care i-a insuflat și de astă dată o excepțională putere de participare afectivă la tragedia ce-l are drept martor și comentator.

Într-un cuvînt, o adevărată biruință artistică, pe care Opera Română o va reedita, dealtfel, în cea din urmă seară a turneului său.

Pînă atunci însă, noi emoții... De data aceasta, este vorba de o operă clasică, familiară publicului moscovit (chiar dacă pentru moment nu figurează în repertoriul „Bolșoi“-ului). Dar... cum vor reacționa oare spectatorii obișnuiți cu montările de tip tradițional ale acestui teatru — care nu degeaba se intitulează „Academic“ —, la maniera nonconformistă de transpunere scenică, proprie lui Hero Lupescu, aplicată partiturii mozartiene a **Nunții lui Figaro**? Și totuși, iată că — șocul surprizei depășit odată cu primele scene ale operi — publicul se lasă furat de îndrăzneța versiune a regizorului român, convins fiind și prin jocul subtil al interpreților, prin muzicalitatea, sensibilitatea și expresivitatea cîntului fiecăruia dintre ei (în frunte cu cuplul ce duce greul spectacolului: Elena Grigorescu—Marcel Roșca, și continuind cu celelalte perechi: Sanda Șandru—Nicolae Urziceanu, Adina Iurașcu—Constantin Gabor, cu Mihaela Agachi și Cornel Fănățeanu, Cornelia Angelescu, Ștefan Teodorescu și Nicolae Bratu); contribuie, desigur, la succesul general și scenografia semnată de Roland Laub, Anton Rațiu și Hristofenia Cazacu, și momentele coregrafice realizate de Doina Andronache, și, mai cu seamă, acuratețea execuției orchestrale, perfecțiunea intervențiilor corale (pregătite de același Stelian Olariu), riguroasa și fluentă cu care Adriana Zăgrean acompaniază la clavecin recitativale — totul controlat, stăpînit, însuflețit de bagheta dirijorului Cornel Trăilescu.

A doua reprezentare a **Nunții lui Figaro** beneficiază în plus, firește, de certitudinea dobîndită cu privire la înțelegerea și participarea publicului, dar și de încărcătura suplimentară de trac determinată de faptul că spectacolul se înregistrează pentru televiziune; noua Suzană (Gerda Radler), noul Basilio (Nicolae Andreescu) și noul Bartolo (Pompei Hărășteanu) reușesc, cu toate acestea, să țină pasul, pe o linie interpretativă ascendentă, cu restul echipei — antrenată deja într-un ambițios proces de depășire a propriilor performanțe.

Baletul. Adevărata probă de foc a turneului: sub bagheta inspirată și inspiratoare a dirijorului Cristian Mandeal, balerinii români au cutezanța de a se măsura cu renumita școală coregrafică rusă, în fața publicului acesteia și pe terenul acesteia (ceea ce înseamnă pentru artiștii

noștri, obișnuiți cu scena perfect orizontală a Operei Române, dificultatea suplimentară de a dansa, după doar cîteva repetiții, pe o scenă înclinată considerabil către sală!). Surprinzător, acesta va fi și succesul cel mai răsunător al „Zilelor culturii românești în U.R.S.S.“. Interesul specialiștilor sovietici se manifestă încă înaintea spectacolului: principalii artiști români sînt invitați la o conferință de presă organizată la redacția revistei „Balet“, condusă de renumita Raisa Strucikova (aici se discută despre valorile școlii noastre coregrafice — reflectate de altfel și în revista sovietică —, despre cartea coregrafa Tilde Urseanu **Istoria baletului**, cunoscută în U.R.S.S.); la una dintre repetițiile cu **Carmen**, auzind dintr-o sală învecinată muzica lui Bizet-Scedrin, pe care ea, cea dintîi, a creat eroina baletului, celebra Plisetskaja vine să asiste și să discute cu interpreta noastră, Aurora Rotaru. Iar în final, după căderea definitivă a cortinei, după stingerea aplauzelor ce au răsplătit îndelung evoluția întregului corp de balet (pus în valoare de Oleg Danovski prin coregrafia la **Rapsodia I** de Enescu, dar mai cu seamă prin aceea la **Carmen**, ca și de Tilde Urseanu în **Bolero**-ul lui Ravel); după ce conțenesc ovațiile cu care publicul recheamă mereu la rampă pe soliștii ce l-au impresionat în mod deosebit (Maria Cumbari, Ion Tugearu și Adrian Gheorghiu, prin nervul și vigoarea unui autentic stil spaniol, în **Bolero**; Aurora Rotaru, Mihai Tugearu, Florin Brîndușe și din nou Adrian Gheorghiu și Ion Tugearu, în **Carmen** — pentru Ion Tugearu interpretarea lui Don José pe scena de la „Bolșoi“ constituind un veritabil triumf, apogeu al unei cariere ce n-a dus nici pînă acum lipsă de mari biruințe artistice); în momentul cînd, fericiți și epuizați, balerinii noștri se pregătesc să părăsească scena, o altă mare doamnă a baletului sovietic, din generația Ulanovei; de astă dată Olga Lepeșinskaia, sosește spre a-i felicita, pe ei și pe coregrafa Tilde Urseanu.

Cu ce alt stop-cadru s-ar putea încheia — mai elocvent pentru ceea ce a însemnat turneul Operei Române la Moscova, ca experiență pentru artiștii noștri și ca prestigiu pentru arta noastră — aceste cîteva file de jurnal?

Luminița VARTOLOMEI

Zilele culturii sovietice în R. S. România

O solie a artelor

Între 30 octombrie și 6 noiembrie s-au desfășurat la București și, concomitent, în alte orașe ale țării noastre, „Zilele culturii sovietice”, manifestare bogată, atrăgătoare și incitantă prin numărul și prin calitatea prezenței solilor culturii de azi a popoarelor Uniunii Sovietice, desfășurată sub semnul celei de-a 67-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Un moment semnificativ în deschiderea acestui eveniment al vieții culturale l-a constituit, desigur, conferința de presă de la Opera Română, în dimineața zilei de marți, 30 octombrie 1984. La conferință au participat tovarășa Tamara Maria Dobrin, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, ziariști din presa vorbită și scrisă, oameni de muzică și teatru, scriitori, pictori, profesori, reprezentanți ai oamenilor muncii din întreprinderile mari ale Capitalei. Au fost de față Piotr Ilici Șabanov, adjunct al ministrului culturii al U.R.S.S., și întreaga delegație culturală sovietică.

Deschizând conferința de presă, tovarășa Tamara Maria Dobrin a transmis, în numele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, un călduros salut delegației conduse de P. I. Șabanov.

Evocând dezvoltarea neîntreruptă a relațiilor de colaborare româno-sovietice, tovarășa Tamara Maria Dobrin a subliniat că Partidul Comunist Român, întregul nostru popor, prețuiesc așa cum se cuvine legăturile strânse dintre România socialistă și U.R.S.S., marea noastră prietenă și vecină, legături la configurarea cărora un rol determinant a avut întâlnirea dintre tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășul Konstantin Ustinovici Cernenko.

Mulțumind pentru modul deosebit de cald în care a fost primită delegația culturală sovietică, P. I. Șabanov a vorbit despre succesele oamenilor muncii sovietici în dezvoltarea social-economică a țării, despre interesul cu care au fost urmărite de publicul larg, și anul acesta, **Zilele culturii românești** în U.R.S.S. Vorbitoarea a subliniat rolul întâlnirilor dintre tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășul Konstantin Ustinovici Cernenko în dez-

voltarea neîntreruptă a relațiilor dintre țările noastre, pe multiple planuri, inclusiv în domeniul culturii.

Întrebările ziariștilor și oamenilor de cultură prezenți la conferința de presă au prilejuit răspunsuri ample, într-o adevărată atmosferă de dezbateri în legătură cu substanțialul program al **Zilelor culturii sovietice**.

În cadrul acestei manifestări prestigioase, pe scene din București și din alte orașe ale țării au evoluat, în spectacole de înaltă ținută interpretativă, reputate colective muzicale sovietice, soliști vocali, instrumentiști și balerini. Semnalăm prezența unor artiști ai poporului și artiști emeriți, cum sînt balerina Nadejda Pavlova și Viaceslav Gordeev, soliști ai Teatrului Mare Academic de Stat din Moscova, Valentina Ganibalova, Iurii Grigoriev, Nina Stoian, solistă a Teatrului Academic de Stat de Operă și Balet din Odessa, Vladimir Komkov, Mihail Petuhov, Aisilu Tokombaeva, Ciolponbek Bazarbaev, Ovanes Divanian, Leokadia Razmene, Vitautas Kudjma, sau cunoscute figuri proeminente ale vieții muzicale sovietice, cum sînt violonistul Viktor Tretiakov, soprana Bela Rudenko, basul Bulat Minjilkiev, baritonul Serghei Leiferkus, dirijorul Valeri Gheorghiev, tenorul Zurab Sotkilava, violonistul Ruben Agaronian. Nu trebuie uitate Cvartetul de stat lituanian (colectiv emerit din care fac parte Eugenias Paulaus, Raimundas Butvila, Arunas Statkus, Romualdas Kulikauskas, Ansamblul popular rusesc academic de stat „Piatnițki” și Ansamblul de estradă „Melodia”.

Imaginea culturii și artei popoarelor țării vecine și prietene a fost integrată de manifestări expoziționale și decade ale cărții și discului, zile ale filmului, precum

și de numeroase acțiuni organizate de uniunile de creație din țara noastră.

Cu aceeași ocazie, pe scenele teatrelor din Capitală și din țară au fost prezentate spectacole cu texte din dramaturgia rusă și sovietică. Concomitent, pe ecrane au rulat pelicule produse în studiourile cinematografice din Uniunea Sovietică. Reținem filmele semnate de Piotr Todorovski (**Amintirea unei mari iubiri**), Igor Dobroliubov (**Fedos și fiii săi**), Ernest Iasan (**Dublura intră în acțiune**), Serghei Astahov (**Viteza**), G. Iungvald Hilkevici (**Doi sub o umbrelă**), Nerses Oganessian (**Cheia fericirii**).

La Muzeul de artă al Republicii Socialiste România a fost deschisă o amplă expoziție de pictură contemporană sovietică, nuanțată din punct de vedere atât tematic cât și stilistic. Surprinzând momente din istoria U.R.S.S., începând de la evenimentele care au schimbat radical structurile sociale ale Rusiei, pînzele ex-

puse au prilejuit încântătoare întâlniri cu măiestria unor Petrov-Vodkin, G. K. Sa-vițki, R. R. Moiseenko, D. P. Nalbandian, V. V. Rojdesvenski, C. F. Iuon, A. Samolivalov, A. A. Plastov, O. Vukolov, A. V. Panteleev, O. P. Filatcev.

Concertul festiv de închidere a **Zilelor culturii sovietice**, desfășurat în prezența unor persoane oficiale române și sovietice, la Ateneul Român din Capitală, a fost susținut de orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, dirijată de Valeri Gheorghiev; în spectacol au evoluat soliști vocali și instrumentiști de prestigiu ai Uniunii Sovietice, precum și Corul popular rusesc academic de stat „Piat-nițki”.

Zilele culturii sovietice au reprezentat o etapă remarcabilă în dialogul cultural româno-sovietic, un moment strălucitor al evoluției artelor sovietice de azi pe scenele românești.

Mircea RAREȘ

Seri de balet sovietic

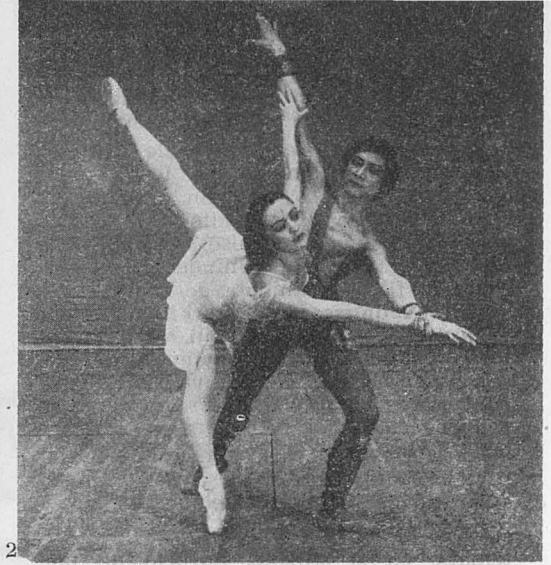
Seri de balet, seri festive, încărcate de acea excitantă, inconfundabilă „febră” a întâlnirilor-eveniment; cu spectatori emoționați, umplînd pînă la refuz sălile, nerăbdători să redescopere — privindu-i, vrăjiți, pe dansatori — ființa despovărată de greoaie, obscure legi ale materiei, trupul ce zboară, trupul în stare de grație.

Idealul unui anumit tip de balerină de formație academică înseamnă lejeritate, desprindere de pămînt, reverie romantică, nocturnă, în largi „ronds de-jambe en l'air”, „cabrioles”, „jetés en tournant”, dansul „de elevație” („ballonné”), stil menținut și cultivat cu mare grijă de școala de balet sovietică (mai ales cea leningrădeană). Istomina, frumoasa balerină rusă glorificată de Pușkin, cea care dansa precum „un fulg purtat de suflul lui Eol”, Maria Taglioni și cortegiul imaterialelor fee.

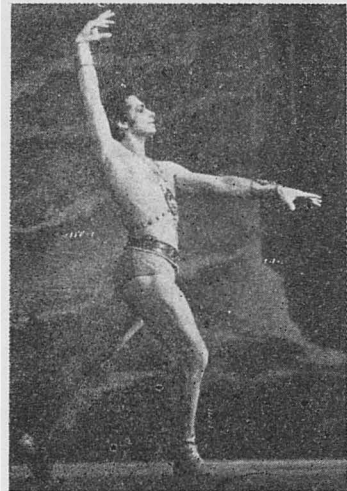
Dar mereu tînăr rămîne și celălalt chip al baletului academic tradițional; fața pămînteană, diurnă a romantismului coregrafic, gustul pentru pitoresc, senzualitatea și trăirile ardente transpuse în grafismul elegant și hiperstilizat al unor temoi vivace. „tricotajul” pe poante („tacqueté”, cum i se spunea), pașii iuți de „bourrée”, „petits jetés” și „jetés battus”, Fanny Ellsler în „cachucha”, Carlotta Grisi, cea mult iubită de Théophile Gautier...

Interesant de observat efortul școlii sovietice de balet de a păstra puritatea stilului romantic, sub dubla sa ipostază, subtilitățile de concepție și execuție ale marilor înaintași; căci ea manifestă, se știe, un respect enorm pentru moștenirea academică, transmisă printr-un neîntrerupt și intransigent șir de pedagogi descinzînd în linie directă din ilustrii maeștri de altădată, Didelot, Petipa, Gorski, Gerdt, Blasis, Cecchetti și mulți alții. Interesant de observat cum, grație acestor excepționali pedagogi, regăsim urmași ai misterioșilor aștri ai baletului romantic și post-romantic nu numai la Teatrele de balet din Moscova și Leningrad (cu impresionanta lor tradiție de peste două sute de ani), dar și la cele din R. S. S. Ucraineană, Bielorusă, Lituaniană, Armeană, Kirghiză ș.a.

Nadejda Pavlova, cap de afiș al spectacolului inaugural al serilor baletului sovietic, tînără stea de primă mărime, în plină ascensiune, entuziasmează publicul din lumea întreagă cu vivacitatea extremă a mișcării, dinamismul cuceritor. Posedă strălucirea celor „aleși”, acel „brio” caracteristic interpreților de mare tehnicitate, ce provoacă întotdeauna publicului aplauze la scenă deschisă. Foarte în elementul ei în **Grand pas de deux** din baletul **Don Quijote** (creat de Petipa, pe muzică de Mincus, la Bolșoi, în 1869), se-



2



3



4

**Nadejda Pavlova și Viaceslav
Gordeev**

**Aisilu Tokombaeva și Ciolponbek
Bazarbaev**

**Iurii Grigoriev
Valentina Ganibalova**

**Vladimir Komkov in „Spartakus”
de A. Hacıaturian**

5



condată de Viaceslav Gordeev, balerin de mare virtuozitate, de asemenea solist la Bolșoi. Adevărate „turnir”-uri ale grației, aceste balet ale lui Petipa, cu aura lor de fastuos divertisment, cu „pas de deux”-uri și variațiuni gândite pentru fiecare solist în parte, ca într-o competiție de uluitoare eleganță și bravură. Nadejda Pavlova, cu tutu-ul său roșu, și Gordeev, în costum colant cu vestă neagră de catifea, tineri, frumoși, triumfători în irezistibilul crescendo al unor amefitoare „manejuri” finale...

Doar vagile aluzii la o costumație spaniolă — mica broderie-epolet din fir de aur prinsă pe umerii balerinelor și stilizatul piepten din păr — pot sugera, desigur în consens cu gustul epocii, atmosfera, culoarea locală a baletului **Paquita** (varianta Petipa, Mincus), cu celebrul său **Grand pas**, în care au strălucit rînd pe rînd Anna Pavlova, Virginia Zucchi, Carlotta Zambelli, Preobrajenskaia, Karsavina, Smirnova... Cu întreg arsenalul său de dificultăți tehnice înfruntate, radios, de Nina Stolian, grațioasă ca o figurină de porțelan, și de Mihail Petuhov (solști ai Teatrului Academic de Stat de Operă și Balet din Odessa), împreună cu un grup de balerine, excelente, de la același teatru. Și iarăși uluitoarele combinații de mișcări ale lui Petipa, cu intrări spectaculoase, variațiuni complicate, traversări în diagonală ale scenei în „piqué”-uri ce solicită glezne de oțel, cu rezezi galopuri și piruete, cu „prize” de mare efect.

Adevărată jerbă de pași scînteietori, momentul coregrafic **Oceanul și perlele**, dansat de excepționalii balerini Sabirjan Ipparov, Nadejda Rogozina și Natalia Antonova (Odessa). O poveste cu o zeitățe marină purtînd perucă argintie și, în loc de sceptru, o aripă de voal albăstrui, conducînd, suveran, jocul celor două „perle” șagalnice, sprintăre, înfășurate în voaluri transparente ocru-roz. O poveste pe muzică de Pagni, credibilă în feeria ei grație performanței tehnice și acelei spirituale alăturări — atît de proprii autorului coregrafiei, Aleksandr Gorski, elev al lui Marius Petipa — între fizionomie grăitoare, pași inventivi, agili și sărituri largi, spectaculoase.

Esmeralda, filă de balet romantic, inspirată, pe muzica lui Pagni, de romanul lui Victor Hugo, „Notre Dame de Paris” (premieră absolută la Londra, în 1844, cu Carlotta Grisi în rolul principal), a continuat și continuă de atunci încoace să incite imaginația coregrafilor (autor al variantei prezentate, Vladimir Burmeister). **Adagio**, interpretat, cu dăruire și gingășie, de Valentina Sobțeva, secundată de Iurii Grigoriev (balerinii ai Teatrului muzical „Stanislavski și Nemirovici-Dancenko”) este o confesiune de iubire, pe sunete de vioară cu accente gitane, cu o Esmeralda

așa cum o vedea, în 1844, la premiera baletului, cronicarul ziarului „Times”, ființă „grațioasă, tandră și pasionată...”

Grand pas de quatre (muzica Pagni, coregrafia J. Perrot, A. Dolin, premiera absolută, în coregrafia primă, a lui Perrot, la Londra, în 1845), cu parfumul său de epocă; rînd pe rînd, Natalia Antonova, Natalia Barișeva, Rozalia Lerman și Nadejda Rogozina (Odessa), reinvie, desprinse parcă dintr-o celebră litografie de Chalon, siluetele și pașii marilor balerine romantice Maria Taglioni, Carlotta Grisi, Lucile Grahn, Fanny Cerrito —, cu o mare finețe și știință a stilului epocii... inducătoarele silfide ale veacului ce a trecut, cu grația lor, ușor prețioasă, cu zborul lor de libelulă, cu vapoarele lor jupe lungi de gaz, de un alb liliac...

Un putea lipsi, desigur, din programul acestor seri de balet **Adagio** din actul II din **Lacul lebedelor** de Ceaikovski (coregrafia Lev Ivanov și Aleksandr Gorski), interpreți Natalia Barișeva și Iurii Grigoriev; un adagio celebru prin plastică de supremă eleganță elegiacă, desfășurat în arabescuri largi ce mîngîie muzical aerul. Și am admirat încă o dată grupul, mereu prezent, al balerinelor din Odessa, aici metamorfozate în lebede, precizia și omogenitatea mișcării lor, suflul poetic ce le animă.

Dar baletul sovietic înseamnă și introducere, în canoanele academice, a unor elemente de dans autohton. Ca în **Adagio** din **Gaianeh** (versiune coregrafică Vilen Galstian), desfășurat pe ample, învăluitoarele undiri orchestrale ale muzicii lui Haciaturian. Elemente orientale în dansul Elenet Pavlidi, șerpuitoare în rochia ei lungă, verde, peste care cad, grele, cozile negre, în mișcarea de o elegantă impetuo-zitate, vîdind o excelentă școală clasică, a lui Ovanes Divanian (balerinii ai Teatrului de Operă și Balet „A. Spendiarov” din Erevan).

Unele elemente de dans autohton apar și în scena din baletul **Ciolpon** (**Luceafărul de dimineață**), pe muzică de M. Rauh-verger, coregrafia U. Sarbaghișev, mai ales în mișcarea brațelor; excelentă, pregătirea clasică a balerinelor kirghizi Aisilu Tokombaeva, stăpîină pe tehnică, grațioasă în scurta ei tunică roșu aprins, agilă ca o flăcăruiă jucăușă, și Ciolponbek Bazarbaev, cu săriturile lui spectaculoase, energice (Teatrul Academic de Stat de Operă și Balet „A. Maldibaev” al R.S.S. Kirghize).

Cu totul altă atmosferă în **Adagio** din baletul **Iurate și Kastitis**, cu sugestii de plastică modernă (muzica I. Gruodis, coregrafia V. Fedotov). Balerinii Leokadia Razmene — în tunică subțire, de voal verde — și Vitaudas Kudjma, puternic, cu trupul sculptural prins într-o rețea de

culoarea pielii, purtîndu-și partenera ușor, ca pe o ofrandă delicată, fragilă, ne conving de povestea lor dansată pe inflexiuni sonore prelungi, acompaniată de confesia melancolică a oboiului (Teatrul Academic de Stat de Operă și Balet al R.S.S. Lituanien).

Și din nou altă atmosferă, în **Adagio** din **Legenda iubirii**, balet creat de celebrul coregraf Iurii Grigorovici pe un libret inspirat de opera omonimă a lui Nazim Hikmet, muzica Melikov; fiorul de tensiune puternică, pasională, transmis de Valentina Ganibalova și Igor Petrov (balerini ai Teatrului „Kirov”, Leningrad), plastica agitată, cu treceri de la poze statice la mișcări abrupte, deseori acrobactice, și încheștarea lor dramatică.

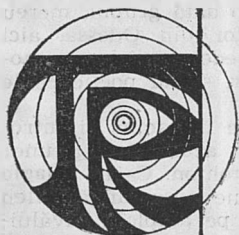
Adagio din baleturile **Spartacus** și **Facerea lumii**, în viziunea coregrafică a lui Valentin Elizariiev (muzica Haciaturian; A. Petrov), cu pronunțatul lor caracter modern. Minunatul cuplu de balerini din Bielorusia, Natella Dadișkiliani, subțire,

unduioasă, cu mușchi prelungi, efilați, și Vladimir Komkov, trup superb, puternic, sculptural, impresionantă alăturare, unul lângă celălalt, de forță și grație, cu mișcările lor îndrăznețe, de o plastică nervoasă, ce solicită alți centri de echilibru decît cei, cartezieni, ai baletului pur clasic.

Mereu alt chip al dansului. Celebrul dans ucrainian **Gopak**, în transcripția coregrafică a lui Rostislav Zaharov, pe muzică de Soloviov-Sedoi; Aleksandr Koreniok, tînăr solist al Teatrului de balet din Odessa, impund pe scenă, în bluză albă cusută cu fir de aur și pantaloni largi de mătase albastră, într-o cascadă de salturi vijelioase, mereu alte neverosimile salturi.

Și, în finalul serilor, din nou Nina Stoian, cu Serghei Blonski, cuceritori în **Ape de primăvară** (muzica Rahmaninov, coregrafia Asaf Messerer), un imn adus tinereții, jubilant, radios ca o zi de primăvară.

Tea PREDA



Despre... suflet

Piesa lui Octavian Sava **Fericirea noastră cea de toate zilele** ne propune un dialog „de suflet” — despre viață, despre felul în care ne-o construim fiecare dintre noi, despre bucurii și necazuri, despre mulțumirea și nemulțumirea născute din propriile opțiuni. Destinele eroilor ilustrează mentalități de viață diferite, demonstrația autorului susținînd ideea împlinirii nu prin căutarea încrîncenată, egoistă a fericirii, a reușitei cu orice preț, ci prin acordul cu lumea, cu cei din jur, prin puterea și bucuria de a te dărui mereu. Idei generoase, adevăruri incontestabile, și totuși piesa nu convinge pe deplin, vinovată fiind o anume rigiditate în construcția personajelor, uscăciunea didacticistă a argumentării.

Irina Petrescu, Anca Neculce, Eugenia Maci, George Constantin, Mircea Albuлесcu, Mitică Popescu, Dan Condurache ș.a., sub conducerea regizorală a lui Dan Puican, realizează un spectacol clar, echilibrat, dar fără deosebire virtuozităti artistice.

Tot despre suflet, despre arta de a fi fericit, de a trăi frumos, ne vorbește și

Martin Ștefan în **Văd ceea ce nu vezi**, în regia lui Helmuth Heldorf, de la Radio-televiziunea din R.D.G., în colaborare cu Dan Puican. Cu ochi de moralist — dar fără asprimi moralizatoare —, dramaturgul cercetează „ticurile” vieții contemporane, grija exagerată pentru o înlesnire materială ce tinde să facă uitată nevoia vitală de echilibru sufleteșc. Nu sînt „buni” și „răi” cei care se înfruntă, ci sînt oameni obișnuți, cu visuri și aspirații obișnuite, puși în situația de a-și cîntări aceste visuri și aceste aspirații și a le constata lipsa de anvergură.

Valeria Seciu, Mircea Albulescu și Mitică Popescu, interpreții rolurilor principale, își descifrează cu sensibilitate partiturile, drumul fiecărui erou către sine însuși, către propriul adevăr. Demn de relevat este limbajul artistic unitar, armonios, ce dă adîncime și substanță comunicării între personaje.

★

Surprinzător de mic este numărul premierelor difuzate de teatrul radiofonic în ultimele luni: de la două, chiar trei titluri săptămînal, așa cum erau obișnuți fidelii ascultători ai emisiunii, la două, chiar trei săptămîni fără nici un titlu nou. Am putea presupune — ca explicație a slăbirii ritmului — efortul unei selecții mai riguroase în alcătuirea repertoriului, dar, din păcate, programul difuzat infirmă supoziția. Ne rămîne doar să credem într-o vacanță prelungită, căreia îi va urma, totuși, reluarea efectivă a stagiunii.

Cristina DUMITRESCU



Ansamblul de operă în stil Beijing din Republica Populară Chineză

Oameni, spirite, animale, culori amețitoare, mișcare — vibrație în spațiu, oprită ca o lamă de oțel tremurând în încordare, sunet percutant, țiuitor, insuportabil, zgiriind auzul, muzică „cuneiformă” asaltată de imagini, alfabet sonor ce-l pot asemana literelor săpate de un condei ascuțit pe o tăbliță imaculată pentru spiritul european.

Simțurile, toate, lovite, bruscate, nervii — incizați de un strălucitor, ascuțit, fin bisturiu al unui cod ideatic necruțător, torturant, voluptuos, încântător; feerie a minții, luxurianță a senzațiilor, salt mortal al teatrului total, al teatrului viu,

deopotrivă tradițional și contemporan, umbră și substanță, vis și realitate, zbor și încătușare, viață și moarte, duh și materie...

