

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

MIHNEA GHEORGHIU

despre

cunoaștere și comunicare ■ poezie și viață

★

D. R. POPESCU

Pasărea Shakespeare

piesă în două părți



D. R. POPESCU

OCTAVIAN COTESCU și RODICA TAPALAGĂ
în „Chițimia” de Ion Băieșu, la „Bulandra”



De două ori FLORIN PIERSIC



REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE
CONSILIUL CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Redactor șef RADU POPESCU

DIN SUMAR :

EDITORIAL



Critica dramatică și rolul ei în profilarea teatrului românesc

MARGARETA BĂRBUȚĂ : Răspunderea multiplă a criticului
ION COCORĂ : Actualitatea teatrală și conștiința criticii
HORIA DELEANU : Valoare și stil
MIHAI NADIN : Perspectivare
TRAIAN ȘELMARU : Pladoarie pentru dialog
NATALIA STANCU : Activitatea de direcție cu funcție activă



Dialoguri de atelier

FLORIN TORNEA : Cu MIHNEA GHEORGHIU despre cunoaștere și comunicare, poezie și viață

Ancheta noastră

PAUL TUTUNGIU : Comuniștii — factor animator în teatru



VALENTIN SILVESTRU : Vasile Alecsandri și teatrul politic (II)
PAUL CORNEL CHITIC : Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu

D. R. POPESCU
PASĂREA SHAKESPEARE
piesă în două părți

AL. MIRODAN : Puncte de suspensie...
CONSTANTIN RADU MARIA : Farsa în dramaturgia noastră contemporană (I)
COMAN ȘOVA : Fața nevăzută a scenei



Roluri în pregătire

MARIA MARIN : Interviuri cu Lucia Doroftei și Florin Piersic



CRONICA DRAMATICĂ — Semnează : MARGARETA ANDREESCU, RADU ALBALA, CRISTINA CONSTANTINIU, MIHAI CRIȘAN, VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, VIRGIL MUNTEANU, ILEANA POPOVICI, C. PARASCHIVESCU, ALECU POPOVICI, JULIETA ȚINTEA.



D. SOLOMON : Cronica TV

Foto : Ileana Muncaciu

Redacția și administrația :
str. Const. Mille nr. 5—7—9, București
Tel. 14.35.88—14.35.58

Arta spectacolului la nivelul exigențelor istorice

În această construcție eroică și vie care este, pentru noi toți, edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate, arta spectacolului, cu alte cuvinte, teatrul și cinematograful, în cele mai moderne și mai puternice expresii ale lor, au nobile misiuni creatoare.

Din totdeauna teatrul, a cărui naștere coincide cu însăși aurora civilizației, a fost un punct de sprijin și o pirghie pentru înălțarea culturii, pentru modelarea conținutului etic al vieții sociale prin vigoarea exemplară a artei. De aproape un secol, în condițiile noi și foarte complexe ale omenirii din acest sfârșit de mileniu, cinematograful și-a asociat elanul său juvenil, elocvența largă, dimensiunile quasi-infinite procurate de tehnica actuală, pentru a da spectacolului o tinerețe fără bătrânețe, o amploare neînchipuită și a face din el un mijloc universal și continuu de comunicare socială, deci, alături și împreună cu școala și lectura, substanța esențială din care se extrage seva evoluției ascendente a umanității.

Cu atât mai mult, în societatea socialistă, etapă superioară a istoriei, în drumul spre culmile comunismului, artele își au locul lor, ca veritabile focare de lumină. Omul nou, omul cu conștiință socialistă, factor primordial în progresul societății noastre, caută și trebuie să găsească în arta spectacolului, în teatre și cinematografe, expresia cea mai înaltă educativă, stimulatorie și recreativă, a culturii. Toate problemele vieții, omului și societății contemporane, toate trăsăturile fundamentale, specifice relațiilor sociale de astăzi, prin excelență noi și deschizătoare de drumuri drepte spre viitor, trebuie să fie interpretate creator, educativ, trebuie prezentate artistic, adică frumos, așa cum se cuvine operelor de artă inspirate din realitatea dinamică, expresivă, originală prin ineditul pe care-l conține și prin mesajul pe care-l elaborează pentru a-l transmite generațiilor de mâine.