Beție a simțurilor, mister al insondabilei Asii, vibrație muzicală a spiritului...

Opera chineză în stil Beijing ne readuce într-o existență primordială, la un balet al arhetipurilor umane, cu o frenezie egalată de certitudinea că omul există de mii de ani pe pământ și va exista atâta timp cât își va înțelege condiția: atâta timp cât va lupta — spadă a timpului mitic —, într-o lume amenințată continuu de Impostură, de Nedreptate, de Aberație; atâta timp cât va iubi, adică va trece riul înghetat, riul iute al patimilor absurde, iar Salamandra albă a sacrificiului etern și vigurosul Rege al maimuțelor — veșnic treaz într-o lume de iluzie, de descompunere a spiritului mort — vor veghea asupra grăuntelui cosmic, asupra picăturii universale de adevăr primordial, etern și inalienabil.

Lecție teatrală antropologică, din seria Kathākali, Nô, Kabuki, venită din cortegiul somptuos al Asiei milenare, opera în stil Beijing, ne poartă într-un tărîm mitic, ne duce în universul rarefiat al tinereții veșnice și ne prezintă o tradiție

Scenă din opera „Regele maimuțelor”



ne-viciată, limpede, vibrantă, emoționantă. Filozofie teatrală și Teatru filozofic — experiență fascinantă, vis, zbor, vibrație, viață, spirit, adevăr imuabil.

Culorile, codificate riguros prin costum și machiaj, comunică spectatorului calitățile și defectele personajelor. Codul moral e milenar. Însăși textura, materialului exprimă un limbaj delicat: Salamandra albă se învâluie în mătase pentru a-și clama puritatea, căci un costum din pânză albă ar fi însemnat doliu. Mângâietoarea mătase roșie care flutură pe trupul subțire, agil, al slujnicei Yang Paifeng, războinica focului din **Infruntarea lui Jiao Zan**, semnalizează starea de grație a eroinei, căci un costum din bumbac stacojiu ar fi denunțat un criminal sau un condamnat la moarte. Regele maimuțelor își trădează natura sălbatică prin galbenul crud al veșmintului. El își apără prietenii dansînd, imponderabil în aer ca un Nijinski, și ne amintește surprinzător de Arlecchino al lui Marcello Moretti; aceeași culoare într-un alt context, pusă pe un personaj uman, ar fi anunțat cruzime malefică.

Opera Beijing aduce Omul, Actorul pe o scenă goală, mobilată sumar, în trecut, și face din el, din Om, din Actor, creatorul lumii. Bărbatul (Cheng) trece prin vârste și condiții diverse: Siao-Cheng

(june prim), ca tânăr călugăr budist, ce dovedește o incredibilă stăpînire a tuturor mijloacelor de expresie ale actorului total; Wou-Cheng (războinicul) ce luptă cu genii ale Răului și ale Morții; Lao-cheng (bătrînul cu barbă), uneori clovnul canavelei, asigură în acest caz intermediiile comice și este îmbrăcat în brun.

Femeia-Tan este pură și castă (ts'ing-yi) ca acea tînără călugăriță care învață, trecînd riul, cea mai simplă lecție de viață. Este de proastă condiție (Bona-tan) cînd apare într-una din înfățișările reginei strigoilor. Strălucește într-un joc al sulitei de bambus și deopotrivă al minții, în războinica (Wou-tan) Yang Paifeng; este demnă, ninsă de ani (Sao-tan) în opera **Regele maimuțelor**.

Tinerii vorbesc în falset, personajele cu fețe pictate (tsing) folosesc vocea guturală, iar personajele virstnice și comice, vocea naturală.

Inteligența, acrobația fizică și spirituală scormonesc simțurile și mințile spectatorilor încîntați, vrăjiți de culoare, muzică, ritm, perfecțiune.

O lecție de teatru esențial care ne poartă la origini pentru a ne dărui prezentului, reconfortați de apa vie a Artei.

Cătălina BUZOIANU

NOTE

Un interesant caiet teatral

După *Caietul Teatrului Național*, ambiționînd cu îndreptățire să contribuie la istoriografia primei noastre scene, apare un fermecător „caiet” de divertisment, *Cortina, supliment la programul Teatrului „Nottara”* (coordonator — Alecu Popovici).

Este o publicație de tip magazin, cu inspirate caureiri rebusistice (autori — Toma Michinici, Mitică Chimion, Mihai Pătrașcu, dr. Nicolae Andrei), cu „pilule”, parodii, catrene liric-anecdotice, replici, fișe de dicționar umoristice (semnate de Fred Firea,

Mircea Croitoru, Napoleon Crețu, Al. D. Lungu, D. C. Mazilu, Mircea Micu, Ion Dianu, D. Dinulescu, Lili-ana Liciu etc.), și are menirea să înlesnească o delicată intimitate cu arta teatrului, celor mai diverse categorii de spectatori. Căci și astfel, într-un inteligent și vesel dialog, se poate vorbi despre viața sub reflectoare, despre fascinația ei.

Cortina aduce la rampă și poezie, proză scurtă, caricaturi. Poeți consacrați, actorii Cristina Tăcoi și Ștefan Radof pun în stăruiele lor ceremonii de scenă, sub fardul cărora vibrează adînci idei lirice. Adrian Pîntea, Val. Săndulescu, Victor Ștîngaru, în tonalitatea tabletei, fixează preocupări de prozator. Desenele lui Horațiu Mălăele, în tușe parodice, interpretează fizionomii familiare stalurilor.

De la George Vrăca se comunică un text inedit

despre C. Nottara, cu scilicite observatii caracterologice. Virgil Stoenescu își amintește „una din repliciile lui Nicolae Gărdescu”, iar Alecu Popovici „călătorește” prin anii și stagiunile prestigiosului așezămint. „Un conflict de răsunset” în vechiul Paris teatral este amintit cu vervă de Mihai Crișan. Despre marii directori ai scenelor din bulevardul Magheru, George Vrăca și Horia Lovinescu, scriu cu emoție Doina Papp și Oana Cătălina Popescu.

Cum se înțelege și din vibrantul „cuvînt” al directorului de azi, valorosul scriitor Ion Brad, publicația Teatrului „Nottara” este redactată, într-adevăr, în dragostea și respectul pentru public, pentru cultura teatrală. Este, pentru *Cortina* de la „Nottara”, un argument de longevitate.

I. N.



MIHAELA
TONITZA-IORDACHE

Jurnal (ne)teatral american

Miercuri 29 februarie 1984: ora 10.00 — plecare din Otopeni, ora 23.00 (16.00 — ora New York-ului) — aterizare pe aeroportul Kennedy. Doi reprezentanți ai organizatorilor — United States Information Agency, Institute of International Education — mă așteaptă și mă conduc la hotel (strada 57, între 6 și 7).

Am ajuns cu două zile înaintea celorlalți. Vom fi un grup internațional de 14 oameni de teatru (din Mexic, Honduras, Tanzania, Cipru, Austria, Columbia, Israel, India, Sri-Lanka, România). Toți ne vom aduna la Washington. Unul dintre cei doi care m-au întâmpinat va fi una dintre cele patru „escorte” („officers”) ale grupului, căruia, în fiecare oraș prevăzut în program, i se vor adăuga noi coordonatori, noi gazde, noi prieteni... Ora 18.00. Nu mai simt nici o oboseală. Vreau pe Broadway! François — escorta însărcinată numai cu programul meu în aceste două zile new york-eze, mă sfătuiește să ies singură. Simt că leșin, dar mă țin tare! Două blocuri mai încolo de hotelul nostru e Broadway-ul! Pornesc singură. Teatre, teatre, teatre... Pe stînga mă duc, pe dreapta mă întorc. Teatre! Amețitor! Încerc — și reușesc — să-mi țin firea. La „Winter Garden” — **Cats**, la „Majestic Theatre” — **42nd Street**, la „Plymouth Theatre” — **The Real Thing** a lui Tom Stoppard cu Jeremy Irons, la „Beck Theatre” — **The Rink** cu Liza Minelli, la „Broadway Theatre” — **Zorba** cu Anthony Quinn și Lila Kedrova, la „Schubert” — **A Chorus Line**, la „Imperial” — **Dream Girls**, la „Palace” — **La Cage aux Folles**... Aș vrea să merg la toate chiar astă-seară!... În acest moment, în New York, sînt 107 teatre stabile.

Îl rog pe François să facă rost, prin I.I.E., pentru cele două zile ale mele de stat în N.Y., de bilete la două musicaluri. Primul va fi un musical negru: **The Tap Dance Kid**, al doilea — **Cats**.

Joi 1 martie: Dimineata — din nou pe stradă. Intru în două librării. Alt motiv de amefeli... La ora 12.00, pe strada 58, la sediul new york-ez al organizației, am întâlnire cu domnul Leslie Eric Comens, critic și manager care dorește să organizeze un „mare” festival de artă românească contemporană — teatru, film, literatură, artă plastică, artă populară. Va veni peste două luni la București pentru un prim contact (vizionări de filme, spectacole, întâlniri etc.). La plecare primesc mandat din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste să discut cu el pentru o înțelegere mai clară și mai concretă a propunerii sale.

Seara — **Tap Dance Kid**. Subiect de doi bani. Acțiunea se petrece în lumea teatrului muzical. Un copil — care se dovedește (de-adevăratelea) „minune” — e oprit să urmeze calea dansului și a muzicii și e, în schimb, pregătit pentru o carieră serioasă, juridică. Evident, copilul se impune, și nici părinții nu-i pot rezista, precum nici spectatorii din sală, care chiuie, aplaudă și fluieră de plăcere. Mă uit cu jenă în jur: toată lumea — chiar și cei mai serioși — fluieră, tropăie, aplaudă. Ritmul de pe scenă, ca și ritmul din sală, e fantastic.

Această reacție puternică, neeuropeană, foarte vie, foarte liberă (în sensul de necontrolată) aveam să o întâlnesc la toate musicalurile pe care urma să le văd. François e fericit. Și el e negru și tenor și avea să-mi spună multe lucruri interesante despre statutul actorilor de culoare în teatrul american.

Vineri 2 martie: François are lecție de canto. Mă roagă să mă descurc singură și în această dimineață (Strada a 5-a, Rockefeller Center, World Trade Centrum, China Town, Washington Square). Ne întâlnim la ora 13.30 la Teatrul „La Mama”, unde ne așteaptă Ellen Stewart. (Nu ne va aștepta, însă. Se scuză prin casierul-administrator că la stabilirea întâlnirii cu

mine uitase că are curs la universitate.) Voi vizita celebrul miniteatru — 70 de locuri! — și la ora 15.00 mă voi întâlni cu domnul Michael Kirby — redactorul responsabil al celebrei publicații teatrale „Drama Review“. Îi propun domnului Kirby o prezență românească în revistă, prin sinteze privind o stagiune teatrală la noi, sau prezentarea unui spectacol important, sau a activității unui regizor etc., prin articole scrise de tineri teatrologi români, el zice „da, desigur“, îmi dă o piesă de-a lui „structuralistă“, îmi arată o colecție, într-adevăr impresionantă, de diapozitive din istoria spectacolului și sumarul următoarelor două numere ale revistei pe care o coordonează.

Seara — **Cats**. Musical de Andrew Lloyd Webber după **Old Possum's Book of Practical Cats** (1939) de T. S. Eliot. Actorii-pisici sînt cîntăreți-acrobați, se preling cîntînd pe balustradele balcoanelor teatrului. Montarea e copleșitoare: trape, lifturi, fum, pirotehnie, acrobație și o minunată, unică frază melodică (cum să nu pleci cu ea în cap, cînd două ore o auzi reluată în toate tonalitățile posibile?). Efectele sînt — cu adevărat — emoționante. La final: sala în delir! Dar în cîteva clipe, la ieșire, fiecare vorbește despre altceva. Am înțeles mai tîrziu: bucuria acestor spectacole e una doar la timpul prezent, atît cît durează reprezentăția. Două ore te bucuri, și după aia, imediat, te poți ocupa senin de altceva, fără să te mai gîndești o clipă la „marea montare“.

Simbătă 3 martie: De la aeroportul La Guardia spre Washington: punctul de întâlnire și de formare a grupului, și — totodată — începutul programului. Primesc la hotel programe, pliante, minimonografii turistice, teatrale, culturale, navale etc., scrisori de salut de la președintele Institutului, de la vicepreședinte, de la secretare, de la coordonatori, de la organizatori, de la îndrumători... Programul TV local de la Washington pare mai bun decît cele naționale pe care le-am văzut la N.Y. Seara, după ora 23.00, două filme scurte de Hitchcock (firește, alb-negru!).

Duminică 4 martie: Mă plimb, pe o minunată vreme însorită, printr-un oraș pustiu. La ora 18.00, întâlnirea tuturor participanților în holul hotelului. Lume, lume... Ne cunoaștem, ne prezentăm, nu avem încă nici o legătură unii cu alții, dar ne împrietenim... Vom sta, doar, cinci săptămîni împreună. Am și un prieten: Gerry Bilou din Israel. Îl cunoscusem cu un an în urmă la Tel Aviv, atunci cînd fusesem invitată o săptămînă de Teatrul municipal din Beer Sheva să fac confruntarea traducerii **Maestrul și Margareta**, pe care, chiar acum, o pune în scenă Cătălina Buzoianu. Gerry e șeful școlii de dramă și e o personalitate în teatrul israelian.

Luni 5 martie: Prima zi de program. La sediul organizației. Saluturi. Prezentări. („I am cutare, from cutare...“ și începe fiecare să se „introducă“. Asta aveam s-o auzim toți de cîteva ori pe zi în săptămîinile care au urmat!) Criticul de teatru (un domn bătrîn și plicticos) de la „Washington Post“ ne ține un „speech“ despre „teatrul american azi“. Spun „plicticos“ pentru că spune cu mult mai puțin decît știam eu.

Mărți 6 martie: Vizităm „Arena Stage“. Aveam mari emoții. Întîlnire cu Zelda Fichandler, fondatoarea, în 1950, și directoarea, pînă azi, a celebrului teatru. Teatrul are trei săli — Arena (scenă centrală, capacitate 827 locuri), Kreeger Theatre (scenă italiană — 514 locuri) și Old Vat Room — teatru-cabaret (180 locuri). În acesta din urmă ne-a primit Zelda Fichandler și ne-a proiectat pe un ecran diapozitive cu cele mai faimoase producții ale teatrului, pe care le-a comentat, menționînd cu mîndrie că aici, la „noi“, a început cariera americană a marelui regizor Liviu Ciulei. A doua zi urma să vedem la Kreeger **Moartea accidentală a unui anarhist** a lui Dario Fo, un spectacol italian americanizat, adică cu replici introduse în text, privind viața politică locală, campania electorală etc. În afară de un foarte bun actor în rolul principal — Richard Bauer, spectacolul era tratat ca o comedie bufă.

După vizita la Arena Stage, seara, în cerc cu Gerry un bilet în plus la Kennedy Center, la **Moartea unui comis-voiajor** cu Dustin Hoffman. Cu o oră înainte găsim o coadă foarte lungă, stînd pe jos și citind, la „un loc în picioare“. Urma să vedem acest spectacol peste trei săptămîni, la N.Y. Fugim la Teatrul Național, unde, cu mai mult noroc, găsim „în picioare“ la **42nd Street**. Povestea — tot în lumea musicalului. Cu o vedetă (Dolores Gray) mai trecută și mofturoasă, care creează probleme chiar în seara premierei. O debutantă (Clare Leach), în căutare de un loc într-un teatru, și care — evident — e foarte talentată, învață repede rolul și, cu ajutorul cîtorva tineri entuziaști și sături de fașoanele vedetei, învingînd și rezistența și neîncrederea producătorului (Barry Nelson), dă — cu un uriaș succes și într-o fericire generală — premiera. Iar chiote, iar tropote, iar fluierături... În zilele următoare vizităm o universitate catolică cu un departament de teatru, apoi Biblioteca Congresului, Capitolul, Lincoln Memorial, Cimitirul Arlington, asistăm la o oră de repetiție/improvizații la un teatru mic („Everyday Theatre“) de amatori, și avem discuții foarte rafinate într-un salon de primire foarte elegant, franțuzesc (!), la „Folger Theatre“ (unde vedem și șapte minute dintr-o re-

petiție a regizorului Michael Bogdanov cu o piesă spaniolă din „Secolul de aur”) — un teatru de elită unde se joacă clasi- ci nmodernizați, adică cu un respect filologic față de text și în montări cît mai exacte privind epoca în care a avut loc prima reprezentare a piesei respec- tive. Sala teatrului aduce a „teatru de curte“ — foarte mică și foarte elegantă. Vizităm și celebrul muzeu de costume al instituției, cu reconstituiri minuțioase și prețioase ale epocilor, în linii, decoltee, panglici, pasmanterie, încălțăminte. Vedem și manuscrise, notații pe vechi texte aparținînd unor mari actori englezi (!) din perioada Restaurăției Stuartilor ș.a.m.d. Nu vedem, însă, nici un spec- tacol.

Un alt tip de teatru — „Living Stage“, un soi de anexă a Arenal, cu sediul într-o biserică dezafectată, practică și el improvizat, pentru copii și actori deopotrivă. La fiecare „ședință“, un alt actor primește de la conducătorul trupei o frază cu sens major (pacifistă, morală, umanitară) și conduce, după capul și pregătirea lui, „jocul“ în care sînt an- grenatî toți copiii prezenți (niciodată mai mult de 20). În sală sînt diferite obiecte cu care se lucrează (cuburi, scaune, pâlării, cupoane de pînză, care devin interioare, haine etc.). Ceea ce e important însă, dîncolo de naivitatea acțiunilor, este credința totală, dăruirea cu care și actorii și copiii participă la aceste ac-țiuni. Este, cred, într-adevăr, o formă de educare și de disponibilizare a psihi- cului, a minții și a corpului pentru viața autentică. Sînt învinse complexe, preju- decăți, se creează liber, fiecare se ex-primă liber; la cuvîntul „stop“, actorul- responsabil oprește totul și explică pe loc, în mod logic, de ce rezolvarea unuia este mai aproape de adevăr decît a al- tuia, îi laudă pe copii, îi face și mai dezinhibați, și mai dăruîți pentru mo- mentul următor ș.a.m.d.

Mai vizităm și „Kennedy Center“ — impresionant edificiu de cultură și civi- lizație americană, și ne cam plictisim la „National Endowment for Arts“, unde multe persoane foarte strict specializate ne explică (și ne încarcă cu materiale tipărite în condiții — e drept — exce- lente) despre relațiile materiale ale in- stituțiilor de artă cu statul, mai precis — cum și cîți bani le dă statul acestora. Ce înțeleg eu de aici este că actualul președinte și Congresul au redus substan- țial din subvenții și că drumul teatrelor spre autofinanțare s-a scurtat mult în ultimii patru ani. Sediul acestei institu- ții mediatoare de „alocație națională pen- tru arte“ este în „Vechea Poștă“ — un spațiu închis unde se desfășoară poate cel mai extraordinar spectacol de teatru

„neprofesionist“ american : e concentrată acolo viața și lumea, într-o grămadă zgo- motoasă de restaurante populare deschise, de toate neamurile (totul se coace și se face la fața locului), librării, cafenele, ci- nema, plante tropicale, fîntîni arteziene, orchestre de copii care se schimbă la o jumătate de oră, o învălmășeală balca- nică familiară și cu atît mai nefardată, cu cît tocmai am ieșit dintr-o sală de la etaj unde se discută foarte specializat despre subvenție...

Duminică 11 martie : Dimineața. De la aeroportul Dulles plecăm spre San Fran- cisco. Hotel „Belvedere“. Plicuri, plante noi, programe. Seara, avem „home-hos- pitality“. Dar, lîngă hotel, zăresc, din au- tobuzul care ne aduce de la aeroport, un teatru, și, pe ușă, un afiș în care recunosc chipul lui Al Pacino. Arunc ba- gajele și găsesc un bilet pentru ora trei. E „Curran Theatre“ și se joacă **Ameri- can Buffalo** de David Mamet. Am bilet în ultimul rînd de la balcon. Sînt feri- cită de norocul pe care l-am avut să mai găsesc acest ultim loc, îmi potrivesc binoclul atașat de scaun și mă pregă- tesc să-l văd pe marele Al Pacino. Începe spectacolul, intră Pacino în scenă, dar, decepție : nu e „mare“, ci e foarte mic, nu înțeleg nimic din ce spune, joacă aproape tot timpul cu spatele la public. Nu se întîmplă nimic, adică nimic din- tr-un act artistic. După 45 de minute, tot nimic, așa că hotărîsc ca la pauză să ies și să mă uit pe stradă, la oameni, pînă la ora 18.00, cînd vine familia Van Hoorn să mă ia la ei acasă, la ei la masă...

Luni 12 martie : Zi importantă. Azi vizităm, vedem, participăm, discutăm o zi întreagă la ACT (American Conserva- tory Theatre). Cîte o oră la cîte o clasă de vorbire, de mișcare, de actorie, de scrimă. Ca la noi la Institut. Discuții finale cu Allan Fletcher — directorul conservatorului. Seara, la Teatrul ACT („The Geary Theatre“), vedem **Angels Fall** de Landford Wilson. Toată grupa mea pleacă la pauză. Rămîn singură cu cele patru escorte, care — sărmanii — n-au voie să plece, pentru că sînt „în timpul serviciului“. Eu stau de curiozi- tate, pentru poveste : să văd cum se termină (!).

Marti 13 martie : Vizităm două „high- schools“, și — cu precădere — comparti- mentele lor teatrale. Importantă, această preocupare a liceului american pentru pregătirea teatrală a tinerilor. Este un fel de conservator cu materie ca la ACT, în care elevii își construiesc singuri de- corurile, costumele, dau spectacole-pro- ducții de sfîrșit de an sau de semestru. Nu ajung toți studenți la actorie (și din



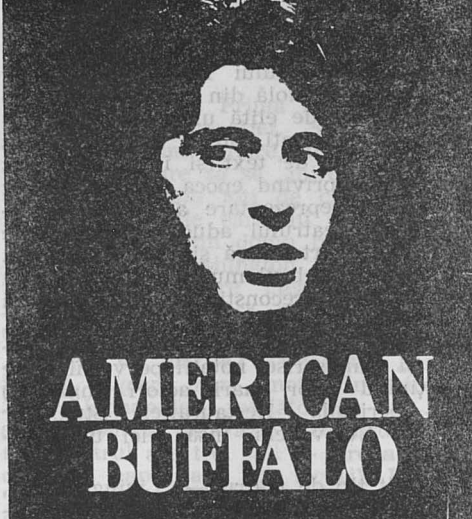
1



2



3



4

1. Jeremy Irons și Glenn Close în „Real thing” de Tom Stoppard la Plymouth Theatre (New York)
2. Cyntia Clarey și Jean Paul Denizon în „Tragedia Carmen” de Peter Brook, la Lincoln Center of Performing Arts
3. Scenă din „Cats” („Pisici”) de Andrew Lloyd Webber, după T. S. Eliot la Winter Garden (New York)
4. Al Pacino pe afișul „American Buffalo” de David Mamet la Curran Theatre (San Francisco)
5. Dustin Hoffman (Willy Loman), John Malkovich (Biff) și Stephen Lang (Happy) în „Moartea unui comis-voiajor” de Arthur Miller

5

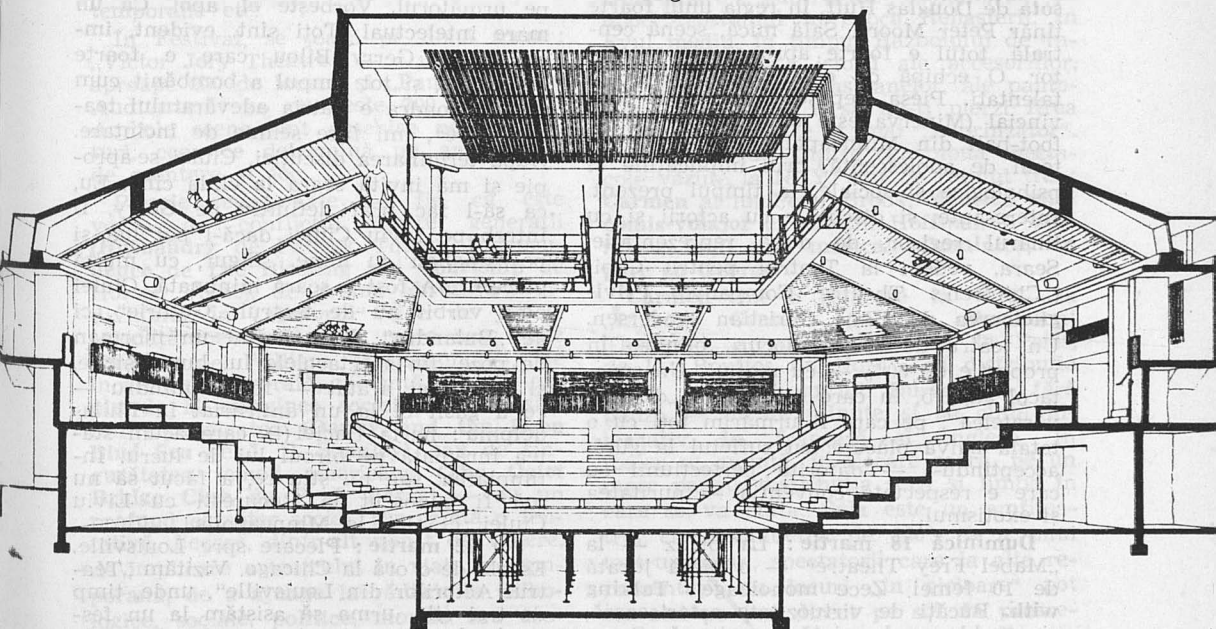


aceștia, chiar, nu ajung toți actori), dar... se pregătesc. Ponderea dansului și a mișcării este foarte mare în programele lor analitice. Tradiția musicalului obligă! Broadway-ul impune! Azi e o zi foarte încărcată. După-amiază, spre Berkeley — celebru centru universitar, cu un tot atît de celebru departament teatral. Asistăm la o „generală cu costume” și cu public în sală, cu **Visul unei nopți de vară**. Spectacol „de anul IV” foarte colorat, foarte savant luminat. Dintre actori nu rețin pe nimeni. În autobuzul de întoarcere are loc o mică revoltă a grupului, care se prelungește într-o „ședință” în holul hotelului. E o stare de nervi imprecisă. Nimeni nu poate spune ceva concret. Fiecare invocă o mică hibă în program. De fapt, problema e că nu am văzut pînă acum nici un spectacol demn de reținut. Am venit oare cu douăzeci de ani prea tîrziu în lumea teatrului american, către care, în anii '60, toți priveam cu invidie?!

Miercuri 14 martie: Turul orașului. Panorama de sus, de jos, de pe Golden Gate, fostul cartier al hippies-ilor etc. La ora 15.00, cu autobuzul, la Stanford University. Grupul programului teatral „multiregional” (e vorba de grupul nostru) se întâlnește cu profesorul Martin Esslin de la Departamentul de teatru al faimoasei universități californiene. A fost, poate, unul dintre cele două momente extraordinare ale acestei călătorii. Celălalt avea să fie întâlnirea grupului cu Liviu Ciulei.

Profesorul Esslin — ale cărui cărți le citisem pe toate cîte au apărut — ne-a făcut o sinteză obiectivă (Ciulei avea să facă același lucru, ulterior) a teatrului american de azi. Nu e întîmplător faptul că cei mai preciși, mai aproape de fenomenul teatral american sînt doi străini. (Martin Esslin — șase luni pe an e profesor la Stanford, șase luni este consilier în probleme de teatru la BBC și la Royal Shakespeare Company). Un băiat din grup îl întrebă „cum își explică domnul Esslin fenomenul actual al regiei românești?” (De la Arena Stage încoace ni s-a vorbit deseori despre faptul că „cel mai interesant teatru acum e Guthrie din Minneapolis, de cînd Liviu Ciulei e director artistic”, despre — poate — cea mai apreciată producție a anului — **Livada cu vișini** la același teatru, în regia lui Lucian Pintilie, iar Gerry Bilou și cu mine vorbim despre **Maestrul...** de la Beer Sheva și despre Cătălina Buzoianu, și peste cîteva zile urma întâlnirea cu Liviu Ciulei, și peste alte cîteva avea să apară la Festivalul de la Louisville și Alexa Visarion!) Martin Esslin dă o explicație plauzibilă — după părerea mea, — și anume faptul că „românii, pe lîngă că sînt un popor de oameni talentați și inteligenți, plasați — din punct de vedere istoric și geografic — la răscrucea drumurilor europene, au asimilat influențe, școli, metode și acum le restituie lumii într-o formă originală, trecute printr-o spiritualitate originală, proprie”.

Secțiune în perspectivă a scenei și sălii „Arena Stage” din Washington



Joi 15 martie: Vizităm vechiul port, azi muzeu de nave. După-amiază, la „Mime Troupe“. Un teatru de stînga. Vedem **Steel Town** — un spectacol politic, despre oameni simpli, muncitori, despre pătrunderea lor în complicatul mecanism social, despre lupta pentru existență și soluții... Atît spectacolul cît și discuțiile care au urmat între „grup“ și trupă (condusă de Joan Holden — despre ale cărei mai vechi experiențe citisem cu ani în urmă) erau confuze, și de o parte și de cealaltă. Era invocat Marx și lupta de clasă, că „teatrul trebuie să intervină în această luptă“ etc., dar totul era haotic, imatur, plutind într-o ideologie subiectivă care — din punctul meu de vedere — însemna necunoaștere atît teoretică, cît și practică. Am încercat, luînd cuvîntul, să definesc mai întîi unele premise social-politice și ideologice ale discuției, dar am renunțat la detalii, pentru că am realizat că făceam parte din lumi și sisteme diferite, că noi am conștientizat de mult fenomenele pe care ceilalți abia le dibuiau.

Vineri 16 martie: Minneapolis. Iarnă. Ger. Primul spectacol: la „Cricket Theatre“ — **Apărarea lui Phillip de Lawrence Kamarek**. O piesă despre handicapați. O încercare de recuperare psihică a unui tînăr paralizat.

Simbătă 17 martie: E ziua Sfîntului Patrick — mare sărbătoare națională și populară irlandeză. (În Minneapolis sînt foarte mulți suedezi și irlandezi.) La prînz, vedem la o companie nou creată — „New Classic Theatre“ — o piesă de aparent interes local: **Minerva, Minnesota** de Douglas Huff, în regia unui foarte tînăr Peter Moore. Sală mică, scenă centrală, totul e foarte aproape de spectator. O echipă de cinci actori tineri și talentați. Piesa depășește interesul provincial (Minerva este o veche echipă de foot-ball din Minneapolis) al unor prietenii de adolescență, prin implicațiile ei psihologice și sociale, la timpul prezent. Interesante, și discuțiile cu actorii și cu tînărul regizor, de după reprezentație. Seara, vedem la Teatrul pentru Copii („Children's Theatre Company“) **Privilegiul** de Hans Christian Andersen. Un teatru de 800 de locuri, plin — în proporție de 80% — cu maturi. Un spectacol superb, în care totul pare „de-adevăratalea“, pe care îl urmărim toți cu o totală naivă plăcere, cu suflul la gură, acceptîndu-i — datorită perfecțiunii cu care e respectată convenția — puritatea și exotismul.

Duminică 18 martie: La prînz — la „Mabel Frey Theatre“ — o piesă jucată de 10 femei. Zece monoloage: **Talking with**. Bucăți de virtuozitate actricească, pe probleme de viață americană. Seara

— la „Mixed Blood Theatre“ — spectacolul **I Cheng**: coregrafie, regie, scenariu de Maria Cheng — care e și protagonistă reprezentației. Un spectacol „total“, pe o poveste adevărată tot despre piedicile pe care societatea capitalistă le ridică în fața omului sărac și simplu, dornic să muncească într-o lume dreaptă. Cineva, în spate, spune: „Maria Cheng e coregrafa lui Ciulei“.

A doua zi, vizită la Centrul Dramaturgilor. Sediul arată ca o casă părăsită. Asistăm la o ședință „de lucru“. „Lucrul“ e serios (se citește prima scenă dintr-o piesă și conducătorul acestui soi de cenaclu dă indicații. Apoi se citește altfel...). Asistența, însă, pare o lume de nebuni, parcă dintr-un film de Fellini. Seara — la Filarmonică, un concert absolut extraordinar: binecunoscuta orchestră de cameră și orchestra simfonică din Minneapolis reunite într-un concert dirijat de Neville Marriner, avîndu-i ca soliști pe Pinchas Zukerman — vioară și pe tînărul violoncelist Yo-Yo Ma.

Miercuri 21 martie: La ora 10.00, sîntem la „Guthrie Theatre“. Administrația ne conduce și ne arată atelierele și macheta decorului la **Livada...** lui Pintilie. Sala are aproape 1.500 de locuri. Teatrul e în vacanță de iarnă. Se lucrează la modificarea scenei. La ora 11.00: întîlnire cu directorul artistic al teatrului — Liviu Ciulei. Toată lumea e emoționată. Dacă nu vedem un spectacol la „Guthrie“, îl vedem, cel puțin, pe Liviu Ciulei. Din nou: „I am..., from... etc“. Îmi vine rîndul: „I am... from Romania...“ Ciulei zîmbește și-l ascultă pe următorul. Vorbește el, apoi. Ca un mare intelectual. Toți sînt, evident, impresionați. Gerry Bilou, care e foarte pretențios, și tot timpul a bombănit cum că „la Londra e patria adevăratului teatru mare“, îmi face semne de încîntare. După terminarea discuției, Ciulei se apropie și mă invită seara la el la cină. Eu, ca să-l fac praf definitiv pe Gerry, îl întreb pe Liviu Ciulei dacă-l pot lua și pe israelian cu mine. „Sigur, cu multă plăcere“. A fost o seară minunată. Ciulei ne-a vorbit nu de teatrul „Guthrie“, ci de „Bulandra“. Ne-a arătat un morman de poze din spectacolele lui bucureștene, și ne-a mai arătat — foarte mîndru — ce a găsit el la un anticariat în Philadelphia: harta Daciei (!), care acum stătea înrămată pe biroul lui de lucru. Întîmplare, sau nu știu ce, a făcut să nu mă fi cunoscut la București cu Liviu Ciulei, ci aici, la Minneapolis!

Joi 22 martie: Plecare spre Louisville. Escală de o oră la Chicago. Vizităm „Teatrul Actorilor din Louisville“, unde, timp de trei zile, urma să asistăm la un festival de dramaturgie americană: cele

mai bune. zece piese ale anului se pun aici în scenă, în acest festival la care participă oameni de teatru din întreaga lume. Aici aveam să înțeleg definitiv ceea ce la N. Y. avea să mi se mai confirme încă o dată: toate piesele contemporane americane, la care publicul vine (câci altfel nu se poate!) privesc viața americanului de azi, societatea în care el trăiește. Teatrul marilor metafore, teatrul deschis spre înțelegerea tuturor, nu interesează pe nimeni aici! Viața, realitatea — asta e important! În cele trei zile care au urmat, pot spune exact: nu am ieșit din teatru! Se vedeau trei spectacole pe zi, se mînca la restaurantul actorilor, se beau în pauză sute de cafele. Se aranjau contracte, turnee, se făceau legături de teatru. Era o ocazie unică, o dată într-un an, ca atîtea personalități ale teatrului american și ale teatrului din lumea întreagă să fie laolaltă. Aici l-am întîlnit și pe Alexa, care își terminase **Richard al III-lea** la Universitatea din Milwaukee și peste două săptămîni urma să vină și el la București.

„Teatrul Actorilor din Louisville“, care se află, în acest an, la a opta ediție a „Festivalului noilor piese americane“ („The Annual Humana Festival of New American Plays“), este condus de Jon Jory și a impus în repertoriul american și european piese și autori de prestigiu — azi. Este cazul lui D. L. Coburn, cu **Gin Game**, Marsha Norman, cu **Getting out**, John Pielmeier, cu **Agnes of God**, James McLure, cu **Lone Star** — una dintre cele mai jucate piese contemporane etc.

În Festival, se joacă pe două scene: „Victor Jory Theatre“ — o sală mică de aproape 200 de locuri, și „Pamela Brown Auditorium“ — cu peste 700 de locuri. Ambele scene sînt deschise pe trei laturi, ceea ce determină un anumit tip de montare și joc.

Piesele selecționate — fie că este vorba de conflictul dintre generații (**Husbandry** de Patrick Tovatt, **Independence** de Lee Blessing sau **Courtship** de Horton Foote), de drama abrutizării individului în „abatorul“ (loc de joc și totodată metaforă) unui mare oraș (**The Undoing** de William Mastrosimone), de încercarea disperată, violentă, a unui cuplu de la marginea societății de a stabili comunicarea (**Danny and the Deep Blue Sea** de J. P. Shanley), sau de singurătatea femeii americane (**The Octet Bridge Club** de P. J. Barry) — au un profund caracter social, reprezintă o tentativă, fiecare, dintr-alt punct de vedere, de implicare a teatrului în viața contemporană, de a ajunge la rădăcinile psihologice, sociale, politice, morale sau economice ale „răului“. Nu am văzut nimic

gratuit ca problematică, ca dezbateri, ci numai spectacole angajate cu seriozitate în viața prezentă, adevărată.

O dominantă a spectacolului american — evidentă acum, în această concentrare de stiluri și procedee teatrale de la Louisville — este realismul. Realismul poveștii, realismul decorurilor, grija pentru detalii care dă autenticitate imaginii, realismul jocului. Spațiul de joc este unul „în care se poate trăi“, actorul joacă „descoperit“, adevărat, „autentic“, în sensul stanislavskian al cuvîntului, fără puțința de a „trîșa“ prin virtuozități și gesturi exterioare, neacoperite de încărcătură afectivă, de „viață interioară“.

Într-o pauză de spectacol. Jon Jory îmi cere, prin secretară, o întrevvedere de 15 minute(!). Îmi spune că va veni cu trupa sa în România la sfîrșitul lui septembrie, în cadrul unui turneu în țări din sud-estul Europei și în contextul unei mari expoziții „Teatrul american — azi“. Mă roagă să-i sugerez cîteva personalități ale teatrului nostru cu care să se întâlnească la București.

Luni 26 martie: Plecăm spre New York — ultima etapă a „programului multiregional: teatrul în America“. Vom sta în același hotel în care stătusem la venire. Vizităm cea mai cunoscută librărie de carte de teatru din N. Y. (pe strada 7, colț cu 42). Într-adevăr, e impresionant. Copleșesc rafturile cu cărți despre cum „se face“ o piesă, un scenariu, un spectacol de umor, un musical etc. Sînt, însă, lucruri absolut extraordinare: istorii ale costumului, pe epoci (costumul în epoca Renașterii, în Evul mediu, în timpul Războiului de Independență etc.), istorii ale accesoriilor, ale pălăriilor, ale bastoanelor, ale pantofilor, ale... Totul e să nu-ți pierzi firea și să cumperi ce e mai „cuprinzător“. Ceea ce și fac. Dintre cele nouă spectacole văzute la N. Y. sînt de reținut trei: **Carmen** al lui Peter Brook, **Moartea unui comis-voiajor** cu Dustin Hoffman și premiera unui nou musical, **Duminică, în parc** cu George.

Carmen este o refacere la N. Y., la „Lincoln Center“ („Vivian Beaumont Theatre“), a spectacolului de la Paris, de la „Bouffes du Nord“, cu distribuția de la premieră cu tot. Durează — fără pauză — 82 de minute și se cîntă alternativ în franceză și engleză. În foaier se anunță, în fiecare seară, pe un mare panou, distribuția seriei și limba în care se va cînta. Sala este un amfiteatru, cu deschiderea de 180°, ca a unui teatru roman, spectatorii care la alte reprezentații au locuri „în picioare“ pot sta aici pe jos, direct pe sol, în prosce-niu, adică chiar pe locul de joc. Pe po-

deaua scenei este pământ — ceea ce dă acțiunii concretețe, materialitate, pentru că țărina „joacă” în acest minunat spectacol. Drama personajelor, sau, mai exact, după chiar titlul spectacolului, **La Tragédie de Carmen**, se consumă într-o înclăștare acerbă. Orchestra operei „se încălzește” în foaier, printre spectatorii care intră în sală, apoi străbate culoarele amfiteatrului și scena și se plasează înapoia arhinelor. Muzica este vie, sunetul e crud, pentru că e „acolo”, dar — ca în teatrul wagnerian — orchestra ascunsă privirii spectatorului face să sporească iluzia acțiunii dramatice, contactul acestuia cu spectatorul fiind direct.

În sfârșit, l-am văzut pe Dustin Hoffman în rolul bătrînului Willy Loman din **Moartea unui comis-voiajor** a lui Arthur Miller. Spectacol realist, tradițional ca mijloace, cu un Hoffman făcînd, evident, o compoziție de bună calitate, cu momente de mare virtuozitate actricească, dar — Doamne! — cît de greu este de trecut — pentru cine a văzut spectacolul de la „Bulandra” — peste Clody Bertola, peste — foarte tinerii atunci — Mircea Albulescu și Victor Rebengiuc, dar, mai cu seamă, peste imaginea celui uriaș actor care a fost Jules Cazaban!

La **Sunday in the Park with George** am mers cu inima îndoită, cu toate că nimeni nu știa nimic despre acest nou musical, pentru că acum — luni 26 martie — era chiar premiera.

În spectacol se recompune un celebru tablou al pictorului impresionist francez Georges Seurat, **O după-amiază de duminică pe insula Grande Jatte** — tablou care se află expus la Institutul de artă din Chicago. Pe măsură ce se desfășoară acțiunea, scena se populează cu personajele tabloului — o lume simplă, din mica burghezie (insula La Grande Jatte fiind un loc de plimbare și întîlniri ale acestei categorii de oameni, la vremea cînd Seurat a pictat tabloul). Nu e o „mare montare” în sensul tradiției musicalului american, cu ansamblu de balet, decoruri sclipicioase și toată recuzita pe care o știam acum, ci o „mare montare” în adevăratul înțeles al cuvîn-

tului, un spectacol emoționant, realizat cu mijloace culturale, în care cu adevărat elementul vizual și elementul sonor, mișcarea, culoarea, lumina, plastica și gestul actorului, machiajul și costumele, tehnica și scenotehnica se unesc într-o idee. Muzica e semnată de Stephen Sondheim, regia de James Lapine; în rolurile principale, doi actori binecunoscuți publicului american: Mandy Patinkin (Georges Seurat) și Bernadette Peters (Dot — prietena lui).

Un text al lui Sam Shepard — **Fool for love** —, pus în scenă de Sam Shepard la „Douglas Fairbanks Theatre” („Circle Repertory Company”), ar fi putut reține interesul oricui dacă regizorul nu și-ar fi subminat textul impunînd actorilor un ritm de joc infernal, dar în sens exterior, cu țipete și urlete și gesturi violente, fără creștere, fără — deci — o dinamică a conflictului, așa încît rezultatul să nu fie un act artistic, ci unul naturalist în sine.

Timp de o săptămînă întreagă, la N. Y. am fost, fiecare dintre noi, „interni” în cîte un teatru. Nu știu cu ce s-au ales colegii mei, adică știu, pentru că toți bombăneam, deoarece în teatre, toată lumea, foarte amabilă cu invitatul, avea treabă, și noi ne uitam la ei cum muncesc — și muncea foarte serios, ca în orice teatru serios. „Internatul” meu s-a desfășurat la o companie prestigioasă — „Circle Repertory Company” —, al cărei director artistic este Marshall W. Mason.

Au mai fost două vizite, la „Actors Studio” și la asociația dramaturgilor — „New Dramatists” —, foarte interesante, cu atît mai mult cu cît la „Actors Studio”, de exemplu, activitatea lui Lee Strasberg și a lui Elia Kazan îmi erau cunoscute și, deci, cu atît mai mare era interesul de a vedea „pe viu” vestita școală de actorie prin care au trecut aproape toți „monștrii sacri” ai teatrului și filmului american.

A fost, timp de cinci săptămîni, un program extrem de util și de plin de imagini și impresii, care — abia acum —, cu distanță și obiectivitate, își capătă semnificația globală.

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

● În legătură cu masa rotundă publicată în nr. 9/1984 (Cartea de Teatru — Momente ale criticii teatrelor contemporane: „Ora, 19.30” de Valentin Silvestru, „Viziuni și forme teatrale” de Constantin Măciucă) precizăm că dintre invitații care, din motive obiective, nu au putut fi pre-

zenți în ziua cînd a avut loc dezbaterea, numai regizorul Radu Boroianu ne-a transmis, în scris, opiniile cu privire la cărțile supuse dezbaterii de către redacția noastră.

Facem această precizare pentru a semnală cititorilor asteriscul necesar intervenției lui Radu Boro-

ianu; totodată îi informăm că urmează să publicăm și opiniile criticului Romulus Diaconescu cu privire la cele două volume de critică teatrală, trimise de asemenea în scris și care fac parte din corpul firesc al aceleiași mese rotunde.

FAIMA



Volker Schunke (Oedip) în spectacolul Operei din Weimar

Cu Sorana Coroamă-Stanca

— despre OEDIP

de George Enescu
la Opera din Weimar

— Stimată Sorana Coroamă-Stanca, experiența dumneavoastră artistică a răspuns celor mai diverse necesități ale scenei: de la fresca istorică la „comedia cu cînticele“. Debutați acum ca regizor de operă. Ce v-a determinat să o faceți ?

— Sinceră să fiu, am acceptat invitația celor de la teatrul din Weimar cu destulă teamă, însă în același timp cu o oarecare febrilitate. Nu mai montasem operă, într-adevăr, dar știam la ce să mă aștept. Ca dovadă că nu m-am în-

șelat prea tare, efortul pe care l-am depus mi-a dat satisfacții pe măsură — mă refer strict la lucrul cu interpreții, la felul în care s-au desfășurat preliminariile spectacolului propriu-zis. În familia mea a existat o tradiție muzicală și pasiune mare pentru acest tărîm artistic. Sînt, de aceea, o bună cunoscătoare de operă. Sigur, asta nu a fost suficient. Ceea ce a venit să completeze simpla tentativă a noutății limbajului artistic, pe care îl „consumasem“ pînă atunci doar ca spectator, a fost partitura muzicală aleasă. Îl consider pe Enescu un compozitor foarte modern. Părerea mi-a fost confirmată în momentul în care dirijorul spectacolului, Oleg Caetani (de care mă desparte, ca vîrstă, cel puțin o generație), mi-a spus același lucru privitor la Oedip. Părerea, venită din partea unui muzician de profesie, tînar pe deasupra, mi s-a părut revelatoare. Mai mult chiar, același Caetani mi-a spus că Enescu urmează să fie „redescoperit“ tocmai de generațiile care vin, că el „spune“ muzical mult mai mult acum decît la vremea la care a compus. Așa se și explică, dealtfel, opțiunea repertorială a teatrului din Weimar. Ei aleg în general partituri moderne și au grijă ca montarea să fie și ea una înedită, să nu repete, pe cît posibil, în concepție, înscenările anterioare.

— Cum vă explicați că, de citiva ani încoace, se apelează din ce în ce mai mult la regizori de teatru pentru spectacolele de operă? E vorba cumva de o criză a acestui tip de limbaj artistic?

— Nu. Nu cred că e vorba despre o criză a „limbajului“. La urma urmei, ceea ce este esențial și va rămâne esențial în operă — muzica — nu poate trece printr-o criză, atâta vreme cît vor exista interpreți dăruți și atîta vreme cît sensibilitatea noastră va continua să fie receptivă la armonie. Ceea ce s-a învechit, într-adevăr, e forma materială a convenției pe care o presupune opera. Mă refer la recuzita fizică ce face posibilă medierea între limbajul muzical și public. Convenția în operă are un surplus de artificial față de teatru. Nu poate exista, totmai de aceea, „operă realistă“ — într-un înțeles literal. Nu este natural să te exprimi cîntînd, și cu atît mai puțin să stai pe scenă și să interpretezi. În fața spectatorului modern, vechea convenție de mediere apare desuetă. Un libret care să susțină muzica e insuficient. Spectatorul nu se mai mulțumește să audă o poveste cîntată — el vrea să i se vizualizeze sensuri, vrea ca muzica să devină în fața lui culoare, semnificație, să se spațializeze. Și ce altă artă, spațială și-n același timp simfonică, ar putea veni să afle răspunsuri scenice eficiente, decît teatrul?

Iată motivul pentru care se apelează la regizori de teatru. Subliniez aici că această căutare a unor noi formule spectaculare dovedește că opera nu e deloc învechită ca modalitate artistică și că o nouă calitate a spectatorului (devenit azi mai lucid, mai greu dispus să accepte canoane, așa cum sînt ele moștenite tradițional, mai independent ca gîndire și-n același timp mai cult) cere o nouă calitate a spectacolului. Pentru un regizor e mai mult decît incitant să poată inova, să-și găsească material semnificant în muzică și libret în același timp. Pentru că, revenînd, pot adăuga un ultim argument care m-a determinat să accept lucrul la Oedip: mitul personajului antic, erou al lui Sofocle, a fost o mare tentajie.

— Mai mare decît în cazul în care ați fi înscenat una dintre tragediile lui Sofocle?

— Cred că da. Textul mi-ar fi oferit o serie de imagini, dar m-ar fi constrîns în același timp să-i urmez cu strictețe firul, înșiruirea acțiunilor piesei (fie că aș fi ales Oedip rege sau Oedip la Colonna), Or, în cazul opere, libretul lui Enescu și al lui Fleg nu te obligă în mod implacabil la nimic. Nu eram

nevoită să dau viață unor situații concepute în detaliu. Sofocle își oferă propria viziune asupra mitului. Nu poți reinterpreta decît între anumite limite această viziune. Și Enescu, firește, își oferă propria viziune, dar libertatea de reinterpretare a ta, ca regizor, e mult mai mare. Poți contribui, pornind de la mit — de la ceea ce este în acesta esențial, embrionar, ireductibil — la refacerea lui cvasitotală. Astfel, îți construiești propriile situații (în limitele legendei antice cunoscute). Pentru că ceea ce te interesează este să aduci în prim-plan tonul modern exact, nota personală a compozitorului Enescu, atunci cînd s-a inspirat din acest mit.

Contextul pentru care Sofocle a scris Oedip, semnificațiile, conotațiile „poveștii“ din lumea antică sînt de o natură cu totul diferită de cele intenționate de compozitorul român.

Ce înseamnă mitul astăzi, cum de este el un mit „fertilizator“ atît de căutat, cum a ajuns el să reprezinte pentru Enescu o cheie a înțelegerii lumii moderne — iată ce poate declanșa și susține interesul unui regizor pentru povestea omului care s-a întîlnit cu Sfinxul.

— Oedip este unul dintre miturile fatalității. Cum înțelege Enescu asta, în viziunea dumneavoastră?

— Enescu și Fleg, scriînd libretul, pleacă de la piesele lui Sofocle, dar interpretează mitul într-o lumină modernă, păstrîndu-i rezonanța arhaică și imbinînd această rezonanță cu sensuri descoperite de ei.

Răspunsul dat Sfinxului, că omul este mai puternic decît destinul, devine replica dată fatalității, sfidarea prin care omul își pune în joc soarta, împotriva du-se forțelor care îl determină (fie ele naturale sau divine). Purificarea prin suferință, esența catharsisului antic, devine, în cazul unui Oedip reinterpretat, mult mai complexă în semnificații.

Muzica lui Enescu, structura libretului, mi-au sugerat un Oedip-ucenic vrăjitor. Revolta lui împotriva destinului decurge din setea nemăsurată de putere. Efortul lui e inițial civilizator, dar o ordine despotică, tiranică, se întoarce împotriva ei înseși.

Mitul lui Oedip văzut de mine este o parabolă a civilizației noastre, urcînd pe infinita-i spirală. Orbul Tiresias pleacă dintr-o cetate mintuită, ducînd cu el semîntia veche, și orbul Oedip pornește, condus de Antigona, să nască o nouă semîntie. În orbirea lui atotvizătoare, Oedip înțelege însă, la sfîrșit, că a fi civilizator înseamnă a înfrînge hidrele, toate hidrele (destinul, natura, fatalita-

tea), dar mai ales înseamnă a te învinge pe tine însuși atunci când devii o hidră. Omul e mai puternic decât destinul, dar nu decât natura și nu decât el însuși. Asupra omului singur planează fatalitatea. În consens cu natura, integrat în ea, omul se mintuiește de condamnare.

— **Și, în acest caz, pare a fi vorba despre reintoarcerea la un ideal clasic al existenței în armonie?**

— Exact. Doar că existența în armonie, în sens clasic, e o dogmă, o obligativitate formală a conduitei. În **Oedip**-ul înțeles de mine devine o obligativitate organic derivată, o soluție.

În consens cu natura, echilibrând o forță și nu opunându-i-se, cunoscând gustul cenușii, **Oedip** află prețul adevărat al existenței, ajunge la maxima conștiință de sine, care nu te definește doar ca individ autonom, ci și ca parte a unui întreg organic, împotriva căruia, dacă te revolți, implicit te distrugi și pe tine.

Asta cred că vrea să spună muzica lui Enescu. Întreaga parte finală, în care cuvintele sînt „Mă veți regăsi în iarbă, în flori, în aer...”, conduce la o înțelegere de acest fel.

Pentru Enescu, **Oedip** cel purificat prin suferință și umanizat prim ea (în fond, personajul se metamorfozează din „erou” în „om”), este emblema nevoii de a ne întoarce către noi înșine, către omenescul din noi, de a descoperi zorii unui nou început, de a ne mîntui de furia despotică a supunerii cu orice preț a naturii.

Oedip — Creon — Tezeu sînt triada-cheie.

Creon-nemăsura, Tezeu-măsura, în fine **Oedip**, care, trecut prin experiența despotului, prin patima puterii, ajunsă la paroxism, devine, purificat, un cunoscător al secretului libertății. El nu mai are nevoie să aleagă, e dincolo de opțiune, e un înțelept, un „con-viețuitor”.

— **Cum ați rezolvat vizual aceste opțiuni tematice?**

— Povestea lui **Oedip** parcurge un timp căruia sînt tentată să-i dau numele de para-istoric. E vorba de o extindere temporală și spațială în jurul unei axe centrale — cea a mitului, reiterat la toate treptele evoluției lumii civilizate. Stilistic, am optat pentru imagini specifice zonei elenistice și carpato-danubiene. Antichitatea, evul mediu, Renașterea bizantină și, în sfîrșit, zorii Renașterii occidentale, într-o compoziție stilistică pe care am vrut-o ca simbol al universalității mitului și în același timp ca simbol al paralelei între acest mit și evoluția istorică propriu-zisă. Scenografa

Hristofenia Cazacu, de la Opera Română din București, mi-a înțeles foarte bine intențiile, și, documentîndu-se pentru fiecare amănunt de decor și costume, a încheiat o lume arhaică, stranie, posibilă dar nu reală, unitară și-n același timp cuprinzînd diversitatea tuturor motivelor vizuale care s-au aflat la originea acelor culturi-ferment, din a căror gestație culturală a luat naștere lumea noastră.

Muzica ne-a inspirat de asemenea: în opera **Oedip** există motive arhaice românești și moduri bizantine.

Semnele vizuale astfel concepute, figurînd evoluția, mi-au servit în dinamizarea ideii centrale a montării — drumul finalizat într-o nouă renaștere.