Aceste postulate au fost din nou și cu un spor de pregnanță puse în evidență cu ocazia alegerii și instalării noului Consiliu al Asociației cineaștilor din țara noastră. Membrii acestui important colectiv de organizare a creației cinematografice românești au avut cinstea de a se întâlni, îndată după constituire, cu tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, președintele Republicii, și de a asculta, cu firesc și profund interes, cuvântarea consacrată problemelor artei noastre cinematografice. În substanța lor ideile critice și creatoare conținute în cuvântarea Președintelui se adresează însă deopotrivă tuturor creatorilor de artă și literatură, ca și tehnicienilor și specialiștilor angrenați în procesul de realizare a spectacolelor de teatru.

„Se poate spune — a arătat Președintele Republicii — că, într-adevăr, în ultimii ani s-au realizat pași importanți în direcția îmbunătățirii activității cinematografiei românești, a creației de film. Au fost realizate multe filme care servesc mai bine scopului educării patriotice, socialiste, a maselor populare, contribuie mai activ la răspindirea concepției despre lume și viață a partidului nostru. (...) Am putea să ne declarăm mulțumiți cu ceea ce s-a realizat, am putea considera că, pe

baza acestor rezultate, avem toate condițiile ca în viitor să obținem filme și mai bune, cu un conținut și mai valoros. N-ar fi, cred, bine dacă nu am menționa totodată că, în acești ani, pe lângă o serie de filme bune, au mai văzut, totuși, lumina zilei și unele filme ce nu se află la înălțime nici din punct de vedere al conținutului, nici din punct de vedere al nivelului artistic. De altfel, asupra unora din acestea s-a mai atras atenția în decursul acestor ani. Oricum, cred că putem aprecia, în ansamblu, ca pozitive activitatea din ultimii ani, orientarea și drumul pe care se merge în cinematografia românească. Cu o condiție: să nu ne declarăm mulțumiți cu ceea ce am realizat, să considerăm că filmele bune, această orientare bună, constituie jalonul pe baza căruia trebuie să se acționeze în continuare pentru ridicarea cinematografiei românești la nivelul realizărilor generale obținute de poporul român în dezvoltarea economico-socială, în făurirea societății socialiste multi-lateral dezvoltate, la nivelul exigențelor spectatorilor, al cerințelor partidului nostru".

În totalitatea lor, aceste prețioase cuvinte, toate îndrumările formulate, cu atita înțelepciune și luciditate, despre starea și perspectivele artei cinematografice pot și se cer a fi reținute, aplicate, valorificate, și pe cimpul artei dramatice. Succesele efective, numeroase și substanțiale, obținute de formațiile teatrale din București și din toată țara, în ultimele stagii, au marcat un pas înainte în viața artistică a scenelor noastre, au înfățișat publicului, cu o valoroasă interpretare, regie și scenografie, lucrări dramatice originale și opere, din literatura dramatică universală care, în bună parte, au întrunit sufragiile unanime ale spectatorilor și aprecierile pozitive ale criticii. Se poate spune, așadar, că paralel, ambele arte ale spectacolului, teatrul și cinematografia, au mers înainte, pe drumul drept și larg arătat de partid.

Dar, așa cum am văzut mai sus, nici unul din noi, nici unul din muncitorii și creatorii din arta și tehnica spectacolului nu trebuie să depună uneltele cu aerul că au realizat tot ce era de așteptat din partea lor, de la priceperea și talentul lor. Chiar dacă s-a remarcat un nivel artistic realmente superior, în teatrele noastre, chiar dacă un impresionant buchet de spectacole și de interpretări a fost salutat de public cu binemeritate aplauze, ne rămâne foarte mult de făcut — și se împune să facem totul, până la cele mai aparent neînsemnate detalii — pentru ridicarea literaturii dramatice și a reprezentațiilor teatrale, odată cu a scenariilor și filmelor, la înălțimea corespunzătoare exigențelor momentului istoric pe care-l trăim și perspectivelor către care ne îndreptăm. Îndeplinirea cu demnitate și simț de răspundere a chemării artistice a scriitorilor noștri, a actorilor și a tuturor celorlalți slujitori ai teatrului și cinematografului e înțeleasă în acest context ca împlinirea unei înalte datorii față de partid și față de popor, ca un solidar clam al artiștilor spre ridicarea conștiinței cetățenești și a climatului de viață spirituală la nivelul mărețelor realizări obținute în ansamblul vieții noastre economico-sociale.