— **Cît de importantă a fost pentru dumneavoastră colaborarea cu opera din Weimar?**

— Nu pot încă să-ți dau un răspuns complet. Ceea ce îți pot spune este că munca pentru montarea unei opere este uriașă și angajează un număr foarte mare de artiști. Ea comportă mult mai mult risc al nereușitei chiar decât teatrul. Asta pentru că, odată viziunea ta regizorală stabilită, ea trebuie susținută de cei care interpretează partitura (de orchestranți), de cei care compun corul, de corul de balet, soliști, ca să nu mai vorbim despre executanții părții tehnice.

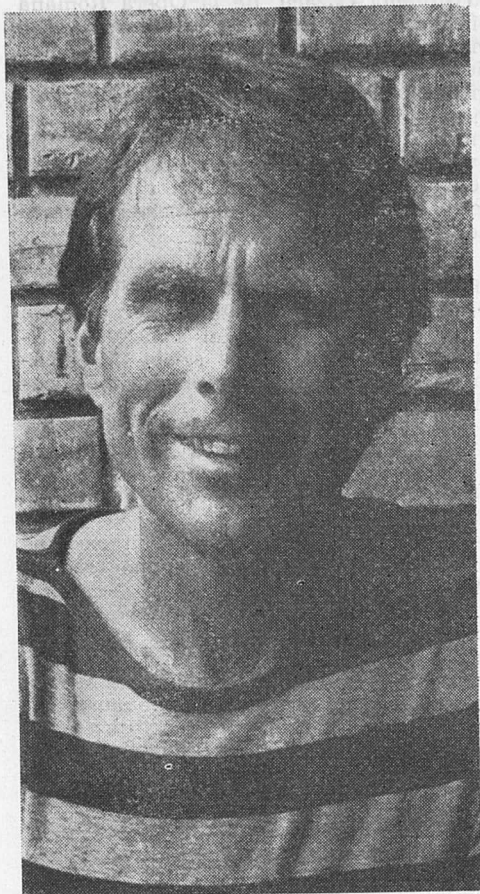
Din acest punct de vedere, m-am înțeles foarte bine cu dirijorul Caetani, cu care mi-am discutat de fiecare dată concepția și rezolvările scenice. Apoi, cu soliștii: Volker Schunke (**Oedip**), S. Avramova (Iocasta), G. Pandora (Sfinxul), G. Hermann (Creon) — care au fost dornici și dispuși să inoveze, să participe la concepție direct, să ofere ei înșiși soluții. În ceea ce privește corul și corul de balet, ele au triplă funcție în **Oedip**: comentator, partener de dialog și creator de atmosferă. După cum îndeplinea unul sau altul dintre aceste roluri, distribuția lor pe scenă a fost concepută fie ca element de decor, „bloc compact”, fie ca diversiune mobilă, creator de agitație, de dinamism în scenă.

Munca a fost istovitoare, dar fascinantă cu adevărat.

— **Să sperăm că această fascinație se va comunica și publicului.**

— Dacă se va întîmpla așa, va fi în primul rînd meritul lui Enescu și apoi al nostru, al celor care au lucrat cu dăruire și talent pentru acest spectacol.

Convorbire realizată de Corina ȘUTEU



Cu Gergey Gabor

(R. P. U.)
despre

- statutul dramaturgului de avangardă
- ceea ce se ascunde în spatele faptului mărunț
- Atlantidele scufundate
- caracteristicile actorului maghiar

O convorbire realizată
de Paul TUTUNGIU

L-am cunoscut pe Gergey Gabor la Budapesta, în urmă cu câteva luni, prin intermediul redacției revistei „Szinház”, al cărei oaspete eram.

Văzusem la Teatrul „Madach” piesa Galopp a Vérmezőn și mi-am exprimat dorința să-l întâlnesc pe dramaturg. Așa se face că a doua zi luam prânzul împreună, într-un gălăgios restaurant cu specific pescăresc, de pe malul Dunării, în Pesta. Ne-am revăzut pentru a continua discuția, de data acesta într-o liniște desăvârșită, la hotelul „Gellert”, unde fusesem găzduit.

Gergey Gabor este un om extraordinar: de la primele schimburi de replici te molipsește de tinerețe; dar o tinerețe gravă, profundă, ca sunetul clopotului din catedrala Sfintul Ștefan, unde doamna Török, redactorul-șef al revistei „Szinház”, avusese amabilitatea să mă conducă. Gergey Gabor este un poet cunoscut, un prozator de mână întâi și un dramaturg important, cu texte reprezentate în mai multe țări europene.

— După cite știu, GALOPP A VERMEZŐN este a 17-a piesă a dumneavoastră; vă spun sincer că de la primele scene m-a contrariat.

— Fiindcă este o piesă realistă?

— Bineînțeles. Mă așteptam la altceva. La un alt Gergey Gabor. Aici apăreți într-o postură, pentru mine, surprinzătoare — dat fiind că dumneavoastră ați „introdus” — dacă-mi dați voie să folosesc termenul acesta — în literatura maghiară modalitatea teatrului absurdului, prin 1964—1965; era desigur firesc, pentru un poet „dedulcit” la metafore, și fenomenul, ca atare, îl descoperim și în teatrul românesc. Mai târziu, criticii v-au numit chiar „părintele teatrului absurdului în Ungaria”...

— Dogmatismul înseamnă moarte pentru orice avangardist. Cum mă feresc de adevărurile moarte, adică încremenite, iată-mă pe drumul piesei tradițional-realiste... Am comis pînă acum două texte dramatice de acest fel; dumneavoastră l-ați văzut pe scenă pe cel de-al doilea; primul este o piesă într-un act. Garda de sărbătoare, și acțiunea se referă la viața noastră din anii '50. Nu sînt deloc sigur că următoarea mea piesă de teatru nu va fi scrisă în maniera absurdului. Materialul, substanța ideatică dictează forma în care trebuie scrisă opera literară.

— Înțeleg din cele ce-mi spuneți că sinteți un spirit neliniștit.

— Sper.

— Oricum, trecerea de la absurd la realism nu cunoaște prea multe precedente în dramaturgie. Neliniștea scriito-



Piros Ildikó și Mensáros László în „Galopp a Vérmezőn” de Gergey Gábor. Afișul spectacolului



rului care sinteți azi este o reminiscență a timpului în care v-ați născut? Ce influență au copilăria și adolescența dumneavoastră asupra literaturii pe care o scrieți?

— M-am născut în 1929, la Budapesta. Vă dați seama că în timpul războiului puteam să înțeleg deja câte ceva. Dar viața mea de adolescent — perioadă când începi să devii conștient — debutează după 1945. Sigur că atât adolescența cât și copilăria reprezintă un zăcămint fundamental pentru opera oricărui scriitor serios. Cel care nu recunoaște asta minte. Generația mea, cu o copilărie și o adolescență arzătoare, se poate socoti norocoasă. Atenție: mă refer la cei din generația mea care s-au dedicat scrisului.

Lumea de dinainte de 1945 este una dintre Atlantidele scufundate ale vieții mele; cealaltă Atlantidă scufundată a vieții mele, și nu numai a vieții mele, este lumea perioadei pe care o denumim azi „anii '50”. Ultimele două piese se hrănesc din acest al doilea continent scufundat...

— Care scufundare are meritul de a conserva autenticul. Ideea poetică a celor două Atlantide mă obligă să presupun că au existat și o a treia, și o a patra, tot scufundate, pentru că în ultimă instanță este vorba de memoria selectivă a scriitorului, de o zestre de informații, de o realitate, păstrate, ca niște

insule, în oceanul adânc al subconștientului. Desigur, numai acele firi foarte sensibile pot sesiza catastrofele de pe parcursul ontogenetic... Ce este scufundarea Atlantidei, decît o catastrofă? Deși mă gîndesc că sint și scriitori care nu numai că n-ar întîi scufundarea unei Atlantide, dar nici măcar n-ar observa că se scufundă vaporul la bordul căruia se află în croazieră.

— Acești colegi ai noștri se sprijină numai pe fantezie. Dar adevărul istoric este mai important decît ficțiunea verosimilă. Pentru Tolstoi și Stendhal, romanele lor istorice nu sint decît un pseudotrecut, adică propriile lor Atlantide scufundate.

— Dumneavoastră ați intrat în literatură ca poet. Ce anume v-a determinat, după șapte volume de versuri, să abordați dramaturgia?

— Am scris și scriu dramaturgie dintr-o chemare, dintr-un imbold interior. La vîrsta de 34 de ani am scris prima mea piesă. Sigur. veți spune. au existat precedente...

— Vă referiți la traduceri?

— Da, la lunga listă a traducerilor pe care le-am făcut din Peter Weiss, Dürrenmatt, Max Frisch, Brecht...

— Pentru că sinteți „acasă” în materie de situație-limită — tehnica, evident, v-ați însușit-o în perioada cînd scriați teatru în maniera absurdului, dar această tehnică dă rezultate excelente în teatrul

de formulă realistă pe care l-ați abandonat în ultima vreme —, dați-mi voie să vă pun și eu o întrebare-limită (de fapt, delimitatoare): ce trăsături caracterizează actorul maghiar, în raport cu actorii din celelalte țări din Europa? Să pornim de la experiențele cu propriile dumneavoastră piese — ați fost jucat și în România, la Oradea dacă nu mă înșel, iar în Republica Federală Germania ați fost și regizorul unui text propriu...

— Recunosc că este greu să dai un asemenea răspuns. Dacă aș încerca totuși să găsesc cel mai mic numitor comun între actorii Europei (și cit de mare este mica Europă atunci când îi numeri țările!), aș putea să descopăr și o parte din răspunsul solicitat. Actorul maghiar este foarte impulsiv, pasional. În mod spontan, el se bazează mai mult pe instinctul artistic decît pe rațiune.

— De la Diderot încoace, de la celebrul său „Dialog despre actor“, interpretul de tip rațional are și o legitimitate, ca să spun așa, teoretică; dar actorul inspirat, care cade în „transă“, există ca atare de la începutul lumii...

— În cele mai multe cazuri, nu e rău că actorul maghiar este de tip inspirat; uneori, însă, rezolvarea unor sarcini în spectacol întîmpină mari dificultăți. Spun asta bazat pe experiențele mele cu textele absurdului; în montarea unui spectacol de acest fel, este nevoie de un echilibru aparte între modul de a fi instinctiv-histrionic și actoria conștientă. Teatrul rațional pretinde un stil de joc pe care la noi puțini actori au reușit să-l asimileze. Așa se explică de ce Brecht, care reprezintă o etapă importantă, de neocolit, a dramaturgiei și actoriei moderne a pătruns relativ dificil și tîrziu pe scenele din Ungaria.

— Felul de a fi al actorului maghiar a influențat stilul dramaturgului maghiar?

— Unul dintre cele mai bune teatre din Ungaria, în perioada antebelică, și acum, a fost și este „Vigszínház“ (Teatrul de Comedie). Este adevărat că azi el nu are același profil ca în anii 1920—1930. Stilul în care se juca în acei ani a devenit un bun cultural: „stilul de la Vigszínház“. Unul dintre semnele acestui stil era cozeria de salon, Molnár Ferenc, ca să amintesc acest nume cunoscut pe plan internațional, este dramaturgul care aici, la noi, a fost autorul de „texte Vigszínház“; s-a vorbit chiar de un stil dramatic Molnár Ferenc, de conversație ușoară, în parte apreciat și azi, în parte depreciat, chiar disprețuit. De bună seamă că stilul comediilor lui Molnár Ferenc s-a născut sub influența actorilor care constituiau trupa „Vigszínház“; la rîndul său, Molnár Ferenc i-a format ca atare pe actori.

— Să „coborîm“ la contemporani...

— Astăzi, nu aș putea spune că există asemenea exemple clare. Dar cu ce dramaturg lucrează un teatru anume cu mai multă plăcere, de la care și solicită în permanență piese...

— Am putea deci spune că astăzi anumite teatre influențează anumiți scriitori?

— Nu cred. Dacă ne oprim la Teatrul „Madách“, unde se joacă piesa mea **Galopp a Vérmezőn** (în treacăt vă spun că acest teatru este socotit cel mai bun, dar ca stil, cel mai tradiționalist); ei bine, acest teatru a jucat mai bine de zece ani două piese pe care le-aș numi extremist-absurde; anul trecut a dat o premieră de Beckett (**Așteîndu-l pe Godot**). Deci, repertoriul său este și realist și modernist. Ce influență poate avea un teatru cu o asemenea deschidere, cu un asemenea evantai repertorial, asupra dramaturgului?

— Cum înțelegeți să colaborați cu regizorul?

— Am un prieten care mi-a regizat multe dintre premierele absolute. Cu el mă împac cel mai bine. Ne știm de la prima mea premieră, cu textul **Războiul Rocco**, pus în scenă de el la Kaposvár, în 1967. Poate că ați auzit despre teatrul din Kaposvár: el reprezintă la noi un „cap de serie“, prin tendințele moderne pe care le promovează. Cu acest prieten lucrez în modul cel mai armonios. Este singurul om din viața teatrală maghiară cu care sînt dispus să discut în timp ce scriu, ba îi citesc și fragmente. Se numește Sándor János și este prim-regizor la secția de dramă de la Szeged.

— În calitate de dramaturg, aveți bu-nul obicei de a merge la repetiții?

— Bineînțeles.

— Deci, ați „furat“ meseria de regizor (mă refer la montarea din R. F. Germania) lucrînd cu interpreții la propriile dumneavoastră spectacole...

— Este sigur că producția mea cu piesa **Unde e pistolul cimetrei?**, care va avea premiera în această toamnă în R. F. Germania, n-aș fi putut s-o realizez dacă n-aș fi lucrat ani de-a rîndul — ca autor de text, firește — împreună cu regizorii. O viziune regizorală autonomă nu am. Dacă am învățat ceva, atunci am învățat partea meșteșugărească.

— Să ne întorcem pe tărîmul literaturii: care este situația dramaturgiei maghiare la ora actuală?

— În primul rînd, despre generația mea, cu care mă aflu în relații foarte bune; aș vrea să-i amintesc mai întîi pe Szakoni Károly și Csurka István. În ultimii douăzeci de ani, s-au născut foarte multe piese ungurești. Bineînțeles, multe dintre ele sînt slabe. Acest belșug de dra-

maturgie prezintă două aspecte: mai întâi, autorii sînt animați, probabil ca și în România, de dorința de a scrie piese cu subiecte contemporane. Pe de altă parte, acest belșug a determinat în teatre o obsesie a premierelor absolute. Se consideră că piesele de teatru sînt niște fecioare, fiecare teatru caută numai fecioare, iar celorlalte teatre nu le mai trebuie textele care și-au pierdut „virginitatea”. Așa s-a ajuns la o inflație de texte de teatru. La Teatrul Național din Szeged, pentru a opri această inflație și pentru a stimula apariția unor piese cu adevărat noi și valoroase, deloc epigonice, a fost inițiat un serial de reluări, denumit **Noua repriză maghiară**, serial în cadrul căruia este prezentată producția de valori, piesele excelente, demne de a trăi în continuare, ale ultimilor douăzeci de ani. Pentru că o piesă de teatru numai atunci trăiește cu adevărat, și o epocă dramatică numai atunci rămîne vie, cînd textele valoroase sînt jucate insistent, nu cînd sînt arătate o singură dată, la premiera absolută, și cu asta basta.

— **Sînt de aceeași părere cu dumneavoastră; acest lucru este posibil însă numai atunci cînd în teatru lucrează profesioniști cu vocația culturii, implicați în destinul culturii unui popor, și nu niște oarecare lucrători cu conștiința limitată a „lefegiului”. Mergem mai departe?**

— Mergem.

— **Care este situația editării în volum a pieselor de teatru?**

— Editura „Magvető” scoate, după un program riguros respectat, volume cu teatru viu maghiar.

— **Viu, contemporan adică...**

— Și nu numai atît. În fiecare revistă literară, există lunar o anexă cu o nouă piesă maghiară.

— **Credeți că este posibil ca dramaturgia țărilor socialiste — care este de tip special — să intre în dialog cu dramaturgia țărilor capitaliste de azi, să intereseze acolo astfel încît să ajungem să exportăm teatru?**

— Este posibil. În nomenclatorul maghiar de teorie teatrală există o noțiune legată de ideea că formula absurdului în literatura dramatică vine din Europa de est. Piesele absurde scrise în Europa de est au desigur un caracter specific. Teatrul absurdului din Occident discută problemele filozofice ale existenței, în timp ce teatrul absurdului din Est vorbește mai mult despre modul cum se manifestă absurdul în viața socială și politică. Teatrul absurdului din Est, pornind de la concret, poate să inspire teme și idei noi teatrului absurdului din Vest. Piesa mea **Unde e pistolul cume-trei?** a mers foarte bine pe scenele vestice.

Din nefericire, spectatorul din Vest este „educat” să caute mai mult picanterea, scandalul politic. Îl interesează nu calitatea piesei de teatru, ci viața personală a autorului ei, a dramaturgului, în ce măsură ea a provocat sau poate provoca un scandal, sau în ce măsură autorul sau piesa de teatru cochetează cu faptul divers la ordinea zilei. Or, într-un asemenea sistem de filtru, afirmarea calității este întrucîtva la cheremul hazardului.

— **Cum se naște în conștiința dumneavoastră o piesă de teatru?**

— Nu pornesc niciodată de la o idee generală, care m-a prins ori pe care s-o defalc pe porțiuni pentru a o concretiza într-o piesă de teatru. De cele mai multe ori, un fleac, un mărunțiș neimportant, intră în zona creativă a atenției mele și începe, aidoma aluatului, să dospescă. Aproape fiecare piesă de teatru a mea are cite o astfel de istorie. De pildă, cu cîțiva ani în urmă, într-o carte oarecare am întîlnit o expresie tehnică: pistonul Feldman. Este ceva care se întrebuițează la instalarea conductelor de apă. Nu pot să-mi dau seama de ce m-a prins respectiva expresie; a început să lucreze în mine și am scris o piesă — bineînțeles, după o pritocire mai îndelungată și după ce am cumpărat un tratat despre instalarea conductelor (apeductelor), am ajuns să închei piesa într-un act intitulată **Baia populară**. Acest text are trei personaje: un maestru instalator de apeducte, tip tradiționalist de meșter vechi, calfa lui, un carierist care vrea să se evidențieze (tipul de intrîgant), și un ucenic de 17—18 ani, tip de visător adolescent. Ei construiesc într-o sală un sistem de țevi, fără să știe ce destinație va avea în final, certîndu-se, făcînd bancuri, gîndindu-se la ziua de mîine, cum se întîmplă în orice loc de producție. În final meșterul spune: „Creația noastră este gata. Am făcut o treabă bună, la meserie. Mergem să tragem un chef”. Ei pleacă din sala în care au lucrat cu satisfacția muncii bine făcute. Cînd scena se golește, cineva, în megafon, cu o voce dură, spune: „Plutonier, dă drumul primului transport”. Cei trei executaseră acolo, după toate regulile meseriei, o cameră de gaze.

— **Într-adevăr, multe lucruri îngrozitoare pot fi ascunse îndărătul faptului mărunț. „Din tot ceea ce există, spunea un înțelept oriental, o parte se vede...”**

— ...două părți nu se văd”.

— **Piesa dumneavoastră într-un act Baia populară ilustrează din plin acest adevăr. De fapt, întreaga dumneavoastră dramaturgie. La revedere, Gergey Gábor!**

— La revedere, Paul Tutungiu!

■ HENRI WALD

Contradicția iraționalismului și teatrul contemporan

„...iraționalismul s-a insinuat în spărturile raționalismului tradițional, metafizic sau idealist, exploatându-le și făcând din aceste deficiențe trecătoare propria sa rațiune de a fi“.

MIRCEA FLORIAN

„Domeniul teatrului este percepția și nu comprehensiunea“.

JERZY GROTOWSKI

Rațiunea este cea mai recentă achiziție a viețuitoarelor. Este produsul suprem al ființelor cuvîntătoare. Fiind cea mai recentă, este și cea mai precară. De aceea se pierde prima în momentele de criză. Ori de cite ori realitatea infirmă nu o teorie sau alta, ci o întreagă concepție despre lume, se ivește din nou neîncrederea în puterea cunoașterii umane și reapare fascinația misterului, atracția miracolului, voluptatea neliniștii. De fapt, lumea nu se ferește de rațiune, dar nici nu vine în întîmpinarea ei. Ea nu e niciodată absurdă, ci doar lipsită de orice semnificație. Semnificație capătă numai din clipa în care oamenii încep să vorbească despre ea. Absurde nu pot fi decât semnificațiile pe care oamenii le dau lumii. În istoria cunoașterii, erorile sînt mai numeroase decît adevărurile. Faptul că prin ideile făurite de vorbirea noastră nu se poate cunoaște dîntro dată totul nu înseamnă că nu se poate cunoaște niciodată nimic. Subiectivă, parțială și treptată este doar modalitatea umană a cunoașterii; cunoștințele pot însă reflecta însuși obiectul. Lumea nu este ostilă rațiunii, ci doar indiferentă față de ea. Rațiunea este calea prin care omul poate să cunoască ceea ce este independent de om.

Iraționalismul nu este decît revolta pe care rațiunea o pornește, periodic, nu împotriva ei înseși, ci împotriva raționalismului care o absolutizează. Iraționalismul combate „raționalismul“ și nu însăși „rațiunea“. Iraționalismul respinge tendința raționalismului de a reduce gîndirea la rațiune, de a considera i-rațional,

adică potrivit rațiunii, ceea ce este doar ne-rațional, adică ireductibil la rațiune. Multora li se pare că iraționalismul este părerea proastă pe care rațiunea o capătă despre ea însăși după prăbușirea unei scolastici. Numai că însuși cuvîntul „iraționalism“ este deja contaminat de rațiune de vreme ce exprimă un concept și încă unul de extremă generalitate. A susține iraționalismul este totuna cu a susține că mama a fost o femeie... sterilă.

Iraționalismul este provocat nu de virtuțile rațiunii, ci de excesele raționalismului. „Preferința, în raționalitate, a unității, a identității și generalității în dauna diferenței, a noutății individuale este păcatul originar al raționalismului tradițional“¹. Aroganța logicii față de infra-logic este vinovată de căderea neraționalului în irațional.

Puritatea la care au ajuns, la un moment dat, conceptele a dus, în cele din urmă, la închipuirea unei lumi inteligibile, eterne și perfecte, față de care lumea noastră, sensibilă, vremelnică și imperfectă, merită tot disprețul. Dincolo de deosebiri dintre ele, mai toate concepțiile religioase cred în inferioritatea lumii de „aici“ față de „cealaltă“. Împotriva rațiunii pure, care, după ce a conceput transcendența, este socotită incapabilă s-o mai înțeleagă, iraționalității exaltă bogăția vieții, prețuind mai mult căldura binelui și frumosului decît răceala adevărului. Misticii însăși cred că trebuie să treacă mai întîi prin trăirea susținută a binelui înainte de contopirea cu Marele Adevăr.

Evident, tendința antiintelectualistă a atins toate artele contemporane. Nici teatrul n-a fost ocolit de revolta sensibilității ultragiutate împotriva diverselor dogme secate de viață. Saturat de platitudinile teatrului didactic și tezist, teatrul de avangardă a împins deseori anti-conformismul său pînă la celebrarea iraționalismului.

Iraționaliștii încearcă să evite limbajul producător de concepte pentru a „întui” nemijlocit un „dincolo” pe care tot limbajul l-a creat. Transcendența, divinitatea, raiul nu sînt decît produsele forței de transcendență a vorbirii, efecte ale capacității ei de a se referi la absent, rezultatul puterii ei de a atinge Universalul. Prin vorbire, idealul dintotdeauna al oamenilor de a scăpa de tensiunea dramatică dintre valorile opuse este plasat pe „celălalt tărîm”, sub forma imposibilă a Binelui fără rău, a Adevărului fără eroare și mai ales fără minciună, a Dreptății fără nedreptate. Cei care n-au izbutit să se elibereze de sub „despotismul rațiunii” și, deci, n-au putut să treacă peste faptul că valorile antagonice sînt inevitabil legate între ele, s-au consolat cu credința că „dincolo” vor regăsi paradisul în care valorile contradictorii nu sînt încă diferențiate și vrăjmașe, ci se mai află în „coincidentia oppositorum”.

Exasperat de coercițiunea logicii, Léon Chestov vede în contradicție chiar un simptom al apropierii noastre de Adevărul Ultim. „Altfel spus — scrie el — pentru a trece de la filozofia empirică la metafizică, trebuie să fim gata să renunțăm la principiul identității și contradicției”². Convinși că ar fi fost mult mai bine să mușcăm numai din pomul vieții și nu din pomul cunoașterii, Chestov crede că „există o anumită limită dincolo de care trebuie să ne călăuzim nu după regulile generale ale logicii, ci după altceva, care n-are încă și care nu va avea niciodată probabil un nume în limbajul oamenilor”³. Lui Benjamin Fondane îi spunea că „a brava principiul contradicției — deoarece este sufocant — înseamnă a da întrebării adevărata sa importanță — importanță nu de argument, de răspuns, de lucru gîndit și rezolvat — ci importanța ei de luptă, de atac”⁴. Din păcate, ceea ce aplaudă el este contradicția definitiv condamnată de logică și nu contradicția care într-adevăr depășește logica tradițională, dar fără s-o anuleze. Pe Chestov îl bucură *absurditatea* acceptării în același timp a două propoziții dintre care una neagă ceea ce cealaltă afirmă și nu *raționalitatea* unei propoziții în care se afirmă în același timp două predicate contradictorii despre același subiect. În vreme ce, în primul caz, contradictorie este cîmpula, în cel de-al doilea, contradictorii sînt nu-

mai predicatele, cîmpula respectînd principiul non-contradicției al logicii elementare. Logica dialectică nu depășește rațiunea, ci doar logica ei elementară. Logica tradițională dă socoteală de realitatea relativ stabilă a lucrurilor în mișcare, în timp ce logica dialectică se referă la geneza, la însăși mișcarea și dezvoltarea lucrurilor: „lumea este și hazard și necesitate” înseamnă cu totul altceva decît „lumea e hazard” și „lumea nu e hazard”. Exasperarea iraționalistilor este provocată de nepotrivirea dintre logica stabilității relative a lucrurilor și autodinamica absolută a unităților contradictorii.

Revoltîndu-se împotriva logicii, iraționaliștii regretă de fapt apariția omului, căci avem de-a face cu oameni numai din clipa în care, începînd să vorbească, au depășit cunoașterea nemijlocită a necuvîntătoarelor și au devenit ființe gînditoare. Mai presus de toate, omul este inventator de mijloace și, în primul rînd, inventatorul celui mai important mijloc: *vorbirea*. Paradisul pierdut nu este decît starea naturală — fără conștiință și fără tragedii — din care omul a ieșit cînd a început să vorbească, să gîndească și să creeze. Omul n-are altă soluție decît să-și asume bivalența sa esențială și să devină din ce în ce mai moral, fără garanția nici unei transcendențe. Superioritatea naturii față de om este doar materială. În vreme ce natura nu știe că este infinită, omul știe că este trecător și luptă mereu, prin cultură, pentru un supliment cit mai mare de viitor. Omul este produsul împletirii contradictorii dintre general și individual, dintre material și spiritual, dintre hazard și necesitate. Ceea ce este nerațional nu este niciodată superior rațiunii, ci, dimpotrivă inferior rațiunii. Dincoace de rațiune se află percepțiile, senzațiile, reprezentările, emoțiile, sentimentele, pasiunile, reflexele, inteligența, iar dincolo de rațiune acționează forțele naturii. Ele pot fi mai puternice decît rezistența fizică a oamenilor, dar niciodată mai prețioase decît rațiunea. Pasiunile pot să întunece, uneori, rațiunea, iar cutremurele, inundațiile, incendiile pot să ucidă pe cei ce raționează, dar n-au nici o putere asupra regulilor raționamentului deductiv. Nici forțele sociale nu pot desființa logica, ci doar pe logicieni. Premisele și nicidecum raționamentul sînt vinovate de falsitatea, uneori devastatoare, a unor concluzii logice.

Tenacitatea logicii față de efemeritatea lucrurilor ține de faptul că legile ei reflectă cele mai generale raporturi posibile dintre lucruri și nu de faptul că este conservată „în” minte sub forma conștiinței transcendente, ca în filozofia lui Husserl, sau în cer, sub forma Ideilor transcendente, ca în filozofia lui

Platon. Vorbirea creează și întreține nu numai iluzia unei lumi „de dincolo“, altfel decât cea de aici, dar și iluzia unei lumi „interioare“, altfel decât cea de afară. Probabil că lumea cealaltă a fost concepută după modelul lumii lăuntrice: ideile inaccesibile simțurilor nu pot trăi decât într-o lume inaccesibilă simțurilor. Oamenii încearcă să obțină bunăvoința cerului așa cum izbutesc să câștige bunăvoința semenilor: cerind, rugind, îndemnând. Dreptii, laici sau religioși, încearcă să se apropie de Ideile Pure printr-un efort intens de purificare interioară. Drumul spre Adevărul Ultim trece neapărat prin asceză, prin respingerea fenomenologică sau teologică a vieții exterioare. Léon Chestov este deosebit de iritat că „teologii cei mai îndrăzneți încearcă să dovedească existența lui Dumnezeu prin rațiune, prin știință, prin ceea ce e interzis, prin ceea ce ia libertatea. Toți teologii pretind că cred în Dumnezeu, dar cred în Socrate... și încă corectat de Aristotel!“⁵. După părerea lui, „adevărata filozofie începe acolo unde se oprește «știu»; acolo unde trebuie luptat împotriva acestui «știu», și aceasta indiferent cu ce preț, fie chiar cu prețul «martiriului rațiunii»“⁶. Supărat pe înstrăinarea logicii de viață, Chestov vrea să înlocuiască logica cu o altă metodă de ajungere la adevăr: *strigătul*! „Strigatul, ca metodă: iată ce opune gândirea existențială demersului de *intelligere* al gândirii speculative. Dar această metodă nu se poate exercita la ree: iată de ce gândirea existențială nu aparține «specialiștilor»“⁷.

Vinovată de distanțarea crescândă a logicii de viață nu este însă viața noastră interioară, care ar izola rațiunea de realitate, ci dogmatizarea unor idei, în cel mai fericit caz relativ valabile. Prin esența lor abstracte și generale, ideile nu locuiesc nicăieri; nici înăuntru, nici afară. Ele nu există decât „in actu“. Ele nu se pot transforma singure în idoli. Ideile nu sînt decât înțelesul unor vorbe. Ideile nu stau nici măcar în cărți, ci pot fi mereu reproduse prin lectură. Așa se explică și faptul că o carte nu rămîne aceeași cu prilejul diverselor lecturi; nici chiar pentru același cititor. Numai platitudinile sînt mai constante. Dogmatismul nu ține de încapăținarea ideilor, ci de repetarea continuă a aceluiași cuvinte. Impresia că există o lume interioară a ideilor în opoziție cu viața înconjurătoare, așa cum există o lume „de apoi“ în opoziție cu lumea „de acum“, este pricinuită tot de limbaj. Nerostită, vorbirea dă impresia că se desfășoară „în minte“, în gândire, în conștiință. De fapt, nu se poate spune că descărcarea unor curenți bioelectrici și vibrația coardelor vocale aparțin lumii interioare mai mult decât bătăile inimii și digestia.

Faptul că ideile create de vorbire pot rămîne nerostite, nepronunțate, i-a determinat însă pe oameni să le plaseze într-un loc ascuns, unde pot fi ferite de indiscreție și păstrate, ca atare, oricît de multă vreme. Conștiința nu este însă o încăpere în care pot fi fixate, o dată pentru totdeauna, idei apriorice, ci un sistem de semnificații prin care oamenii — vorbind — cunosc lumea și pe ei înșiși. Opoziția dintre exterior și interior nu este nimic altceva decât opoziția dintre tăcerea indiferentă a naturii și capacitatea omului de a o contra-zice. Mircea Florian are dreptate cînd respinge străvechea prejudecată a „conținutului de conștiință“ și trece creativitatea de la gândire la limbaj, dar exagerează cînd contestă ficționalitatea ideilor create de vorbire. M. Florian e de părere că „ficționalismul este strania concepție a unei gândiri care fabrică «ficțiuni» pentru a ajunge la adevăr, cînd era mai simplu să meargă de-a dreptul la adevăr...“⁸. Numai că adevărul nu este însăși realitatea, ci o judecată formată într-o propoziție despre realitate; și propozițiile sînt creații omenești, adică ficțiuni prin care oamenii ajung să cunoască ceea ce este independent de om. Cunoașterea umană este totdeauna mijlocită. Esența lucrurilor nu ajunge cunoștință decât prin intermediul activității abstractizante și generalizante a vorbirii.

Nu numai în istoria ideilor, dar chiar și în dezvoltarea gândirii însăși iraționalismul își are rostul lui: obligă rațiunea să se aplece asupra propriilor sale limite, readuce abstracțiile mai aproape de concretul pe care trebuie să-l explice, frînează alunecarea într-un raționalism care ar reduce omul la o „bestie exactă“, după cum ne avertiza Paul Valéry. Iraționalismul apare ca un fel de „feedback“, prin care se autoreglează însăși rațiunea. După ce subliniază că „raționalul nu este definitiv, ci un bun care trebuie necontenit pus la adăpost de imperfecțiile momentului, fiindcă orizontul lui nu cunoaște margini“⁹, Mircea Florian încheie: „Iraționalismul a luat naștere din explicația cu sine însăși a rațiunii, din năzuința acesteia de a-și cunoaște puterile, din obligația rațiunii de a nu întrerupe nici o clipă contactul cu realitatea, de a o «explicita», de a reflecta, ceea ce este funcția de căpetenie a conștiinței și gândirii“¹⁰. În ultima sa lucrare, publicată postum, M. Florian reia ideea: „iraționalul este fermentul necesar vieții raționale“¹¹. Iraționalismul are rațiunea sa de a se ivi din cînd în cînd în istoria filozofiei: Plotin, la epuizarea raționalismului elen, Böhme, la sclerizarea scolasticii, Nietzsche, exasperat de pozitivism, Kierkegaard, împotriva logicismului hegelian, Chestov, împotriva scientismului.

Rațiunea nu se „opune” însă vieții pentru a o diminua, după cum pretend iraționalistii, ci pentru a o prelungi, a o îmbunătăți și a-i da un sens. Cunoașterea este într-adevăr „originară” în apariția omului, dar nu este un „păcat”, ci cea mai înaltă virtute. În opoziție cu lumea celor care nu cuvântă, omul și-a asumat riscul cunoașterii și creației. Dar gândirea nu e numai rațiune, ci și atitudine, nu e numai logică, ci și estimativă, nu e numai denotație conceptuală, ci și conotație pragmatic-afectivă. Vorbirea participă nu numai la transformarea percepțiilor în cunoștințe, ci și la cristalizarea emoțiilor în aprecieri. Gândirea are două dimensiuni: una prin care necesitatea indiferentă a naturii se impune omului sub forma adevărurilor și cealaltă prin care libertatea creatoare a omului se impune naturii sub forma valorilor culturale. Când raționalismul unidimensionalizează gândirea restrângând-o la logică, iraționalismul exagerează dimensiunea vitregită: viața, afectivitatea, concretul, individualul. Numai că viața nu devine omenească decât după ce vorbirea a transformat trăirea ei în gând. Viața capătă un sens numai prin contactul pe care vorbirea îl stabilește între concepte și aprecieri. Numai așa rațiunea izbutește să lumineze și ceea ce se află dincolo de ea. Dimensiunea nerațională, infralogică, conotativă a gândirii se constituie prin tropii și figurile stilului.

Emoțiile, sentimentele, pasiunile nu ajung să facă parte din idei decât prin forța stilistică a limbii: metafore, metonimii, litote, hiperbole și așa mai departe. Trăirile afective se pierd dacă nu sînt cristalizate prin valorile stilistice ale limbii în jurul unor judecăți. Stilul exprimă atitudinea vorbitorului față de o împrejurare luminată de rațiune. Stările sufletești devin iterative datorită iterativității expresiilor verbale. Evident, stilul nu poate exprima decât o parte din emoția trăită de artist, iar cititorul, ascultătorul, spectatorul nu poate recepta decât o parte din informația emoțională a expresiei artistice, totuși, prin artă, ceva din viața afectivă a oamenilor este smuls uitării. Numai echilibrul dintre cele două dimensiuni ale gândirii este în stare să mențină legătura dintre generalul cunoscut și individualul trăit. Împotrivindu-se raționalismului pauperizant, care strică echilibrul dintre cele două dimensiuni ale gândirii și izolează astfel rațiunea de viață, iraționalismul opune unei minți fără suflet un suflet fără minte.

Însă principalul argument al iraționalistilor împotriva rațiunii rămîne incompatibilitatea dintre cunoaștere și existență. Nu există însă nici un temei să se creadă în divergența ireconciliabilă din-

tre gândire și realitate. Omul nu este decît acea parte a naturii prin care însăși natura devine treptat conștientă de ea însăși. Deși, treptat, aproximativ, parțial, omul cunoaște prin ideile sale însăși realitatea. Adevărurile nu sînt produse ale naturii, ci ale culturii. Adevărurile nu reflectă lucrurile, ci doar proprietățile lor generale. Dar ideile și lucrurile nu sînt străine unele de altele. Altfel n-am fi înaintat de la pilnie la televideofon. Adevărul este valoarea pe care o capătă înțelesul unei propoziții care a izbutit să descopere, prin abstractizare, un raport general dintre lucruri. „Numai o teologie luciferică, un pansatanism putea născoci ideea unui «geniu pervers», care a creat în fața rațiunii omenestii o lume pe dos, o lume irațională”¹². Într-adevăr, credința că între gândire și realitate există o nepotrivire de nedepășit presupune o anume perversitate din partea lui Dumnezeu, de vreme ce i se atribuie că a făcut ideile noastre să se desfășoare cu totul altfel decît lucrurile. Există o rugăciune hasidică, prin care credinciosul îi cere lui Dumnezeu ori să facă lumea pe înțelesul oamenilor, ori să le dea oamenilor o altă minte ca s-o poată înțelege. E nesperios să se creadă că Dumnezeu se joacă de-a v-ați-ascunselea cu oamenii. De fapt, nu există nimic incognoscibil, ci doar că adevărurile fundamentale nu pot fi înțelese cu logica non-contradicției, ci numai cu logica unităților contradictorii. De fapt, Incognoscibilul însuși este contradictoriu: se știe că există și că nu poate fi cunoscut; deci se știe *ceva* despre ce nu se poate ști *nimic*...

Totuși, Léon Chestov, cel mai vehement dintre misologii contemporani, susține că Husserl se înșală atunci cînd „pleacă de la supoziția că grație «unității» ființei, cunoașterea zonei mijlocii ne permite să judecăm pe calea deducției regiuni îndepărtate”¹³. Dar de ce convingerea în „unitatea lumii” este mai puțin acceptabilă decît credința că regiunile îndepărtate se află pe „celălalt tărîm” și depășesc deci puterea de înțelegere a rațiunii? Mai probabil că ele nu se află în *altă lume*, ci la *altă adîncime* a aceleiași lumi, și nu depășesc rațiunea, ci doar logica ei elementară. Nici relativismul cunoașterii umane nu este un sprijin de nezdruccinat al iraționalismului. Este limpede că omul nu poate cunoaște decît omenestii — prin adevăruri relative, istoric condiționate — ceea ce există independent de om. Dar deși cunoașterea umană va avea etern o limită, nu există o limită eternă a cunoașterii umane. Relativitatea formei omenestii de cunoaștere nu afectează obiectivitatea conținutului, ci îi determină doar limitele. Corespondența dintre cunoștințe și lucruri nu e decisă de vreo

crediță sau alta, ci de practică. Chestov se bucură că „acest relativism al speciei nu prezintă nici un avantaj față de relativismul invidual”¹⁴. Este limpede că nu numai adevărurile fiecăruia sînt relative, ci și adevărurile rațiunii umane: formele și legile logice sînt felul în care omul reflectă cele mai generale proprietăți și raporturi ale realului. În sens strict, nici nu există adevăruri inviduale. Inviduale nu pot fi decît trăirile. Adevărurile sînt totdeauna mai mult sau mai puțin generale, oricît de mare ar fi gradul lor de relativitate. Intitulindu-și piesa **Fiecare cu adevărul** său, Pirandello se referea la relativitatea adevărurilor, nu la individualitatea lor.

Este semnificativ pentru rolul afectivității în cunoaștere faptul că iraționalității, pornind de la relativitatea adevărurilor, pun la îndoială existența legității naturale, dar nu și existența unei alte lumi, de vreme ce caută o altă cale decît aceea a rațiunii pentru a intra în contact cu ea. Teologii ne spun că Dumnezeu este Unul, numai ideile noastre despre el sînt diferite. Nu este însă mai aproape de adevăr părerea că Dumnezeu este numai *ideea* de Dumnezeu, creată de energia metaforică a limbajului?

Bisericile au aflat de mult că oamenii încep să creadă în Dumnezeu pentru că se roagă și abia după aceea se roagă pentru că au ajuns să creadă în Dumnezeu. Dînd ritualului o asemenea importanță, spiritualiștii aduc un involuntar omagiu materialismului: acceptă primordialitatea practicii față de conștiință.

Setea de concret, de individual, de sensibil este, așadar, firească într-un moment în care scientismul tehnocratic tinde să reducă omul la un aparat sortit să emită și să recepteze mesaje eficiente. Computerizarea unidimensionalizează omul, hipertrofiindu-i logicul în paguba sufletului. Omul nu poate trăi omenește numai cu adevăruri; are neapărat nevoie și de bine și de frumos. „Avem nevoie de artă pentru a nu muri de adevăr”, striga Nietzsche. Cu atît mai mult cu cît rațiunea, devenită „de stat”, a fost prea adesea ucigătoare. Trebuie să nu se uite că și adevărurile sînt făcute pentru oameni și nicidecum oamenii pentru adevăruri, că ideile se învechesc, în vreme ce omenirea niciodată. Tocmai din pricină că raționalismul uniformizează, în vreme ce viața afectivă diferențiază, a crescut atît de mult, în ultima vreme, gustul pentru originalitate pînă la extravaganță, nevoia de a stupefia, plăcerea de a șoca.

„Ceea ce trebuie — scrie Antonin Artaud — este ca, prin mijloace sigure, sensibilitatea să fie pusă în stare de percepere mai profundă și mai fină; acesta este obiectul magiei și al riturilor, față de care teatrul nu este decît o

răsfîngere”¹⁵. Intenția acestei sensibilități devine și mai limpede cîteva rînduri mai jos: „Teatrul nu va putea deveni el însuși, adică să constituie un mijloc de iluzie adevărată, decît furnizînd spectatorului precipitate veridice de visuri, în care gustul său pentru crimă, obsesiile sale erotice, sălbăticia sa, himele sale, sensul său utopic al vieții și al lucrurilor, chiar canibalismul său, să se reverse pe un plan nu presupus și iluzoriu, ci interior”¹⁶. Roger Planchon spunea, vorbind despre spectacolul teatral, că „acțiunea noastră n-are nimic literar” și că trebuie „să abolim literatura pentru a regăsi teatrul”, iar Peter Brook declara nu de mult că „teatrul este o posibilitate dată omului de a-și crește pentru un anumit timp intensitatea percepțiilor sale. Asta-i tot și e imens”. Jean Vilar observa acum 30 de ani că „în Statele Unite de azi, totul sau aproape totul este tratat pe scenă prin virtuțile pseudodramatice ale arsenicului sau ale mitralierei, ale coca-colei sau ale *upper-cut*-ului. Le e frică de tiradă și de verb. Se mențin la un dialog net realist, cred ca acela pe care o stenotipistă l-ar putea lua din viață. Se evită luarea de conștiință a personajelor. Or, cred că se poate admite că nu există personaj de teatru acolo unde nu există luare de conștiință”¹⁷. Dacă acum treizeci de ani se mai putea admite ca teatrul să continue să facă ceea ce a făcut două mii de ani înainte de inventarea cinematografului, astăzi a devenit inadmisibilă confundarea acestor două arte. Teatrul este conștiință critică a unei epoci; numai filmul poate fi vis compensator, prilej de evadare. Dezvoltarea cinematografului a eliberat teatrul de toate sarcinile lui neteatrale, așa cum fotografia a eliberat pictura de toate sarcinile ei nepicturale.

Teatrul nu mai este nici vis, nici ceremonie, nici viață, nici oglindă a vieții, ci arta cea mai critică a unei epoci. „Teatrul absurdului” este mai degrabă „teatrul împotriva absurdului”, este critica absurdului și nu apologia lui. Beckett nu aplaudă, ci deplînge lipsa sensului, iar Ionescu nu își bate joc de vorbire, ci de vorbărie, critică nu limbajul, ci patologia lui. „Reînnoirea expresiei înseamnă distrugerea clișeeilor unui limbaj care nu mai vrea să spună nimic; reînnoirea expresiei rezultă din efortul de a face incomunicabilul din nou comunicabil. În asta constă, poate, scopul principal al artei: «a reda limbajului virginitatea sa»”¹⁸, notează Eugen Ionescu. Dintre toate artele, teatrul este, prin unitatea dintre textul dramatic și spectacolul teatral, cel mai apt să mențină echilibrul între cele două dimensiuni ale gîndirii, precum și dintre gîndire și realitate, deoarece spectacolul este al unor gînduri

trăite și al unor trăiri gândite. Teatrul „cruzimii“ nu este decît riposta vremelnică împotriva unui teatru flecar. Teatrul nu e el însuși nici fără dialog, nici fără conflict. Teatrul nu este conform esenței sale nici ca pantomimă, nici ca discurs. Orice aplecare a lui pe una dintre laturi stîrnește replica laturii neglijate: Pirandello sau Ghelderode, Beckett sau Schéhadé, Ionesco sau Arrabal... Puterea „magică“ a teatrului rezidă în generalitatea esențialului reflectat de o anumită semnificație și nu în aparența fascinantă a semnificativului scenic. Numai ceea ce este general poate deveni obștesc și numai ceea ce este obștesc poate deveni „sacru“. Ideile sînt superioare nu lucrurilor, ci percepției lor, datorită superiorității cognitive a conceptelor. Lipsit de semnificație, spectacolul teatral scutește spectatorul de efortul cultural de a se înălța de la ce îi este dat să *perceapă* la ce i se cere să *priceapă*. Și oamenii au năzuit totdeauna spre etern și universal, sîciuit mereu de mizeriile zilnice. Fără semnificațiile logice ale gândirii, semnificantul nu mai este decît un semnal în stare să provoace doar emoții empirice, dar incapabil să mai dea emoții estetice. Nu mai rămîne decît să se suprimă scena, spectatorii să se amestece cu actorii, și acțiunea să devină însăși viața pentru ca viața să înghită teatrul și deci teatrul să nu o mai poată influența mai mult decît un leader de moment. Însă teatrul nu este însăși realitatea, ci expresia atitudinii unor artiști față de ea. „Problema nu este de a im-proviza pentru a scăpa de imperialismul textului și pentru a da simulacrul unei libertăți personale și creatoare, ci dimpotrivă, de a reda acestuia adevărata lui funcție productivă, adevărata lui greutate fonică, materialitatea lui articulatorie, rezonanța lui libidinală, puterea lui de inducție gestuală și totodată reala lui dimensiune socială“¹⁹.

Dacă îndepărtarea rațiunii de viață pune în primejdie eficiența ideilor, exaltarea vieții împotriva rațiunii întoarce pe oameni în preajma necuvîntătoarelor și îi expune la cele mai sălbatiche influențe. Poezia interjecțiilor, muzica zgomotelor, pictura petelor, teatrul bla-bla-urilor, filmul fără poveste devin deosebit de nocive dacă se perpetuează. Scăpată de sub controlul critic al rațiunii, afectivitatea împiedică dezvoltarea individualităților creatoare și menține masa la dispoziția oricărui demagog în stare să se impună. Prin hipertrofierea sensibilității în dauna intelectului, comunicarea de masă sporește și ea primejdia iraționalismului. Tendințele anti-semnificative din arta contemporană trebuie, la un moment dat, neapărat depășite. Ferindu-se de dimensiunea logică a semnificațiilor pentru a scăpa de înțelesurile depășite

sau banalizate, teatrul de avangardă a exacerbat spectacolul teatral în paguba textului dramatic pînă la reducerea vorbirii la exclamații sau la limbi necunoscute spectatorilor. Este însă adevărat că dezechilibrarea „neoromantică“ a teatrului a grăbit depasirea realismului de la semnificant la semnificație. Nu semnificantul trebuie să semene cu aparența evenimentelor, ci semnificația trebuie să fie izomorfă cu esența lor. Realism înseamnă a ține seama de esența evenimentelor pentru a le putea influența, nu pentru a te împăca cu ele. Realism înseamnă supunerea rațiunii față de legile lucrurilor pentru a face posibilă opoziția practică față de accidente la vătămătoare. Vrînd-nevrînd, neoromantismul avangardiștilor pregătește un teatru neoclasic eliberat de multe prejudecăți care mai îngrădeau arta spectacolului: istoricitatea costumelor, autenticitatea decorurilor, credibilitatea evenimentelor, ireversibilitatea desfășurării temporale etc. ...

Dacă ignoranța, neputința și frica oamenilor în fața naturii au diminuat considerabil în ultimele veacuri, ele au rămas încă destul de mari în fața forțelor sociale. Societatea este încă o realitate la fel de indiferentă și de încăpățînată ca natura nedomesticită. Se izbește de ea mereu altă bună intenție, trezind străvechea înclinație umană spre mister, spre miracol, spre credință, spre irațional. Numai maturizarea spirituală a omenirii poate să ducă la menținerea iraționalismului ca moment necesar al autoreglării concepțiilor raționale despre lume.

Are dreptate J. Huizinga cînd atrage atenția că „acela care admite serios principiul antirațional ar trebui să-și interzică să vorbească“²⁰. Un iraționalist consecvent nu mai are dreptul nici să vorbească, nici să scrie, ci doar să țipe, de vreme ce orice vorbă este deja contaminată de rațiune. Deși n-a urmat-o, Cioran a tras de mult ultima concluzie: „Dacă ar trebui să renunț la diletantis-mul meu, m-aș specializa în urlete“²¹.

¹ Mircea Florian, *Misologia sau „filosofia absurdului“*, în *Cercetări filozofice*, nr. 1, 1958, p. 55.

² Leon Chestov, *Le pouvoir des clefs*, Paris, 1928, p. 99.

³ Ibidem, p. 357.

⁴ Benjamin Fondane, *Rencontres avec Léon Chestov. Plasmé, Paris, 1982*, p. 21.

⁵ Léon Chestov, *Rencontres*, p. 98.

⁶ Ibid., p. 249.

⁷ Ibid., p. 248.

⁸ Mircea Florian, *Misologia...*, p. 52.

⁹ Ibidem, p. 61.

¹⁰ Ibid., p. 61.

¹¹ Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, București, Ed. Eminescu, 1983, p. 270.

(continuare la p. 189)

asemănătoare, capătă conotații diferite, în funcție de personaj și de momentul traectoriei acestuia. Cehov a împrumutat mai multor personaje — lui Astrov, lui Verșinin, lui Trofimov — o speranță, măturisită adesea, cu privire la viața fericită, rațională, într-un viitor indeterminat, peste două-trei secole. Rostită de Astrov, care trăiește pentru a acționa eficient, replica exprimă o convingere ce dă sens greutăților existenței lui epuizante. Verșinin spune lucruri foarte asemănătoare, cu evidentă sinceritate. Dar la omul slab, incapabil să se elibereze, care se resemnează la despărțirea de Mașa, evocarea viitorului devine alibi. În muzica cehoviană, aceeași notă sună total diferit, integrată în alte acorduri.

Devenită actriță de mina a doua, trecând în turnee prin localități obscure („Miine dis-de-dimineată trețuie să plec la Eleț, cu clasa a treia...“), Nina repetă câteva cuvinte care purifică motivul pescărușului ucis de tot ceea ce ar părea alegorie simplificată: „Sînt un pescăruș. Nu, nu e asta...“. Formula stereotipă nu mai are nimic din replica-cheie, prea frustă cheie, a unui personaj. Surprinde intonația teatrală cu care Nina constată propria decădere („Trăiam veselă ca un copil, mă trezeam dimineată și începeam să cînt“³). Dar Nina se intrerupe iritată, observînd sunetul fals: „Nu, nu e asta“.

Cu puținele și cunoscutele excepții, personajele cehoviene suportă prezentul, cu întoarceri frecvente la verdele paradis al copilăriei ori visînd la existența din secolele viitoare. Întoarcerea și anticiparea le dau suportul indispensabil pentru a **continua, sînt** — după context — dureros nostalgice ori derizorii. În ultimul registru se plasează declamațiile lui Gaev, care „ca și Liubov Andreevna, a trăit inconștient și pasiv ruinarea treptată și a acceptat liciția și pierderea livezii cu vișini, echivalente cu dispariția acesteia, căci practicul Lopahin va tăia pomii și va vinde terenul în loturi. Cu aceeași retorică facilă cu care se adresa mobilelor regăsite, Gaev își ia rămas bun de la casa copilăriei: „Prietenii mei, scumpii mei, dragii mei prieteni. Părăsind această casă pentru totdeauna, pot oare să mă stăpînesc și să nu exprim la despărțire sentimentele care umplu toată ființa mea?“⁴. „La Moscova“, strigătul celor trei surori, e lipsit de retorică vidă a lui Gaev, dar neputința, refuzul de a înfrîna realitatea există și la ele. Munca utilă e practică de Olga și de Irina ca un remediu, este și visul lui Tuzenbah. Dar nu poate compensa total nostalgia și înadaptarea. Doar pentru Astrov a devenit axa existenței. Pentru acest antimolieresc medic, sursa principală de frămîntări este moartea unui pacient, în timpul unei operații

Personajele neclasabile, în afara unor etichete foarte generale — sensibilitatea, slăbiciunea, dezarmarea în fața „vitalilor“ obtuși sau chiar binevoitori, precum Lopahin —, rămîn închise în inadaptarea lor, comunică prea puțin între ele. Dialogul pieselor cehoviene are o structură care a contribuit la nedumeririle multor oameni de teatru de la 1890. A fost prețuit pe atunci pentru ceea ce era desemnat — imprecis — drept lirism. Permite lecturi contemporane diferite și neofortate.

Unul dintre riscurile greu de evitat în aceste lecturi contemporane ale textelor vechi de decenii ori de secole este tendința de a descoperi trăsături și de a aplica termeni ai zilelor noastre, de a le valorifica pentru că găsim în ele — și, cu oarecare bunăvoință, orice poate fi regăsit oriunde — obsesiile prezentului. Dar e greu să refuzi dialogului cehovian trăsătura și termenii aparent devalorizați prin inflație verbală, inseparabili însă de lumea prezentului: dificultatea maximă, eventual imposibilitatea comunicării.