„TEATRUL”

ANCHETA REVISTEI „TEATRUL”

Critica dramatică și rolul ei în profilarea teatrului românesc contemporan

**MARGARETA
BĂRBUȚĂ**

**Răspunderea multiplă
a criticului**

A vorbi despre rolul criticii în profilarea teatrului românesc contemporan înseamnă a vorbi despre una din direcțiile de acțiune ale funcției social-estetice a criticii, cealaltă fiind îndreptată spre public, spre „profilarea” acestuia ca spectator, spre formarea gustului său estetic și îndrumarea opțiunilor sale. Despre această bivalență a actului critic s-ar cuveni să vorbim mai mult pentru că ea se află la originea răspunderilor și dificultăților sale. De multe ori s-a pus întrebarea: pentru cine scrie criticul? Cui se adresează? Autorilor și realizatorilor operelor de artă sau publicului larg? Scriem noi pentru cei „de meserie” sau pentru toată lumea? Și în ce scop?

Despre critica literară s-a spus adesea că ea este „conștiința de sine” a literaturii. Se poate spune, la fel de îndreptățit, despre critica de teatru că ea este „conștiința de sine” a teatrului. Așadar, prin ea, teatrul se confruntă cu sine însuși, își examinează cu luciditate, cu responsabilitate, conștient, căile, mijloacele, esența însăși, și operează modificări, dacă e cazul. În raport cu ce? Cu idealul estetic, fără îndoială, care se află în raport dialectic de interdeterminare și interinfluențare cu idealul social, cu structura însăși a societății. Constituită în „con-

știință de sine” a teatrului, critica acționează totodată și ca o emanație a opiniei publice și, în același timp, ca un ghid al acesteia, funcția sa socială educativă fiind astăzi indiscutabilă.

În ce măsură și-a îndeplinit și își îndeplinește critica de teatru această multiplă responsabilitate? În bună măsură și, totodată, în insuficientă măsură.

Sigur, e greu să vorbești despre critica de teatru în bloc. E greu și, mai ales, nejust. În critica noastră actuală se manifestă personalități distincte, cu modalități distincte de abordare și apreciere a fenomenului de teatru, cu puncte de vedere adesea divergente. Și totuși, de-a lungul acestor ani, fenomenul denumit critică de teatru, s-a cristalizat, a evoluat, dacă nu ca un tot unitar, cel puțin ca un organism viu, împreună cu teatrul, urmindu-l fidel, devansându-l uneori, căutând să-i fie oglindă și mentor, în lumina unor principii ideologice comune, unanim acceptate, dacă nu unanim aplicate.

O istorie a teatrului românesc de după Eliberare va releva, desigur, paralel cu evoluția dramaturgiei și a spectacolului, pe aceea a criticii, semnalându-i și excesele și erorile, dar și atitudinea combativă, străduința de a influența dezvoltarea teatrului românesc spre o artă dedicată idealului umanist socialist, o artă de valori autentice, înscrisă în circuitul valorilor mondiale. N-au lipsit, desigur, din evoluția criticii teatrale din acești ani, excese și erori care i-au fost proprii, de altfel, nu numai ei. Dar acesta nu este un motiv pentru a arunca peste bord, sub steagul luptei împotriva dogmatismului, tot militantisimul revoluționar al activității criticii în primul deceniu după Eliberare. Cine ar cerceta, de altfel, cronicile și articolele acelor ani, ar vedea că lupta pen-

tru conținutul revoluționar, pentru tematica socială nouă nu a neglijat cu totul problemele calității artistice. Dimpotrivă. Îmi amintesc cu cită claritate a semnalat adesea critica elementele schematice ale unor piese apărute în acea perioadă, inconsistența clorotica a unor eroi, lipsa de viabilitate a unor conflicte.