Există în **Trei surori** o scenă care pare a anticipa alegoriile negre din viitorul teatru al absurdului. Nefericit în căsnicia cu Natașa, Andrei încearcă să apere fațada. În fața surorilor sale, face elogiul Natașei cu vehemență stridentă, destinată mai curînd să se convingă pe sine: „Mai întîi aveți ceva împotriva Natașei, nevastă-mea. **Mi-am** dat seama de asta din prima zi a căsnicii mele. Trebuie să vă spun că Natașa este o fată minunată, cinstită, dreaptă și mărinimoasă. Asta e părerea mea...“⁵ Încercarea de autosugestie strigată cade în gol. E întîmpinată de tăcere. Surorile nu sînt în stare să se împotrivească Natașei, dar o văd cum este, cum o știe, de fapt și Andrei. În actul următor însă, Andrei vorbește altfel în fața bătrînului ușier surd. În frazele lui deznădăjduite reapar cele două motive-refugiu: „O! unde sînt zilele de odinioară. Pe atunci eram tînăr, voios, cu mintea deschisă... Visam și gîndeam atît de frumos!“ Reapare și motivul viitorului luminos, devenit aici alibi pentru lașitatea și autoamăgirea personajului. Prezentul e văzut cu oroare. Andrei vorbește indirect de propria-i situație: „își umplu viața cu jocurile de cărți și cu băutura... Nevestele își înșală bărbații, iar aceștia mint, prefăcîndu-se că nu știu, că nu aud nimic... E înfiorător prezentul“⁶. Ferapont răspunde anapoda, pomeneste de iarna aspră: „Cică au înghețat două mii de oameni! Lumea era îngrozită!“⁷. Izbucnirea de sinceritate a lui Andrei se consumă în fața unui interlocutor surd. Străvechea, facilă situație comică își transformă sensurile și culoarea.

În toate piesele lui Cehov există fragmente de dialog ritmate de pauze, în care personajele se ascultă superficial, răspund pe alături, urmărindu-și propriile frământări și frustrații, propria pasiune. La sfârșitul primului act din **Unchiul Vanea**, Elena Andreevna și Voinițki par a dialoga : „**Elena** : Iar te-ai certat cu Aleksandr ! **Voinițki** : Dacă îl urăsc ! **Elena** : Pe Aleksandr n-ai de ce să-l urăști. E și el ca toți ceilalți. Nu e mai rău ca dumneata“. De fapt, fiecare își urmează firul. Voinițki își dezvăluie iubirea crepusculară : „Cum te-ai putea privi altfel, dacă te iubesc !... Știu că n-am cum să fiu iubit. Sortii mei sînt egali cu zero. Dar eu nu vreau nimic...“ Cu gîndul la Astrov, care o atrage fără a izbuti s-o scoată din **apatie** și **plictis**, Elena Andreevna dă răspunsuri seci, care ar putea diagnostica duritate, dar indică numai imposibilitatea de a găsi un diaazon afectiv comun : „Vorbește mai încet, poate te aude careva“. Rugămintii umile a lui Vanea („Nu mă goni ! Doar atît“) îi răspunde oboșită cu un „Ce chin !“.⁷ Comunicarea între cei doi nu e mai reală decît aceea dintre Andrei și ușierul surd.

Frăpantă în clipele de explozie, lipsa comunicării în afect și chiar în limbaj se traduce și în momentele numeroase cînd se schimbă replici care nu se înfilnesc. Modificînd ritmul dramelor, tipul de conflict și dialogul, Cehov a păstrat dintre procedeele convenționale monologul (nu și aparteul). Dar mai semnificative sînt întretăierile de monologuri, pseudodialogul. În casa celor trei surori oaspeții solilocvează în enunțuri scurte, fără contact : „**Verșinin** : Și totuși, ce păcat că s-a dus tinerețea ! **Mașa** : Gogol spunea : «Plicticos este să trăiești pe lîrre, domnilor»“. Iritat, Tuzenbah, pe care dragostea pentru Irina și decizia de a abandona uniforma, de a face o muncă utilă, îl vitalizează, ripostează : „Și eu am să vă spun : greu lucru să se înțeleagă cineva cu dumneavoastră, domnilor. Mai lăsați-o“. Cebutikin, medicul militar care a afirmat că nu citește cărți, descoperă cu glas tare o curiozitate din gazetă : „Balzac s-a cununat la Berdicev... Asta trebuie să mi-o însemn în carnet. (**Serie**) Balzac s-a cununat la Berdicev. (**Citește mai departe ziarul**)“. Enunțul e repetat de Irina, care face pasiente, îngîndurată. „Balzac s-a cununat la Berdicev“.⁸ În cîteva rînduri, o replică e reluată cu gîndul aiurea. Dialogul anodin ascunde sila de viață, apatia ori, dimpotrivă, tensiunea. Prin asemenea detalii, parabola pistolului care, dacă apare în primul act, trebuie să tragă pînă la sfîrșit, capătă sensul propriu cehovian, se referă nu la acțiunea și crescendo-ul teatrului anterior, ci la rostul unei fraze repetate, al unei indicații scenice. Sînt

detalii care se luminează retrospectiv, prelungesc și textul și penumbrelor lui, după ultima lăsare de cortină.

Eroii cehovieni sînt condamnați la solitudine. Abundența fragmentelor în care, sub aparența dialogului, alternează solilocviile, traduce această iremediabilă singurătate, cu surse atît de diferite, opuse chiar. Preaplinul, impulsul Sașei de a se devota și jertfi se ciocnesc de oboseala lui Ivanov. Iubirile împărțite sînt rare, rezervate unor personaje de plan secund, precum Trofimov și Ania din **Livada**... Jocul dragostei și al întîmplării risipește în gol iubirile și speranțele. Iubirea Soniei pentru Astrov eșuează, ca și aceea a unchiului Vanea. Lipsa de resort interior, incapacitatea de a se smulge din inerție ori dintr-o căsătorie detestată și acceptată cu resemnare fac din legătura Mașei cu Verșinin o aventură trecătoare, curmată de plecarea regimentului din oraș. Hazardul intervine, e întruchipat în complexe și iscusința de duelgîu ale lui Solionii și împiedică împlinirea iubirii lui Tuzenbah, care nici el n-a putut întîlni la Irina decît acceptarea : „Voi fi soția ta. Îți voi fi credincioasă și supusă... dar de iubit... Ce pot să fac ?!“ Lantul racinian al iubirilor neîmpărțite din **Pescărușul** — relația Treplev-Nina-Trigorin — revine în diferite forme în celelalte piese, trasînd drumurile singurătății. E tradus de monologul întrerupt în care eșuează personajele.

Asemenea personaje, asemenea traectorii și raporturi făceau imposibilă practicarea unei tehnici dramatice standard, de tipul mediu acceptat pe scenele europene din a doua jumătate a secolului trecut. Conflictul progresînd gradat spre un punct de maximă tensiune, eventual spre o explozie — pregătirea, nodul, denodămîntul, considerate drept componente indispensabile, angrenate într-un mecanism strict și funcționînd cu intensitate sporită —, toate comandamentele unei retorici a piesei și a punerii în scenă, atît de respectate mai ales de oamenii de specialitate, actori, regizori, critici, spectatori „avizați“, sînt încălcate în piesele lui Cehov. Acesta n-a făcut-o cu dorința de a propune o formulă nouă. A avut, o știm, multe clipe de nesiguranță, sentimentul de a se aventura pe un teritoriu străin. Dar i s-a părut imposibil să scrie altfel de teatru, a respectat regulile artistice doar în farse.

Mai toate piesele lui Cehov au momente explozive. Ivanov se sinucide, ca și Treplev. Vanea încearcă să-l împuște pe Serebriakov. Tuzenbah e omorît în duel. Dar fie că se petrec pe scenă, ca în **Ivanov** și **Unchiul Vanea**, fie că sînt amortizate, relatate de un alt personaj, ele nu mo-

difică ritmul, sînt materializare a eșecului. Vanea acceptă să-i ceară scuze lui Serebriakov, îl asigură că: „Ai să primești regulat și de-acum înainte ceea ce ai primit și pînă acum. Totul va fi ca pe vremuri“. Își reia servitutea, alături de Sonia. În curba neregulată pe care o descriu întîmplările dintr-o piesă cehoviană, momentele explozive sînt bruște și trecătoare și nu schimbă traiectoria generală. Contrastul cu diagrama regulat desenată a piesei „bine făcute“ e total.

Cu nedumeriri ori cu simpatie au constatat-o și detractorii și prietenii, admiratorii. Primii interesează astăzi, evident, foarte puțin. Dar e de remarcat că aceiași prieteni și admiratori, care au avut intuiția, chiar imprecis formulată, a teritoriilor noi pe care le descoperă navelistica — *Stepa, Călugărul negru, Salo-nul nr. 6* —, au formulat rezerve și au dat sfaturi cu privire la construcția pieselor. Suvorin s-a arătat nedumerit că Sașa, personaj principal, lipsește din finalul lui Ivanov: „Așa și trebuia, îi scrie Cehov, să observe publicul că Sașa lipsește. Dumneata stăruie să apară, cică așa cer legile scenei. Bine, să apară, dar ce se vorbească? Ce cuvinte să spună? O fecioară ca Sașa (căci Sașa nu e fată, e fecioară) nu știe și nu trebuie să vorbească. Cealaltă Sașa n-ar face decît să enerveze publicul. Doar ea nu poate să se arunce de gîtul lui Ivanov și să-i spună «Te iubesc!»». Sașa nu-l iubește și i-a mărturisit-o. Ca s-o pot aduce la sfîrșitul piesei, ar trebui s-o refac pe Sașa de la început”¹. Cehov nu și-a propus — scrisoarea o indică limpede — să modifice structurile dramatice în genere. A organizat acțiunea după chimia complicată a personajelor. O făcea ignorînd liniștit „legile scenei“, nu fără momente de ezitare. Cu patru zile înainte de scrisoarea citată mai sus, la 19 decembrie 1888, îi scrisese tot lui Suvorin despre versiunea revizuită a lui Ivanov: „Acum... eroul titular este mult mai inteligent. Finalul nu mă mulțumește pe deplin (cu excepția focului de revolver, totul e prea moale), dar mă consolez spunîndu-mi că forma nu este încă definitivă... Îți dau cuvîntul că nu voi mai scrie vreo piesă atît de intelectuală și de putredă ca *Ivanov*”². Libertatea epicii devenise, implicit sau explicit, un bun cîștigat. „Legile scenei“, deși mereu modificate de la Shakespeare la Ibsen, puteau da iluzia solidității și cere consemnarea și tratarea lor cu respect.

Elogiile, entuziasmul pentru piesele acestea, în contrast atît de flagrant cu ceea ce era acceptat drept „teatral“, trădează și ele greutatea de a le traduce

noutatea în cuvinte. Scriitorul A. F. Koni și-a mărturisit entuziasmul pentru *Pescărușul* în fraze care percep cu finețe cîteva trăsături ale piesei, dar recurg la generalități cînd încearcă să le sintetizeze. Koni considera piesa drept „o operă remarcabilă prin concepția, noutatea ideilor exprimate și observarea profundă a unor situații de viață. Este pusă în scenă chiar viața cu imbinările ei tragice, abstracțiile elocvente și suferințele ei mute — viața de fiecare zi, cunoscută de toată lumea și totuși înțeleasă de atît de puțini în ironia ei crudă —, viața atît de aproape de noi încît sînt clipe în care uiti că ești așezat în fotoliul sălii și ești gata să iei parte la conversația auzită. Și cit de minunată e încheierea! Cit de adevărat este că „Pescărușul“ (Nina Zarecinaia, n.n.) nu se sinucide“³.

Aflat încă sub șocul căderii *Pescărușului* pe scena teatrului Aleksandriskii, Cehov a fost mișcat de elogiile lui Koni: „Vă cunosc de mult, vă respect profund și am mai multă încredere în dumneavoastră decît în toți criticii la un loc“. Dar Koni, care fusese în stare să sesizeze farmecul și noutatea „imbinărilor tragice“ și „suferințelor mute“ din piesă, nu găsise decît formula destul de plată și în sine confuză, referitoare la „viața însăși“ pusă în scenă, la tentația de a conversa cu personajele. Este poate și influența opticii naturaliste, încă puternic imprimată asupra spectatorilor și cititorilor de la sfîrșitul secolului. E grăitor că n-a insistat asupra unei noi înțelegeri a dramatismului și a construcției dramatice. Dar nici Cehov n-a stăruit asupra a ceea ce aducea nou teatrul său. S-a mărginit să inoveze, fără ambiții inovatoare.

¹ Cehov în amintirea contemporanilor, E.S.P.L.A. — „Cartea rusă“, 1960, p. 197.

² Opere X, E.S.P.L.A. — „Cartea rusă“, 1960, p. 320.

³ Opere X, p. 226.

⁴ Opere X, p. 418.

⁵ Opere, X, p. 338.

⁶ Opere, X, p. 349—350.

⁷ Opere, X, p. 264.

⁸ Apud Simmons, *Tchekhov*, Laffont, 1968, p. 195.

⁹ Opere, XII, p. 165.

¹⁰ Apud Simmons, *op. cit.*, p. 195.

¹¹ Apud Simmons, *op. cit.*, p. 414.

Ștefan
cel
Mare*

PERSONAJUL ISTORIC între document și ficțiune

După Iorga, Delavrancea, Sadoveanu, ar fi părut imposibil ca, prea curînd, cineva să-i mai ridice lui Ștefan cel Mare un monument spiritual. Premergătorii trăseseră parcă toate sevele personalității marelui bărbat, dăduseră imaginea monumental-mitică a eroului, fudamentată științific, tradițional și sentimental. Iată însă că, de la ultima evocare de prestigiu, a lui Sadoveanu, din 1934, de o reală densitate epică și lirică, Paul Anghel irumpe într-o „ipostază dramatică de veac eroic moldav“, cu o nouă efigie a „sfîntului de la Putna“.

O realitate de cronică fluidă, crîncenă și halucinantă, coboară în cotidian pentru o demonstrație de „lecție“ națională și literară. Un text cu rafinate arome stilistice, în cea mai curată și cumințe limbă, trimite la document, însuși dramaturgul numindu-și, în cîteva rînduri, sursele.

Într-o „predoslovie a cronicarului“ (apocrifă nearhaizată), scriitorul cheamă ca martore, din istoria națională, date care să demonstreze urgia istoriei „pentru un popor mic, strîns între trufiile unor puternice imperii“. Ele sînt: 1476 (nebiruința de la Valea Albă), 1574 (martirajul lui Ioan Vodă cel Viteaz la Cahul), 1718 (data căderii Banatului și a Olteniei sub austriei prin pacea de la Passarowitz). Sigur, data istorică își are învățămintele ei, și despre această „învățătură“ dă seamă Paul Anghel în cele cinci „capitole“ ale romanului său scenic, pus deplin sub semnul poeziei tragice.

Este anul de la zidirea lumii socotit cronicărește 6984, în istorii — 1476, răstimpul dintre lunile mai și august, cînd,

poate, s-a decis, mai mult ca oricînd în viețuirea principatului moldav, însăși soarta sa; răstimpul dintre colosala biruință, totuși amenințătoare, de la Vaslui (1475), și înfringerea devastatoare, trecută în anale fără pecetea umilinței, de la Valea Albă (1476).

Ștefan cel Mare, ținînd, ca și Atlas, „cerul pe umeri“, prilejuiește o meditație scenică asupra ipostazelor puterii în spațiul românesc: diplomat și strateg de spiță bizantină, voievod-păstor, înțelept și vizionar, ostaș, simplu muritor cu gîndurile sale.

Forța de autocrat și forța telurică a personajului, voința domnului și voința țării, identificată cu persoana sa, sînt întemeiate pe sursele cronicii. Uneori, citînd precizările de informație prin care dramaturgul argumentează ante- sau postdatarea unor împrejurări, din necesități de logică a narațiunii, avem sentimentul că, într-adevăr, teatrul propune „o ipoteză dramatică“, deci o imagine polemică a faptelor trase din hrisoave. Dar fidelitatea față de logica interioară a cursului vremii poate fi urmărită în cele mai autorizate izvoare, și astfel se înțelege că dramaturgul a procedat la „compuneri“ de evenimente (procedeu larg folosit în scrisul pentru scenă), pentru claritatea acțiunii și a portretelor.

Astfel, scrisoarea semeață a brăilenilor din 1481 către voievodul sucevean care voia să dea țării lor muntenestii un vlăstar Basarab cu credință e primită în ajunul înfruntării de la Valea Albă, și tot atunci se dictează de către iutele la minie hodospar răspunsul cu amenințarea pedepsitoare. Letopisețul putnean așază pe vornicul Isaia în lumea dreptilor la patru ani după lupta de la Baia (1469); în text, el este pedepsit de Ște-

* Paul Anghel, „Săptămîna patimilor“.

fan tot în lunile premergătoare Războiului, după îndelunga umilință a celui ce-și risipise cavaleria în confruntarea cu Matei Corvin. Scriitorul găsește „utilă funcțional povestirii noastre” aducerea faptelor citate la matca evocării sale. Și alte „inadvertențe” (gîndul mutării Cetății Chilia pe malul nordic al Dunării, amenințarea cu pîrjolirea Poloniei, din motive matrimoniale) sînt prinse temeinic într-o solidă armătură documentară.

Fișec, temeul narațiunii se trage din clasicii cronicari. Înfricoșatele lor consemnări despre ciocnirea cu puhoiul otoman sînt inspiratoare de atmosferă. Grigore Ureche explică: „Acolo Ștefan vodă multu au nevoitu să nu-l lase (pe sultan-n.m.) să treacă Dunărea, ci n-au putu, că tătarii de o parte, turcii de altă parte, cu oaste fără număr ce venise...” Iar Nicolae Costin dă imaginea dantescă a „teatrului” operațiunilor: „Perit-au moldovenii atîția de mulți, cît să înălbise locul de la Valea Albă de trupurile celor periți; mulți și den boeri au picat și vitejii cei aleși cu totul”.

Domnul rămăsese fără aliați în fața lui Mohamed al II-lea, cuceritorul Constantinopolului, venit el însuși să pedepsească risipirea oștirii lui Soliman Hadîmbul (eunucul!) în mlaștinile vasluiene. În zadar Ștefan rezeșise după triumful de la Vaslui o scrisoare-circulară către principii creștinătății. Scrisoarea, cu rol însemnat în piesă, citită ambasadorilor în limbile țărilor lor, e o capodoperă de cancelarie diplomatică, aflată de dramaturg în monumentală colecție de acte a lui Ioan Bogdan. Tot acolo găsește și prelucrează și versiunea italiană a scrisorii.

Ca surse directe pentru nararea pregătirii campaniei de la Valea Albă și pentru fixarea esenței tragediei țării, care a trebuit să fie arsă pe măsură ce turcii urcau spre Suceava, scriitorul a avut la îndemînă clasică scriere a lui N. Iorga **Istoria lui Ștefan cel Mare pentru poporul român**, precum și **Cronica lui Ștefan cel Mare** (versiunea germană a lui Schelder), în buna ediție a lui I. C. Chițimia din 1942. De asemenea, letopisetul putnean și pomelnicul bistrițean au furnizat nume și amănunte pentru o meșteșugită desfășurare epică. Arbore (tatăl celebrului Luca Arbore), Isaia, Boldur, Ciocîrlie — personaje reale — au în **Pomelnicul minăstirii Bistrița** (ed. Damian P. Bogdan, 1941) loc privilegiat în lungul șir al celor vrednici.

Pitoreasca figură a neguțătorului Iacoppo numărîndu-și ducății sub ploaia săgeților, sau bizarul armurier venet Falconeri (amestec de savant și șarlatan, totuși rafinat renescentist), sînt prezente fișești la curtea lui Ștefan, în vreme de pace sau de război. Soliile domnului împînziseră Europa și cetățile sale erau deschise comerțului cu toți veniții din

larga zare. N. Iorga, în multe dintre cărțile sale (cu osebire **Istoria comerțului românesc I—II**, 1925), a tratat fundamental chestiunea.

Sînt în dramă și alte pasionante emanații literare din izvoare sigure. Voievodul își aduce nevîrstnicul fiu, pe Alexandru, de 12 ani, să „învețe” domnia la Valea Albă. E întîiul său născut, din Evdochia, kieveană, stînsă timpuriu, ca și destoinicul ei băiat. Deși nu se precizează care anume cîtorie frămîntă cugetul simțitor la frumos al cucernicului păstor de norod, identificăm în scena prezentării chivotului de către meșterul Toma viitorul lăcaș al Voroneșului (juruit, spune tradiția, lui Daniil Sihastrul).

O aprigă înfruntare între doamna Maria de Mangop și nestatornicul ei soț are și ea rațiuni subtile. Urmașa Comnenilor pierduse, prin înfrîngerea fratelui său, ultimul bastion bizantin, minusculul pricipat al Mangopului, din sud-vestul Crimeii, la care rîvnea Ștefan și pentru care otomanii decapitaseră trei sute de moldoveni apărători. Acestea să-l determine oare pe domnitor să caute o nouă însoțire, cu fata lui Radu cel Frumos, frumoasa captivă Maria Voichița, în curînd mama lui Bogdan voievod?

I se dă și legendei dreptul de a explica istoria. Pruncul născut în zilele marelui de la Valea Albă e înfățișat tatălui în tabără. Deși fiu zămislit din „muiere proastă”, copilul e trimis grabnic în munți, ca un vlăstar de domn ce este, pentru nevoile viitoare ale istoriei, care-l va chema la rosturile ei, cu numele de Petru Rareș.

Iar prin adînc tulburătoarea soluție a pîrjolirii țării din proprie voință (curțile domnești fiind întîile sacrificate) — care le apare celor neinițiați în istorie drept o metaforă, dar păstrată în memoria cărții ca o realitate terifiantă, dramaturgul stăruie, explicînd sensul moral-politic al gestului, tot în tradiție poporană. Rătăcirea la sihastrul Kesarion, nume de sugestie sadoveniană (narațiunea Creanga de aur!), petrecută aici în conștiință, nu e reculegerea pioasă din ajunul faptei, în sens bolintinian, ci, în sens larg, trimite la ideea adăpării conducătorului la izvoarele înțelepciunii veștii. La această așezare pe „scaunul timpului” l-a îndemnat Ion Neculce cu ale sale „O samă de cuvinte”...

În acest poem dramatic clădit așent în fortăreața bibliotecii, Ștefan cel Mare este un tradițional simbol al rezistenței noastre de popor plasat la răsruceala multor drumuri. Înfrîngerea de la Valea Albă (a fost totuși o înfrîngere, în deplinul sens militar?) e aleasă de Paul Anghel pentru cauzistica unui proces abordat cu un înalt simț al istoricului, cu acel simț capabil să constate dramatismul întregii noastre istorii — locul românilor în universalitate nu poate fi

stabilit decît prin întoarcerea noastră în noi înșine. Mohamed al II-lea, care pînă-gărise Sfînta Sofia, nu calcă Suceava învinsului Ștefan, căci Moldova este, din porunca acestuia din urmă, o ruină, o țară rămasă numai în sufelele țăranilor în bejenie, dar ea reînvie din acele mitice și pînă azi magnifice resurse naționale de rezistență.

Prin teatrul său, Paul Anghel demonstrează că tratatul de istorie doar jenează etapele, literaturii revenindu-i misiunea de a găsi filonul tragic al evenimentelor. Ceea ce înseamnă pledoarie pentru aflarea dimensiunii spirituale a existenței noastre, ca popor.

Ionuț NICULESCU

REPERE :

Paul Anghel, *Teatru*, Ed. Eminescu, 1972 ; N. Iorga, *Istoria lui Ștefan cel Mare pentru poporul român*, E.p.l., 1966 ; Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. P. P. Panaitescu, E.S.P.L.A., 1958 ; Nicolae Costin, *Letopisețul Țării Moldovei*, în *Opere I*, Iași, 1976 ; *Documentele lui Ștefan cel Mare*, publicate de Ioan Bogdan, vol. II, Buc., 1913 ; C. C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria Românilor*, vol. II, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976 ; C. Gane, *Trecute vieți de doamne și domnițe*, vol. I, Buc., f. a. *Cronicle slavo-române din sec. XV—XVI*, publicate de Ioan Bogdan, ediție revăzută și completată de P. P. Panaitescu, Editura Academiei, 1959 ; I. Ursu, *Ștefan cel Mare*, Buc., 1925.

, Rampă“, acum 50 de ani noiembrie 1934

Comitetul de lectură al Teatrului Național din București aprobă două piese care nu vor fi uitate: *Idolul și Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu (prilej pentru G. Calboreanu să strălucească) și drama lui Al. Kirițescu *Borgia*. ● La Opera Română, premiera clasicului (azi, 1984 !) balet *La piață* de Mihail Jora. Dansează Elena Penescu Liciu. ● Pe scena Ateneului Român, concertează cu strălucire o debutantă : violonista Lola Bobescu. Este premianta Conservatorului din Paris. ● O inițiativă interesantă : „schimb“ între actorii tea-

trilor naționale. Nicu Dimitriu, de la Craiova, joacă la București, în comedia lui Caton Theodorian *Bujoreștii*. ● Apropo de acest interesant text (pe nedrept uitat) : după 12 ani, ajunsesse la 67 de reprezentații ! ● N. Vlădoianu și Nicușor Constantinescu îi prilejuiesc lui Ion Vasilescu lansarea șlagărelor *Vrei să ne-nțilnim sim-bătă seara ?*, *Cîntă, să uit dragostea !*, în comedia muzicală *Alhambra filmază*. Ce va zice Tănase ? ● *Tănase are cuvîntul !* pe scena de la „Eforie“. Il flanchează Lulu Savu, Giurgaru, Nae Roman, G. Trestian. Nea Costică iar „o face lată“. Într-un cuplet, se amestecă în „afacerea Skoda“. Știe marele comic că este „afacerea“ lui vodă ? ● În două volume, un important roman românesc : *Foc în Hanul cu tei* de I. Peltz. ● Din cușca suflerului : Puiu Iancovescu coboară din propria-i mașină la „Capșa“. Se adresează unui trecător : — Domnule, știi să conduci un automobil ? — Habar n-am ! — Atunci,

fii bun și păzește-mi mașina pînă mă întorc ! ● La Naționalul ieșean se reprezintă... *Vinzătorul de păsări !* (Să nu ne mire, *Baba Hîrca*, prima operetă românească, s-a jucat aici...) Cîntă Miluță Gheorghiu, C. Ramadan, Anny Braesky. ● Mihai Tican (încă nu și Romano), neobositul călător în jurul pămîntului, publică *Monștrii apelor*, fermecătoare pagini de călătorie. Peste... 50 de ani, se va gîndi cineva să reediteze cărțile lui Tican Rumano ? ● Lui Pirandello i se decernează Premiul Nobel pentru literatură pe anul 1934. Cine i-au fost „rivali“ ? Paul Valéry, Francis Jammes, Georges Duhamel, Jules Romains, H. Wells, G. D'Annunzio, Benedetto Croce, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset... Sigur, marele dramaturg și-a meritat premiul, dar în asemenea companie e imposibil să decizi... fără re-grete.

I. N.

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de ADRIANA POPESCU



Ion
Brad

I. Poet, romancier, eseist, dramaturg.

S-a născut la 8 noiembrie 1929 la Pănade—Alba. Liceul la Blaj. Facultatea de filologie din Cluj, absolvită în anul 1952. Din 1953, secretar al Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor; 1956—1958, redactor-șef la revista „Cravata roșie”; 1958—1960, redactor la „Luceafărul”; 1962—1965, secretar al Uniunii Scriitorilor; 1965—1968, adjunct al șefului secției de cultură și artă a C.C. al P.C.R. Din 1968 până în 1973, vicepreședinte al Comitetului de Cultură și Artă. Din 1974 până în 1983 îndeplinește însărcinarea de ambasador în Grecia. Din iulie 1984 e numit director al Teatrului „Nottara” din București.

Debutul literar în 1947, cu o poezie în revista „Gînd tineresc” din Alba Iulia. Intensă activitate redacțională la reviste literare din Cluj și apoi din București. Debutul editorial în 1952 cu poemul în versuri „Cincisutistul”. Publică numeroase volume de versuri, câteva romane, eseuri, reportaje, două piese de teatru. După romanul „Descoperirea familiei” Virgil Stoenescu realizează o dramatizare pentru teatrul de televiziune care s-a bucurat de o largă și repetată difuzare (într-unul dintre rolurile principale — Amza Pellea). Semnează, împreună cu Alexandru Brad, scenariile a două filme: **Drumuri în cumpănă** și **Ultima noapte a singurătății**.

de la **A la Z**

Debutul în dramaturgie are loc în 1977 cu piesa **Audiență la consul**, jucată pe scena Teatrului „Nottara” din București.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1977, 28 decembrie — **AUDIENȚA LA CONSUL** — piesă în trei acte.

Teatrul „Nottara” din București. Regia : Ion Cojar. Decorurile : Constantin Russu. Costumele : Lidia Radian. Cu : Viorel Comănici, Catrinel Paraschivescu-Blaja, Mircea Anghelescu, Ștefan Sileanu, Ion Porsilă/Paul Nadolschi, Ștefan Radof/Petrică Popa, Cristina Tacoi, Ioana Crăciunescu/Emilia Dobrin-Besoiu, George Păunescu/Dorin Moga, Al. Ciprian/Mircea Moiescu, Elena Bog/Sanda Băncilă, Vasile Lucian, Camelia Zorlescu.

„Audiență la consul se înscrie în aria tematică a Fluturului pe lampă de Paul Everac. (...) Spre deosebire de piesa lui Everac, «fluturile» nu e un intelectual «cu probleme», ci o fată de port cu un profil moral destul de dubios, tentată de viața ușoară, victimă a unui bișnițar internațional și proxenet. După cum e de așteptat, «Femeia disperată» (așa e botezat personajul) va fi părăsită, ajungînd o epavă. Elementul nou adus de Ion Brad e accentul pus pe vinovăția vicepreședintelui unui municipiu de la Dunăre, care, după ce-și face mendele cu nefericita femeie, o lasă pe drumuri cu doi copii mici. Șeful misiunii *și consulul dintr-o ambasadă românească aduc «Cazul» la cunoștința organelor din țară, vinovatul e sancționat, iar victima, trimisă acasă pentru a fi recuperată”. (Traian Șelmaru — „Informația Bucureștiului”, 16 ianuarie 1978)

„O comedie deloc pretențioasă și deloc ostentativă, prin ton, prin situații, prin sentințe. E de remarcat această menținere fermă a datelor, a expresiei, în teritoriul glumei aproape bo-

nome — ceea ce relevă, între altele, un *om meșteșug al scrisului* — deoarece comedia nu e deloc lipsită de tîlc, și chiar de tîlcuri. (...) Începută ca o farsă, continuată ca o comedie de intrigă și de portret, comedia (construită clasic, în trei acte) se încheie cu o surpriză dramatică (dictată de premisele înseși) și cu un ton mai vibrant, el însuși în limitele plafonului general. În general, nu e inutil s-o remarcăm, caracteristica cea mai bună a textului este tonul, bun atestat scriitoricesc. Dar nu e singura calitate: dialogul e spontan, vioi, firesc fără stridențe: despre limbă, ce să mai vorbim, cînd e vorba de un ardelean, nu rareori poet solemn! (Radu Popescu — „România liberă”, 8 februarie 1978)

Alte opinii :

Virgil Munteanu — „Teatrul”, 2/1978 ; **Al. Andrișoiu** — „România literară”, 6/1978 ; **Radu Anton Roman** — „România literară”, 2/1978 ; **N. Carandino** — „Cronica”, 7/1978 ; **Aurel Bădescu** — „Contemporanul”, 12/1978 ; **Margareta Bărbuță** — „Scinteia”, 16 martie 1978.

1982, 1 decembrie — **NU POT SĂ DORM** — piesă în patru acte și epilog.

Teatrul Foarte Mic din București. Regia : Cristian Hadjiculea. Scenografia : arh. Virgil Luscov. Cu : Nicolae Iliescu (în rolul lui Timotei Cipariu), Jeana Gorea, Maria Ploae, Mariana Cercel, Vistrian Roman, Sorin Medeleni, Andrei Codarcea, Nicolae Ifrim, Marius Ionescu, Stamate Popescu, Jean Lorin, Vasile Pupeza și Radu Duda, Mircea Rusu, Radu Bogdan Ghelu, Dumitru Lazăr Fulga, George Alexandru, George Doru Bandol, Stelian Nistor — studenți la I.A.T.C.

„Titlul acestei piese, Nu pot să dorm, cea de-a doua scriere dramatică a lui Ion Brad, reproduce prima replică a personajului ei central : Timotei Cipariu. El exprimă însă nu doar nesomnul marelui cărturar și luptător pașoptist și veghea lui neobosită, ci și neliniștea scriitorului contemporan, întovărit în tot ce face de conștiința datoriei față de țară și față de neamul din care face parte, a obligației de a veghea pentru dreptatea istoriei. (...) Piesa pendulează între legendă, ficțiune și document, între realism și

poezie simbolică. Și chiar dacă Timotei Cipariu e pivotul solid al edificiului dramatic, Nu pot să dorm țineste a fi, prin ce are mai substanțial și elevat, o dramă istorică de idei”. (Natalia Stancu — „Scinteia”, 12 ianuarie 1983).

„Piesa pune în valoare un bogat material documentar filtrat prin sensibilitatea unui poet, preocupat de perspectiva istorică asupra evenimentelor”. (Margareta Bărbuță — „Informația Bucureștiului”, 25 decembrie 1982)

„Piesa lui Ion Brad este un «memento» al vremurilor trecute, dar totodată și al celor viitoare, patriotismul ce își ține din scenele și tablourile ei fiind o adevărată pavăză a hotarelor și a sufletului românesc, a independenței și unității sale”. (Vasile Netea — „Contemporanul”, 24 decembrie 1982).

„Ar fi inutil să-i reproșăm autorului că n-a scris o dramă istorică «modernă», că nu s-a «distanțat» și «detășat» suficient de personajele sale, că vreme el se simte implicat — și și-a propus la rîndu-i nu să ne «distanțeze», ci să ne implice ! — într-o continuitate a zidirii, care a avut și va avea nevoie nu numai de gesturi spectaculoase, ci și de minți luminate și luminătoare. Ceea ce-i putem reproșa totuși este un prea apăsător ilustrativism al demonstrației intenționate, o excesivă aglomerare a detaliilor, riscînd să pericliteze fluența ansamblului și chiar să deturneze declarativ patetismul conținut al discursului dramatic”. (Victor Parhon — „Teatrul”, 1/1983)

Alte opinii :

Valeriu Râpeanu — „Un simbol al permanenței noastre”, în „Foaia-program „Spectator” nr. 2, Teatrul Foarte Mic ; **Marian Popescu** — „România literară”, 23 decembrie 1982 ; **Radu Popescu** — „România liberă”, 28 decembrie 1982 ; **Ion Horea** — „Flacăra”, 21 ianuarie 1983 ; **Galfalvy Zsolt** — „Előre”, 12 februarie 1983 ; **Al. Andrișoiu** — „Familia”, 5/1983.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

● **Audiență la consul**, piesă în trei acte, „Teatrul”, nr. 11/1977.

● **Nu pot să dorm**, piesă în patru acte și un epilog, „Teatrul”, nr. 6/1978.



Mircea Bradu

I. Dramaturg, poet, publicist.

S-a născut la 14 ianuarie 1937 în comuna Lăzăreni, județul Bihor. Urmează Liceul „Emanoil Gojdu” din Oradea între 1947—1954. Între 1954—1959, student al Facultății de filologie a Universității din București. Are preocupări de folclor, publică studii și culegeri în volume. În perioada 1965—1977, redactor la revista „Familia” din Oradea. Din anul 1977 este directorul Teatrului de Stat din același oraș, funcție pe care o deține și în prezent.

Debut literar în 1967, cu versuri în ziarul „Crișana” din Oradea. În același an îi apare volumul „Primul pas”.

Debutul în dramaturgie cu piesa într-un act *Apele*, apărută în „Familia”, nr. 4/1969. **Debutul scenic** are loc în 1972, cu piesa istorică *Vlad Tepeș în ianuarie*. Scrie piese radiofonice (*Apulum, Casa*) și pentru televiziune (*Noapte albă* — piesă într-un act, premiată la concursul de teatru TV din 1971; *Satul blestemat* — premiată la concursul de scenarii TV din 1975; *Cronica de la Plevna* — 1977, scrisă în colaborare cu Dumitru Chirilă).

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1972, 26 octombrie — **VLAD TEPEȘ ÎN IANUARIE** — piesă în două părți.

Teatrul de Stat din Oradea — secția română. Scenografia: Sică Rusescu. Cu : Ștefan Sileanu (Vlad Tepeș-Dracula), Ion Miinea, Theo Cojocar, Nicolae Toma, Dorel Urlățeanu, Marcel Segărceanu, Eugen Țugulea, Grig Dristaru, Nicolae Barosan, Grig Schițcu, Ion Abrudan, Ion Martin, Eugen Harizomenov, Mihai Păunescu.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul Dramatic din Brașov (1973), în regia lui Eugen Mercus și scenografia lui Liviu Ciulei.

„Debutul scenic al scriitorului orădean relevă clar intenția de a polemiza cu

cei ce l-au nedreptățit pe Vlad Tepeș, atribuindu-i un caracter demențial. (...) Destinată, după mărturisirile autorului, lecturii și nu neapărat scenei, piesa dezvăluie slăbiciunile unei atare concepții. E prea stufoasă, lipsesc accentele dramatice în dezvoltarea ideilor”. (Valeria Ducea — „Teatrul” 11/1972)

„...o lucrare de vizibile virtuți literare, poetice și retorice. Surprinzătoare la lectură (prin tonul și finețea indicațiilor scenice), ea e plăcută, atrăgătoare și prin frumusețea limbii, prin calitățile retorice ale unor monoloage, prin frumusețea unor aforisme, prin ironia unor replici. În elaborarea scrierii sale M.B. face apel în câteva rânduri la literatura populară, la cîntecul epic și la mit, ca supreme depozitare ale adevărului”. (Natalia Stancu — „Scnteia”, 24 iunie 1973)

„Cu o remarcabilă intuiție artistică, M.B. a folosit timpul restrîns pentru a ne înfățișa un Vlad Tepeș mai uman decît bănuiam și mai crud decît știam : amestec bizar de biet om supus vremurilor și de prinț vizionar, constructor de țară și de justiție. Inteligent, înzestrat cu un ochi vrăjit de frumusețea lumii, cu o uluitoare nostalgie a copilăriei, Vlad Tepeș, în viziunea originală a lui M.B., și-a sacrificat cu bună știință sufletul și și-a construit un altul mai pe măsura nevoilor fării. Drama unește admirabil solemnitatea dezbaterei și frigurile neliniștii și ale neîncetării cu fulgerări de realism atroce și chiar cu clipe de răsfăț și de odihnă în care personajele au iluzia că timpul stă pe loc ca să le dea puterea să mai răsuflă”. (Teodor Mazilu, în vol. „Hotărîrea” de Mircea Bradu, seria „Teatru comentat”, p. 159—160, București, Ed. Eminescu, 1983)

„...scrierea divulgă un dramaturg, prin zbuciumul veritabil al eroului, prin ideea subtilă de teatru în teatru, cu inflexiuni pirandelliene și mai cu seamă prin densitatea materiei literare”. (Valentin Silvestru — „România literară”, 16 noiembrie 1972)

Alte opinii : D. Chirilă — „Familia”, 10/1972; Romulus Diaconescu — „Ramuri”, 11/1972; Radu Enescu — „Tribuna”, 16 noiembrie 1972; E. Rădulescu — „România liberă”, 20 februarie 1973; A. B. Ioan — „Astra”, 3/1973; Valentin Silvestru — „România literară”, 9/1973; V.D. — „Teatrul”, 3/1973; E. Rădulescu — „Familia” 4/1973.

1975, 15 mai — **NOAPTE ALBĂ** — piesă în două părți

Teatrul de Stat din Arad. Regia : Mihai Raicu. Cu : Eugen Alin Moțățeanu (Me-

numorut), Marilena Taraș, Mariana Stere, Liviu Mărtinuș, Septimiu Pop, Ion Cos-tea, Ion Văran, Ion Petrache, Mișu Drăgoi, Sebastian Comănici.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Stat din Oradea (1975) și la Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani (1975).

Varianta într-un act a acestei piese a fost premiată în 1971 la concursul de teatru al Televiziunii.

„Poemul lui M.B. a oferit (...) un ma-terial literar dens, bine încheiat, în care sînt implicate atît contradicțiile social-istorice între primele voievo-dute românești din Transilvania și forțele invadatoare străine, cit și dra-mele personale ale eroilor — cîteva personaje vii, cu destine și evoluții interesante, dramatice (voievodul Me-numorut, Usubun, căpetenia oastei dușmane, Domnița) dar mai ales o problematică istorică și umană gene-rală”. (Mihai Vasiliu — „Scinteia”, 14 noiembrie 1975)

„Noapte albă” este o sinteză între in-formația istorică, gîndirea politică ro-mânească de-a lungul secolelor și ex-presia mitică dată de popor stărilor existențiale fundamentale...” (Dumitru Chirilă — „Familia”, nr. 6/1975)

„O scriitură elegantă, consistentă, fru-moasă — un teatru cu multe virtuți de formă și conținut” (Stelian Vasi-lescu — „Crișana”, 11 octombrie 1975)

Alte opinii : Valeria Ducea — „Teatrul”, 11/1975 ; Vintilă Simionescu — „România literară”, 9 octombrie 1975 ; Radu Enescu — „Familia”, 10 octombrie 1975.

1977, 17 aprilie — **HOTĂRÎREA** — piesă în șapte tablouri.

Teatrul de Stat din Oradea. Scenografia : T. Th. Ciupe. Cu : Nicolae Barosan, Eu-genia Papaiani, Mircea Constantinescu, Simona Constantinescu, Eugen Țugulea, Ion Miinea, Radu Vaida, Grig Schițcu, Valentin Avriganu, Marcel Popa, Corne-liu Gheba, Nicolae Toma, Marcel Segăr-ceanu, Ion Abrudan, Laurian Jivan, Dorel Urlățeanu, Ion Martin, Jean Săndulescu și alții.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Stat din Ploiești sub titlul **De cite ori am pornit** (1976—1977).

„...Hotărîrea este un text dintre cele mai viabile dintre cite s-au elaborat pe tema independenței. Un text sen-sibil, gîndit pentru teatru, propunînd regizorilor, actorilor și scenografilor reale ocazii de expresivitate interpre-tativă, posibil de căutat și de găsit nu doar în pasaje denotative, ci și în sublinieri conotative, încărcate de sen-

suri multiple”. (Florian Potra — „Tea-trul”, 6/1977)

„...pînă în prezent cea mai bună din-tre dramele noi consacrate evenimen-tului de la 1877...” (Natalia Stancu-Atanasiu — „Scinteia”, 2 aprilie 1977)

Alte opinii : Al. Covaci — „Scinteia ti-neretului”, 16 iunie 1977 ; Radu Enescu — „Familia”, 4/1977 ; Valentin Silvestru — „România literară”, 18/1977.

1979, 24 martie — **INIMA** — piesă în cinci tablouri

Teatrul de Stat din Oradea. Scenografia : Romulus Feneș. Cu : Jean Săndulescu, Eugen Harizomenov, Ion Miinea, Mir-cea Constantinescu, Cristina Schiopu, Eugen Țugulea, Anca Miere-Chirilă, Darkó István, Simona Constantinescu, Radu Vaida, Marcel Segărceanu, Ion Martin, Térci Sándor, Ion Abrudan, Laurian Jivan, Nicolae Barosan, Nicolae Toma, Marcel Popa, Alla Tăutu, Grig Schițcu.

„...piesa lui M.B. rememorează cîteva episoade din viața unuia din marii bărbați care au pregătit, printr-o lup-tă de decenii și de o exemplară ne-înduplecare în fața prigoanei, acest mare eveniment (Unirea din 1918 — n.n.) — Vasile Lucaciu, «Leul din Si-șești», omul al cărui nume a căpătat în epocă valoare de simbol și a ac-ționat ca un magnet în polarizarea energiilor latente ale națiunii române din Transilvania și din toate provin-ciile aflate sub opresiunea habsbur-gică. (...) Fără a se subordona veri-dității cu orice preț a faptului istoric, M.B. cultivă verosimilitatea acestui fapt în ipoteza de element dramatur-gic. De aceea, marea majoritate a scenelor ce alcătuiesc această nouă pie-să a sa, și în orice caz cele de o im-portanță majoră, sînt verosimile atît sub raport istoric, cit și dramaturgic”. (Dumitru Chirilă) — în vol. Hotărî-rea de Mircea Bradu, ed. cit. p. 242—244)

Alte opinii : Victor Parhon — „Contem-poranol”, 43/1979 ; Miruna Ionescu — „România literară”, 27/1979 ; Blaga Mi-hoc — „Flacăra”, 26 aprilie 1979 ; Vir-gil Roman — „Flacăra”, 26 aprilie 1979 ; Alexandru Porțeanu — în Caietul-pro-gram al spectacolului orădean, 1979.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

În periodice :

- Apele — piesă într-un act — „Fami-lia”, 4/1969
- Un pacient excelent — piesă într-un act — „Familia”, 10/1969
- Turnul sinucigașilor — „Tribuna”, 2 iulie 1970

- **Liniștită mănăstire** — „Familia“, 5/1971
 - **Noapte albă** — „Tribuna“, 17 iunie 1971
 - **Vlad Țepeș în ianuarie** — actul I în „Familia“, 4/1972, actul II în „Tribuna“, 27 iulie 1972
 - **Apulum** — piesă istorică — (fragment) — „Familia“, 5/1975
 - **Hotărîrea** — piesă în șapte tablouri — „Teatrul“, 4/1977
- În volum :
- **Hotărîrea** — București, Editura „Eminescu“, 1983, seria „Teatru comentat“. Cuprinde piesele : **Apulum**, **Noapte albă**, **Vlad Țepeș în ianuarie**, **Hotărîrea**, **Inima**.

IV. OPINII CRITICE (selectiv)

Valentin Silvestru — „Caligrafii pe cortină“, București, Editura „Eminescu“, 1974, p. 104 ; **Ion Cocora** — „Privitor ca la teatru“, Cluj-Napoca, Editura „Dacia“, 1975 — vol. I, p. 242—245, 1977 — vol. II, p. 8 ; **Dumitru Solomon** — „Teatrul ca metaforă“, București, Editura „Eminescu“, 1976, p. 183—184 ; **Romulus Diaconescu** — „Dramaturgi români contemporani“, Craiova, Editura „Scrisul românesc“, 1983, p. 262—268 ; **C. Măciucă** — „Prefață“, **Adrian Dohotaru** — „Geneză“, **Ștefan Pascu** — „O noapte albă“, **D. R. Popescu** — „Despre Mircea Bradu“, **V. Silvestru** — „Clipa istorică a deciziei“, **Dumitru Chirilă** — „Inima“ — în volumul „Hotărîrea“ de Mircea Bradu, seria „Teatru comentat“, Editura „Eminescu“, București, 1983.

„Subordonate ca factură meditației politice, consemnând raporturile fluide dintre real și ideal, dintre libertatea individuală și determinismul obiectiv, piesele se organizează, în diversitatea modalităților dramaturgice, pe aceeași structură modulară : istoria unei hotărîri.

Evoluția scrisului lui M.B. este răsfrântă cu cea a dramaturgiei istorice nu numai sub aspectul viziunii, ci și al structurilor artistice. Revigorarea piesei istorice este coincidentă, în linii mari, cu înflorința «ipotezei dramatice», la sfîrșitul anilor '70, pentru ca, de pe la mijlocul deceniului trecut, în paralel cu această modalitate extrem de productivă, să se afirme cu rodnicie și «teatrul documentar». Spre deosebire de alți scriitori care cultivă o singură formulă dramaturgică, Bradu — rămînînd fidel concepției ce se imprimă în calitatea inconfundabilă a operei — a început prin a aborda «ipoteza», spre a fructifica în continuare posibilitățile artistice ale «dramei documentare».

(C. Măciucă — art. cit.)
 „M.B., făcîndu-i să vorbească și să se jertfească pentru ai lor și pentru pămîntul lor pe atîția anonimi ai acestui colț de lume și pe atîția cîtori de istorie românească, ne arată marea sa dragoste față de istoria noastră, înflăcărata sa iubire față de limba și de poporul pe care nu le-ar da pe nimic altceva în lume, în vecii vecilor“. (D. R. Popescu — art. cit.)

NOTE

Caratele artei scenice

După repetatele încercări ale micului ecran de a ne prezenta o istorie a teatrului românesc în imagini (autori, de-a lungul vremii, Ion Marin Sadoveanu, Virgil Brădățeanu, C. Paraschivescu), iată o emisiune care se anunță

longevivă și care, întemeindu-se pe documentul vizual și sonor, ne dă, în „portrete“, istoria recentă a scenei și ecranului românesc : *Telefilmoteca de aur*. Inițiatorul ei este Tudor Caranfil, unul dintre puținii noștri istorici de film (critici avem foarte mulți), cu remarcabile contribuții documentare despre biruința celei de a șaptea arte la noi.

Despre Birlic, Fory Etterle, Șt. Ciubotărașu, Costache Antoniu, Toma Caragiu, G. Vraca, Emănoil Petruț, Ion Manolescu, Lucia Sturdza Bulandra, Cornel Coman și despre cîți vor mai chema în memoria noastră viața de glorie și de muncă

a scenei și platoului, Tudor Caranfil vorbește cu vibranta emoție și desăvîrșită cunoaștere a personalității actoricești. Comentariul său eseistic introduce spectatorul în universul de creație al celui evocat și, lucru rar, nu „concrează“ imaginea și banda magnetică, sugerează doar, în fraze precise, originalitatea eroului serii.

Prin această emisiune de cultură teatrală și cinematografică vom avea, peste ani, o veritabilă „antologie“ a marilor actori români de la jumătatea veacului XX, în ipostaze artistice definitorii pentru școala interpretativă națională.

I. N.

VALENTIN
SILVESTRU

1944-1984



1944

Oedip de Sofocle, premieră a Naționalului, se joacă la cinematograful „Aro”. Traducerea, Victor Eftimiu. George Vraca e impunător. Ion Manolescu, A. Pop Marțian au distincție, gravitate. Marioara Voiculescu e mai palidă, iar Agepsina Macri prea emfatică. De o austeritate excepțională, Aura Buzescu.

1946

Directorul Teatrului Național, Ion Pas, anunță gazetelor că pentru stagiunea viitoare are o piesă de Tudor Arghezi — Vera, Om în loc, comedie de Al. Șahighian, o dramă de factură socială — Delta de Mihail Davidoglu, comedia Furtună în Olimp de Tudor Șoimaru, Muzică de balet de Felix Aderca, Cuscii de Constantin Colonaș, Scamatorii de Victor Eftimiu și că va relua Săptămîna luminată a lui Mihai Săulescu.

★

Petru Comarnescu ne arată o scrisoare primită de la Eugene O'Neill — care i-a trimis o autorizare de unic traducător al pieselor sale în România — și în care acesta își exprimă, printre altele, părerea de rău pentru distrugerea de către avioanele germane a Teatrului Național din București. Dramaturgul își mai manifestă satisfacția în legătură cu succesul spectacolului românesc Din jale s-a născut Electra, ce-l are în trei roluri, pe George Vraca.

!★

Ioana Postelnicu anunță „Rampei” că va înființa, la ea în casă, un „Teatru de salon”, cu intelectuali-diletanți, fondurile încasate urmînd să fie trimise în regiunile lovite de secetă. Printre numele participanților : Lucia Demetrius, Sidonia Drăgușanu ș.a.

★

După premiera (la Național) a piesei lui Ion Luca Năframa iubitei, un cronicar cere „retragerea imediată a acestei aberații”.

1951

Din carnetul meu de redactor al revistei „Flacăra” :

- Mihai Radoslavescu, care l-a convins pe Birlic să ne dea o declarație, l-a determinat și pe sculptorul C. Baraschi s-o facă. Perpessicius l-a aminat din nou, cu mare politețe.

- Ținărul Eugen B. Marian scrie despre „Primele jurnale de actualități”

- Dan Petrașincu îmi încredințează articolul Arta împotriva barbariei. Nu suportă nici o observație. E plin de morgă. Mă și repede. „Are dreptate — îmi spune Vitner, redactorul-șef — îl înveți dumeata să scrie ?” Renunț la observații. Însă articolul nu apare, deocamdată.



● Invingătorii de B. Cirskov, la Municipal, e un spectacol foarte bine pus la punct. Mă impresionează mai cu seamă firescul lui Ion Manta.

● Cik Damadian se dovedește tot atât de bun gazetar cât și caricaturist. Mă chinuiesc, în schimb, cu Iosif Cova pentru studiul său „Fond și formă în afiș”.

● Alexandru Jar aduce o piesă și ne roagă s-o citim în vederea unei discuții care va avea loc „sus”.

● Camil Petrescu e invitat să scrie o cronică la noul spectacol al Naționalului, Egor Bulicev. Răspunde sec: „Să văd dacă mă interesează”.

● Am un nou colaborator: Constantin Dinischiotu. Foarte ager. Primul lui articol, despre Ansamblul Confederației Generale a Muncii, e scris cursiv, bine compus.

1962

Un tânăr profesor din Tg. Cărbunești, Nicolae Dragoș, îmi trimite destul de des scrisori — pe care le public — despre spectacolele care trec prin localitatea lui.

Cum ultima epistolă, despre o reprezentație sumară și degradată a teatrului reșitean cu D-ale carnavalului, e sever critică și analitică, îl îndemn să devină corespondent permanent al „Contemporanului”.

★

Ion Luca îmi telefonează, în maniera sa imperativă, să vin „numai-decît” la Botoșani, unde va avea loc premiera piesei sale *Morișca*.

1964

Martie. Trupa engleză Royal Shakespeare Company dă un spectacol extraordinar la București cu Regele Lear, și unul de un gabarit artistic ceva mai redus: *Comedia erorilor*. Nu, Peter Brook n-a putut veni. Gazetarii îl asaltează pe interpretul principal, Paul Scofield. Cu el voi vorbi mai târziu. Cîțiva rămîn în jurul Bufonului (Alec McCowen). Eu mă apropiu de Cordelia, care mi-a făcut o impresie profundă și care stă, însingurată, în cabină, demachiindu-se.

E o tinăvărie sensibilă, cu ochi mari, arzători. Inteligență vie, ironie fină. Foarte prietenoasă. Mă roagă s-o aștept puțin, să se schimbe — după un paravan. Revine, într-o formulă vestimentară simplă. Incepem prin a vorbi despre rolul din *Comedia erorilor*. „Știi — zice artista — piesa a fost considerată mai puțin reușită și, din 1938, nu s-a mai jucat. S-a creat, la un moment dat, un gol în repertoriul companiei și astfel, în 1962, în trei săptămîni, am și isprăvit spectacolul. „Cam puțin” — observ. „Ar fi cerut studii de regie, o formulă... Dar Clifford Williams a fost de părere că, montînd-o în stilul comediei dell'arte, va apărea drept ceva nou pentru publicul englez. Și așa a fost”. „Altmînter — zic — reprezentația e excelent organizată scenic”. „Țineți seama că am perfecționat-o, toți, în spirit de echipă, timp de doi ani”. „Ce anume ați perfecționat?” „Am dorit mereu să o facem mai fluentă... Iar interpretările să fie mai degajate, mai naturale”.

O privesc lung. Tăcem. Rîde.

— De ce mă privești așa?

— Aveți, dacă-mi permiteți, o frumusețe atât de particulară...

— Cum adică?

— Liniile feței sînt atât de pure, ovalul atât de grațios, privirea atât de clară...

Rîde și mă bate pe umăr băiețește.

— Asta nu mai e interviu, e o declarație...

Mă rușinez. Reiau. Despre rolul Adrianei din *Comedia erorilor*: „V-a pus vreo problemă nouă de creație, sau ați intrat în personaj în chip rutinier?”

— Toate personajele îmi pun probleme. Acesta a fost, pentru mine, cu totul nou. Rolul putea să apară unidimensional, Adriana fiind socotită în text o proastă. Dar eu i-am întrevăzut și alte posibilități; în principal, am ținut să-i marchez evoluția caracterului în împrejurările neobișnuite prin care trece. Am lăsat în subsidiar anecdota rolului și am căutat să trec, în prim-plan, personalitatea femeii.

Întreb dacă regizorul a fost de acord de la început cu acest punct de vedere. Mi se răspunde că metoda lui Clifford Williams e să stabilească doar

cadrul general al spectacolului, el cerind actorilor să-și definească singuri tipurile și, mai ales, să rezolve situațiile comice cu maximum de fantezie. Astfel, actorii au devenit peste măsură de inventivi. „Cum peste măsură?” „Excesiv de fanteziști. Prin urmare, i-a revenit regizorului sarcina, extrem de importantă, de a reduce, a simplifica și a asambla inițiativele individuale“.

Acum, despre mezina bătrînului rigă Lear. Cum a fost făurită această admirabilă fată de ieri și de azi?

Diana Rigg fumează cu sete. Stinge țigara, aprinde alta. „Mă ierți, sînt puțin oboșită“. Fac un gest care ar însemna intenția de a mă retrage. Protestează iute, punîndu-mi pe braț o mînă fină, cu degete prelungi. „Nu pleca, te rog“. „Dar n-aș dori să...“ „Vreau să-ți spun că eu acord Cordeliei o însemnătate mai mare decît Shakespeare însuși“.

Și, stingînd din nou țigara:

— Uite ce e... Convorbirea aceasta, imediat după spectacol, e de obicei, în Anglia, ori la Paris, frivolă, cu două-trei întrebări rapide, „revolver“: cite kilograme am, cu cine mă iubesc, ce vedete îmi plac etc. Dumneata — poate că toți — vrei, aici, mărturisiri de creație, vă interesează artista, nu femeia...

Surid decent.

— Da, mă rog, sigur, ai început cu complimente, dar cred că a fost un truc... Bine, să lăsăm...

Și, cu un suspin adînc, aruncînd din nou țigara:

— Gata. Uite: cantitatea de replici pe care le rostește Cordelia e mică. Dar ponderea ei în fabula piesei e mare. Tocmai de aceea cred că actrița care o interpretează trebuie să-i confere o viață spirituală bogată, gînduri profunde.

— Ați dorit ca ea să fie eroina piesei, doamnă Rigg?

— Domnișoară... Nu. Dar nici s-o rezum. Nu sînt de acord cu interpretarea tradițională, în care personajul e privit ca neavînd vlagă și folosit mai ales ca un instrument al unei demonstrații. Mie Cordelia îmi apare ca o ființă fermă, care știe ce vrea. Un caracter puternic.

O privesc iar lung. Încîntat.

— Ce e? Vrei să-mi faci iar o declarație...

— Domnișoară Rigg, sînteți nu numai foarte frumoasă, ci și remarcabil de inteligentă.

Suride.

— Ei, asta chiar n-am prea auzit-o. Îți mulțumesc.

— Peter Brook a fost de acord cu punctul dv. de vedere?

— Dl. Brook fixează sarcinile fiecărui interpret bizuindu-se pe cunoașterea amănunțită a actorului, a modului acestuia de a aborda personajul. Și, firește, nimeni nu-i poate respinge sugestiile. El pune mai presus de orice adevărul piesei și o simplitate perfectă în modul de exprimare scenică a ei. Îi repugnă soluțiile facile, comerciale, e în căutarea veșnică a ceva nou.

Vorbim despre posibilitatea actorului de a acoperi toată sfera emoțională umană și toată sfera de mijloace accesibile unui actor.

— Cum vi s-a părut publicul românesc?

— Spectatorii bucureșteni au reacționat minunat. Dl. Peter Brook ne-a rugat să studiem publicul și să-i relatăm amănunțit reflexele acestuia. Ca actori am fost impresionați. Și cu cît generozitatea publicului românesc a fost mai mare, cu atît am fost mai conștienți de răspunderea pe care o avem în a ne prezenta în cele mai bune condițiuni. Mîine seară voi vedea și un spectacol al colegilor români.

Ne luăm rămas bun.

E miercuri.

Vineri îi duc „Contemporanul“, cu interviul ei.

Îl privește — mi se pare — într-un chip curios.

Mă neliniștesc.

— Ce vă nemulțumește, domnișoară Rigg?

— Ascultă: un interviu atît de lung, atît de... serios... eu... încă n-am avut.

— Cînd veți fi o actriță mare — deși, pentru mine, sînteți și acum — dar vreau să spun cînd veți fi abilitată ca atare în țara dv., vă rog să vă amintiți că mi-ați acordat mie, cel dintîi, un interviu despre Adriana și Cordelia.

— Îți dăruiesc și eu ceva, ca să nu mă uiți.

Și, pe ne-veste, mă sărută. Dar, într-adevăr, în așa fel, încît nu pot uita nici azi, cu toate că au trecut douăzeci de ani...



1966

Se citește la Uniunea Scriitorilor, la Secția de dramaturgie, piesa unui debutant, un tânăr profesor de literatură rusă, Leonida Teodorescu : Viscolul de așară.

Discuțiile, în controversă, înclină spre aprecierea dramei. Eu sînt de partea autorului, fac ce pot ca să aplec balanța spre el, are vină, cunoaște locurile despre care scrie, vădește instinct dramatic, e puțin cețos dar poetic, de respirație amplă, nu face factologie.

Biroul Secției decide, în concluzie, să-l recomande spre reprezentare Consiliului teatrelor.

★

Semnalez în „Contemporanul” că la Biblioteca Academiei se află manuscrisele pieselor lui Liviu Rebreanu Apostolii, Plicul, Cadrilul (două variante), precum și Ghinionul (comedie cinematografică), Rendez-vous (caricatură într-un act), Osinda (piesă într-un act), Pădurea spinzuraților (dramă în trei acte și opt tablouri, scrisă pe verso-ul textului dactilografiat al dramei lui Al. Mitrici după romanul lui Rebreanu), câteva note, ciorne, schițe și liste de personaje din comedia Revolverul.

Îmi telefonează un secretar literar din țară — care mă întreabă cum se poate ajunge la Bibliotecă — și un director ardelean, rugîndu-mă să-i iau eu „vreo cîteva” din manuscrise și să i le trimit pentru o săptămîină-două, dar „numai dacă sînt lizibile”.

1968

Întîmpinat cu violență de critici ieșeni și boscorodit de majoritatea actorilor pentru Filoctet de Sofocle („închipuiți-vă, ne-a băgat în frînghii !...”), Aureliu Manea părăsește Teatrul Național „Vasile Alecsandri” „pentru totdeauna”.

1978

Ar fi interesant să se joace odată, laolaltă, fragmentele, lucrările neterminate ale marilor scriitori : toate poemele dramatice ale lui Eminescu, Pandora, drama neterminată a lui Goethe, Don Juan-ul lui Byron, una dintre piesele lui Heine, una dintre încercările lui Stendhal...

Büchner a avut acest noroc cu Woyzeck. Alții, nu.

1984

Mihai Mălaimare acceptă invitația de a da un recital în cadrul Galei tinerilor actori de la Costinești.

Recitalul e de pantomimă, o pantomimă dramatică, și ni se pare tuturor extraordinar. Două mii de oameni urmăresc, cu cea mai încordată atenție, evoluția actorului, timp de peste o oră, în amfiteatrul în aer liber, și, la sfîrșit, se ridică în picioare, ovaționînd această premieră mondială.

Cred că e și primul spectacol românesc de acest fel, susținut pe o asemenea durată, de un singur artist. Calitativ e, în orice caz, fără precedent.

★

La Festivalul spectacolelor pentru copii, de la Focșani, sînt abordat direct de o fetiță de vreo 9—10 ani, foarte îngrijit îmbrăcată, dar încrunțată, decîsă :

- Dumneavoastră vă ocupați cu Festivalul acesta ?
- Oarecum... Sîntem mai mulți...
- Am întrebât pe tovarășul care rupe biletele la ușă și a arătat spre dumneavoastră.
- Cu ce vă putem fi agreabili ?
- De ce n-duceți și operă pentru copii ?
- Am fi dorit... Opera are însă unele greutăți de transport.
- Dar cînd vine pentru oamenii mari, n-are greutăți de transport ?...
- ...
- Data viitoare să aduceți și operă pentru copii. Fiindcă eu vreau să mă fac cîntăreață de operă.
- Bine. Îl vom ruga pe directorul instituției bucureștene ca la ediția viitoare...
- Dacă nu vă ascultă pe dumneavoastră, îi putem scrie noi, din partea detașamentului... Că noi am scris și la Uniunea generală a sindicatelor, într-o problemă, și ne-a răspuns favorabil.

Însemnări contradictorii

Rezolvarea unui spectacol este, în ultimă instanță, o problemă de logică. Dintr-un număr de premise existente se ajunge la un număr de concluzii posibile. Dar acceptarea unei premise false duce, implicit, la o concluzie falsă.

Cînd premisa falsă se află în text, efortul demonstrației devine zadarnic; cînd apare în distribuție, concluzia devine neconvingătoare; iar cînd își face loc în concepția regizorală, se naște un produs hibrid, catalogat (cu indulgență) experiment sau (cu entuziasm) eveniment!

aprilie 1984

Calitatea unui spectacol de teatru constă în a fi văzut cu urechile și auzit cu ochii. Cu alte cuvinte, vorbele să creeze imagini, iar imaginile să vorbească.

Problema reală a teatrului nu este aceea de a înfățișa viața pe scenă, ci de a face ca scena să capete viață.

În artă, mișcarea de avangardă se caracterizează prin efortul de demolare a unei anterioare avangărzi.

Situîndu-se în linia întii, pe un front inexistent sau arbitrar determinat de gru-

pări „partizane“ în artă, mișcările avangardiste se ancorează în prezent, ținînd către viitor, cu armele îndreptate spre trecut. Cum timpul transformă prezentul, ba chiar și viitorul, în trecut, noul se învechește, ceea ce s-a dorit și a părut a fi „revoluționar“ se arată, vrînd-nevrînd, conservator, pozițiile avansate apar depășite, orice mișcare de avangardă devenind, la rîndu-i, ținta atacurilor dezlănțuite ale unor noi grupări sau curente, sortite și ele aceluiași proces, ce se dovedește, în cele din urmă — în special în artă —, a nu fi evolutiv, ci istoric.

Ludovic al XIV-lea n-a dus lipsă nici de hagiografi (Voltaire), nici de denigratori (Saint-Simon). Depinde care dintre adevărurile sau măturile asupra lui și a epocii sale ne interesează astăzi!

În teatrul istoric, a proceda după principiul din **Cîntărețea cheală**, precum că „adevărul e la mijloc“, nu înseamnă nicicum a ne apropia de adevăr. deși adevărul artistic nu are nimic comun cu adevărul istoric.

Teatrul nu este atît un revelator al existenței noastre obiective sau subiective, cît, mai degrabă, un aparat de mărît, dezvăluind detalii aparent nesemnificative, pe lîngă care trecem fără a le băga în seamă, dar care, devenind sensibile prin amplificări repetate, ne fac să descoperim (ca în **Blow-up**) acele clipe obscure, insesizabile, și cîteodată misterioase, care ne determină existența.

Mărima în general este o valoare relativă. Și în teatru, Guliver devine uriaș în țara piticilor și pitic în țara uriașilor.

28 noiembrie 1983

(continuare de la p. 171)

¹² M. Florian, *Misologia...*, p. 49.

¹³ Léon Chestov, *Le pouvoir des clefs*, p. 381.

¹⁴ Ibid., p. 328.

¹⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 139.

¹⁶ Ibid., p. 139.

¹⁷ Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955, p. 94—95.

¹⁸ Eugène Ionesco, *Notes et contre-nots*, Paris, Gallimard, 1962, p. 108.

¹⁹ Michel Bernard, *Le mythe de l'improvisation théâtrale*, în „Revue d'Esthétique“, 1977, no 1/2, p. 32.

²⁰ J. Huizinga, *Incertitudes*, Paris, 1939, p. 112.

²¹ E. M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952, p. 89.

CARTEA DE TEATRU

Actualitate și durabilitate*

„Clasicii nu vor să îmbătrânească“ de Amza Săceanu poate fi considerată, din multe puncte de vedere, o apariție programatică, întrucât autorul, deși nu face parte dintre cronicarii teatrali, e profund implicat în mișcarea teatrală contemporană. Această apariție, și nouă și... veche în același timp, este elocventă în ceea ce privește capacitatea autorului de a se orienta în viața teatrului românesc. „Clasicii nu vor să îmbătrânească“ este o apariție nouă, întrucât conține în majoritate esuri inedite, ceea ce demonstrează că Amza Săceanu se murează printre autorii care fac publicistică nu în vederea unei simple culegeri de articole; pentru el, spiritul de sinteză presupune o considerabilă responsabilitate. El scrie, bineînțeles, și „pentru gazetă“, cum se spune de obicei, dar opera propriu-zisă e, în accepțiunea lui, altceva, alcătuindu-se nu sub imperiul impresiilor active, „fierbinți“, ci prin retragerea lucidă din fenomen, într-o contemplație „rece“. Sînt aici, e adevărat, multe dintre ideile pe care cei ce urmăresc publicistica autorului le recunosc repede; sub acest raport, „Clasicii nu vor să îmbătrânească“ poate fi considerată și o apariție veche — continuarea organică a unei activități neistovite.

Pe tot cuprinsul acestei instructive apariții, actualitatea și durabilitatea se întîlnesc într-un mod fericit. Amza Săceanu s-a simțit, mai întîi, marbor (o spune, chiar el, într-un argument care stă la începutul cărții): „de aici și nevoia de a scrie în primul rînd despre ceea ce am văzut, așa cum alții se simt datorți să lase mărturie despre ceea ce au citit și au studiat, de-a lungul atîtor ceasuri de adîncă meditație asupra textelor și documentelor“. Materia lui de studiu e, prin urmare, actualitatea, dar o actualitate întemeiată pe contribuția hotărîtoare a valorilor clasice. Longevitatea acestora și contribuția lor în chip de repere care ordonează substanța culturală națională asigură, s-ar putea spune, **modalitatea revoluționară a tradiției**. Căci, în privința teatrului, acest dialog al tradiției cu actualitatea imediată se manifestă într-un fel atît de acut și de necesar încît fără această dualitate constitutivă însăși insti-

tuția teatrală nu ar putea să înainteze coerent. Fiind în același timp text și spectacol, teatrul e, prin esența lui, tradiție și actualitate.

De aici pornește contribuția lui Amza Săceanu, adică dintr-un punct foarte important al paradoxului teatral, de aici pornește și acțiunea lui, cu totul binevenită, de explorare a lumii teatrului clasic românesc. Căci este vorba, într-adevăr, de o lume, unde au loc și Caragiale și Camil Petrescu, dar și Victor Ion Popa și G. M. Zamfirescu. Pare că fiecare dintre aceștia a fost convocat spre a acoperi un element parțial al unui întreg, de la ideea de teorie a teatrului și pînă la aceea de repertoriu, sau (cum e cazul la G. M. Zamfirescu) la teatrul pentru muncitori.

Să notăm, mai întîi că studiile acestea, care împletesc exegeza operei literare cu aceea a spectacolului contemporan, sînt aprofundate, și cîteva pot să intre chiar în bibliografia obligatorie. Cea mai consistentă parte a volumului semnat de Amza Săceanu este aceea dedicată lui Caragiale. Lecturile sînt mereu aplicate, documentate, ajungînd de regulă la izvor, textul caragialean; puține sînt referințele la exegeza anterioară, ceea ce denotă și scrupul științific și voința de a lua totul de la capăt. E adevărat că pe tema Caragiale-teoretician s-au spus multe pînă acum, dar Amza Săceanu aduce aici un spirit de sistem. Studiind ideile lui Caragiale despre teatru ca artă de sine stătătoare, despre repertoriu și public, despre creatorul de pe scenă, Amza Săceanu întreprinde o operațiune metodică de valorizare pe datele intrinseci ale operei.

În privința lui Camil Petrescu, autorul face disocieri între teatrul de idei și teatrul așa-zis tradițional, pledează pentru un teatru integral și în general se ocupă atent de spectacolul camilpetrescian. Două „redimensionări“, ca să le spunem așa, tratează despre teatrul lui V. I. Popa și, respectiv, G. M. Zamfirescu. Dar marele merit al acestei cărți — pe lîngă indiscutabilele calități în domeniul analizei și al discernămintului în privința tradiției teatrale românești — trebuie socotit acela că întreprinde un studiu viu al actualității literaturii clasice. A îmbina viața operei literare clasice cu viața ei în spectacol este o contribuție intelectuală cu totul prețioasă. Din acest punct de vedere, o discuție asupra cărții lui Amza Săceanu, care e și o apariție creatoare de problematică, trebuie, desigur, continuată.

Mariana BRĂESCU

*) Amza Săceanu, „Clasicii nu vor să îmbătrânească“, Editura „Eminescu“, 1984.

Oglindă, buzunare, pistol, pantaloni

S-a întâmplat să mă aflu în pitorescul atelier al prietenului meu, scenograful Dan J. Nu știu dacă ați trecut pragul atelierului. Domnește cea mai desăvârșită harababură, dar e frumos. Stăteam la taclale, bînd cafea din borcane de muștar și scuturînd-ne scrumul figărilor în cutii de pateu de ficat. De sub un maldăr de hîrtii de calc s-a făcut auzită soneria telefonului. Croindu-și drum peste obstacole dintre cele mai neprevăzute, amfitrionul a răspuns. Am înțeles că era provincia. Am înțeles că prietenul meu vorbea cu directorul unui teatru. Am înțeles că prietenul meu era complimentat copios. Am înțeles că i se solicită colaborarea. Am mai înțeles că ar fi vorba de o nouă piesă a lui Tudor Popescu. Pe urmă, n-am mai înțeles nimic. O să vedeți de ce.

Încerc să redau cît mai fidel, vă jur, partea de convorbire la care am fost martor.

Prietenul meu, Dan J.: Da, sînt onorat, firește... da, cunosc piesa, mi-a citit-o Tudor, e interesantă, pune probleme... nu, nu-l cunosc, e un regizor tînăr, am auzit lucruri bune despre el... nu, n-am mai lucrat în teatrul dumneavoastră, nici pe dumneavoastră nu vă cunosc personal, voi fi încîntat... nu, chiar acum nu pot, dar peste o săptămînă, să zicem, vin să stăm de vor-

bă, să începem lucrul... sigur, din magazie, recuperăm, o să coste mai nimic... ce v-aș ruga? aș vrea să fiu pregătît, să vin cu o propunere, să avem o bază de discuții, nu? așa că, vă rog, dați-mi cîteva repere... un momentel, să-mi iau creion și hîrtie... sînt gata... așa... ce oglindă are scena?... cum, n-are oglindă?... Sigur, oglinzi aveți la cabine, știu, dar scena.. vreau să spun, ce lărgime și ce înălțime are?... da, aștept... da, am notat... pantaloni aveți?... nu, nu dumneavoastră personal, îmi închipui că nu purtați fustiță, eu întreb dacă scena are pantaloni?... nu m-ați înțeles... pantaloni, adică două fișii de pînză pe lături, la arlechini... da, aștept... da, am notat... va să zică, pantaloni aveți, asta e bine, dar buzunare?... nu cred că vi le-a cusut soția, nici n-ar fi putut... nu, nu că nu s-ar pricepe, n-am nici o îndoială, dar nu prea ar putea, pentru că eu vorbesc de buzunarele scenei... ba are, de regulă are, numai că nu știu dacă scena dumneavoastră are... nu, nu la pantalonii scenei, dacă scena însăși are buzunare, adică, nu știu cum să vă explic... niște adîncituri, niște nișe mari, de regulă, două laterale și unul în adîncime... nu știți? nu puteți întreba?... bine, aștept... da, ascult... are? e bine. Cîte? Unul singur? Și unde? La „curte” sau la „grădină”? Cum, n-are

nici curte, nici grădină? Teatrul e într-o piață. Cred că nu ne-am înțeles... „Grădina” înseamnă partea din dreapta scenei, cum stai cu fața... În sfîrșit, bine că are, m-aș fi mirat... Nu-i nimic, cred că nici nu se aude bine, o fi telefonul defect... Cu lumina cum stați?... Ați plătit-o? Foarte bine, dar nu asta vroiam să știu. Reflectoare aveți?... Cîte?... Multe? Nu, nu le mai numărăm acum, că vă costă convorbirea... Dar căldare?... Nu, nu la punctul de pază contra incendiului, sus, la plafonul scenei, un fel de lampă... Este? Bun. Și-acum, o ultimă întrebare: cîte pistoale aveți?... Nici unul?... nu se poate... Aveți armă de vînătoare? Și permis, firește... Da, mergem într-o zi, cum să nu, mergem la rațe, dacă vreți, dar pistoale, adică niște reflectoare mai mici cu fasciculul de lumină îngust și foarte puternic... Asta nu mai știți... Bine, văd eu cînd vin... Oricum, vă mulțumesc... și eu sînt bucuros că ne-am înțeles... o să-mi facă plăcere... Pe curînd...

Prietenul meu Dan J. a închis telefonul și m-a privit năucit. L-am privit și eu năucit, am tăcut o vreme amîndoi, apoi am plecat, uitînd să-l întreb cu cine vorbise. Cînd, peste o vreme, l-am întrebat, mi-a răspuns că directorul, al cărui nume momentan îmi scapă, a fost trecut în altă muncă, mai pe măsura...

Orice judecată de valoare asupra teatrului românesc contemporan, din oricare parte a lumii ar fi făcută, conține, indirect, o apreciere asupra rolului pe care l-a avut și îl are critica teatrală în configurarea actuală a fenomenului. Fie că va fi vorba de incontestabilele succese ale literaturii noastre dramatice în surprinderea caracterului procesual al devenirii sociale, în filigranarea psihologilor individuale cu valoare exponențială, în sesizarea ireversibilei implicări a politicii în toate zonele de conflictualitate majoră, conturându-se — prin directețea angajării ca și prin anvergura parabolei — o mai hotărîtă deschidere spre universal; fie că va fi vorba de profunzimea și originalitatea viziunilor scenice propuse de școala românească de regie, remarcându-se caratul lor intelectual și osaturilor ideatică, prin care se sporește considerabil coeficientul de reflexivitate al actului scenic; fie că va fi vorba de aportul hotărîtor al scenografiei la modernizarea generală a limbajului teatral și la esențializarea acestuia, prin constituirea unei matrice integratoare sugestiv-conceptualizate; fie că, în sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, va fi vorba de afirmarea valorilor excepționale ale școlii românești de actorie, impresionantă deopotrivă prin bogăția și diversitatea de gen a talentelor, ca și prin înaltul lor profesionalism, cultivînd concizia expresiei scenice, puse permanent în slujba reliefării întregului

edificiu spectacular — în tot și în toate, fără exagerări, dar și fără minimalizări răuvoitoare, e de văzut acțiunea constant formativă a criticii noastre teatrale, care și-a spus de fiecare dată cuvîntul, cu promptitudine și responsabilitate, militînd e-

CRONICA CRONICII TEATRALE

Sub semnul exigențelor formative

fectiv pentru impunerea valorilor autentice, într-o firească și organică dezvoltare a mișcării noastre teatrale. Nu trebuie să uităm nici o clipă rolul criticii în formarea unui spectator de teatru din ce în ce mai avizat, fără de care n-ar fi fost posibilă însăși receptarea adecvată a actului scenic ce i se propunea, fără de care n-ar fi fost deci de conceput, în ultimă instanță, întregul proces de substanțializare ideatică a demersului scenic.

Reamintim toate acestea doar pentru a sublinia

faptul că înaltele exigențe formative care stau astăzi în fața culturii și artei, exigențe cărora trebuie să le răspundă și teatrul, prin toate compartimentele sale, inclusiv acela al criticii, nu fac decît să sporească și mai mult rolul și responsabilitatea criticii teatrale, obligînd-o să-și examineze permanent, cu luciditate, realizările ca și neîmplinirile, să-și definească mai bine atribuțiile și sarcinile specifice care-i revin, nu numai în comentarea, ci și în direcționarea fenomenului teatral și a eficienței sale educative.

Poate fi mulțumitoare condiția strict „constata-tivă” a cronicii teatrale din unele publicații? În ce măsură face (sau poate să facă) cronica teatrală din „critica de întîmpinare” și o critică „de direcție”? E satisfăcătoare cantitatea de idei (nu de adjective!) ce se vehiculează în unele cronici dramatice? Declarațiile de principiu se regăsesc totdeauna în practica exercițiului critic? Scriind despre spectacol, cui înțelege să i se adreseze, de fapt, cronica teatrală? Corespund criteriile judecății sale de valoare exigențelor formative actuale cu care este firesc să și le pună e investit actul critic?

Iată doar cîteva dintre posibilele întrebări pe care este firesc să și le pună critica noastră dramatică, pe care va trebui să le aibă în vedere și cronica cronicii teatrale.

MYOSOTIS

CEA EM MORARIU, CONSTANTIN PARAS-
CHIVESCU, VICTOR PARHON, LUDMILA
PATLANJOGLU, CONSTANTIN RADU-
MARIA p. 73

VIITORUL ROL

MARIA MARIN: Florina Luican, Ilie Gheorghe,
Elekes Emma, Emil Hossu p. 96

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

LARISA STASE MUREȘAN: „Cred că se pot face
roluri mari numai în spectacole mari“ (interviu
de VICTOR PARHON) p. 100

COSTACHE BABII: „Noi, actorii, ne descoperim cu
fiecare rol pe care-l facem“ (interviu de
VICTOR PARHON) p. 103

MISKE LASZLÓ: „Omul-actor îmbogățește rolul cu
propria lui personalitate“ (interviu de MIRCEA
EM. MORARIU) p. 112

DAN MICOLESCU: Prezentul viitorului și Mircea
Diaconu p. 118

TINERI REGIZORI LA RAMPĂ

LUDMILA PATLANJOGLU: Mihai Manolescu . . p. 121

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

IONUȚ NICULESCU: Un spectacol militant . . . p. 123

„H O R E A“
dramă în trei acte
de MIRCEA VAIDA

LUMINIȚA VARTOLOMEI: Zilele culturii româ-
nești în U.R.S.S. p. 141

MIRCEA RAREȘ, TEA PREDA: Zilele culturii sovie-
tice în R. S. România p. 144

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU: Despre... suflet . . . p. 148

TURNEE

CĂTĂLINA BUZOIANU: Ansamblul de operă în stil
Beijing din Republica Populară Chineză . . p. 149

MERIDIANE

MIHAELA TONITZA-IORDACHE: Jurnal (ne)teatral
american p. 151

PREZENȚE TEATRALE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

Cu SORANA COROAMĂ-STANCA despre „Oedip“
de George Enescu la Opera din Weimar (Con-
vorbire realizată de CORINA ȘUTEU) . . . p. 159

Cu GÖRGEY GÁBOR, dramaturg din R. P. Ungară
(Convorbire realizată de PAUL TUTUNGIU) . . p. 162

IDEI LA RAMPĂ

HENRI WALD: Contradicția iraționalismului și
teatrul contemporan p. 166

80 DE ANI DE LA MOARTEA LUI A. P. CEHOV

SILVIAN IOSIFESCU: Solilocvii paralele . . . p. 172

IONUȚ NICULESCU: *Personajul istoric între docu-
ment și ficțiune*. Ștefan cel Mare p. 177

ADRIANA POPESCU: *Dramaturgi români contem-
porani de la A la Z*. Ion Brad, Mircea Bradu . p. 180

VALENTIN SILVESTRU: Jurnal de critic 1944—1984 p. 185

VALERIU MOISESCU: Însemnări contradictorii . . p. 189

CARTEA DE TEATRU

MARIANA BRĂESCU: „Actualitate și durabilitate“
de Amza Săceanu p. 190

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU: Oglindă, buzunare, pistol,
pantaloni p. 191

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS: Sub semnul exigențelor formative . . p. 192

Note p. 150, 184

Foto : Ileana Muncaciu

REDAȚIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7

Tel. : 14 35 58 ;
15 36 04 int. 173