În bătălia pentru „retratealizarea“ teatrului s-au manifestat altele de excese, o bună parte a criticii lăsându-se ademenită cu zelul neofitului, de spectaculosul unor formule, de iluzia integrării mai rapide în circuit internațional. Excesele sînt adesea un semn de tinerete, de vitalitate, dar uneori ele mărturisesc și o lipsă de temeinicie, căreia reflecția lucidă, experiența și o adevărată „conștiință de sine“, luminată de ideologia marxist-leninistă, îi pot aduce corectivele necesare. Săritura peste cal, fie într-o direcție, fie în alta, nu poate avea drept rezultat decît pierderea contactului cu realitatea, cu publicul și cerințele sale.

Sîntem astăzi la capătul unei experiențe de treizeci de ani — pe care unii dintre noi au trăit-o integral sau aproape — care ne ajută, și ne obligă să privim lucid în noi și în jurul nostru. Teatrul românesc se află azi la un stadiu înalt al evoluției, putîndu-se compara cu oricare teatru evoluat din lume. Există în critica de teatru condeie experimentate și altele mai tinere, mai numeroase ca oricînd și mai pregătite profesional decît în trecut. Și totuși, am convingerea că nu în suficientă măsură critica de teatru, cu toate diferențele individuale specifice, își îndeplinește astăzi, în deplină răspundere, multiplele îndatoriri. Analiza fenomenului teatral se reduce aproape numai la cronică de spectacol, în care, fatal, spațiul nu permite o aprofundare a investigației. Chiar și aceste scurte consemnări suferă uneori de verbozitate, de lipsă de precizie sau de claritate a poziției. Nu totdeauna se analizează filosofia, ideologia unei piese sau a unui spectacol, consemnîndu-se superficial o serie de elemente formale. Încercările de generalizare, de teoretizare sînt rare. Și cît de necesare ar fi asemenea încercări. Îndeosebi în domeniul dramaturgiei, unde problematica specifică — conflict, erou, structură — ar avea nevoie de noi evaluări, de noi confruntări. S-au acumulat în ultimii ani, destul de multe lucrări dramatice, reprezentate sau publicate, care ar putea oferi material bogat unor dezbateri despre adevărul și falsul realism, despre mimarea actualității, despre raportul între ficțiune și realitate etc. Dar arta spectacolului? Marea diversitate de „lecturi“ scenice ar putea stîrni o mai vie activitate a exegeților artei spectacolului cu privire la specificul imaginii scenice.

Foarte puțin ne ocupăm de viața teatrelor, de condițiile lor specifice de lucru, de profilul etic al artistului de teatru. Dar acestea sînt deziderate tematice.

Însatisfacții mai mari se iscă în rîndurile cititorilor — fie ei implicați direct în realizarea unui spectacol sau numai spectatori — atunci cînd aprecierile asupra unei piese sau a unui spectacol se află între ele în totală divergență. Fără îndoială, deosebirea de gusturi poate duce la o diferențiere a aprecierilor. Dar unitatea criteriilor poate duce, în aplicarea ei, la o asemenea discrepanță? Sau nu există o unitate a criteriilor? Iată un subiect de meditație, de dezbateri.

Să mai amintesc că, pentru viitorii istorici ai teatrului de azi, critica va constitui un document de mare preț. Și cum vor putea ei să înțeleagă și să aprecieze fenomenul teatral actual și unele spectacole într-un amalgam de păreri contradictorii, de sentințe neargumentate? Iată deci criticul de azi răspunzător și pentru istoria de mîine a teatrului nostru.

Încărcat cu atîtea răspunderi criticul de teatru își este dator, sieși și artei pe care o slujește, un efort continuu spre perfecționare, o fundamentare ideologică fermă, neșovăitoare și o cultură profesională care să-l apere de întîrziate descoperiri ale mașinii cu aburi în epoca zborurilor cosmice.

ION COCORA

Actualitatea teatrală și conștiința criticii

Dintru început critica dramatică românească și-a asumat un rol director, cu vădite tendințe culturale. De aceea, încă înainte de a avea o conștiință estetică, și înainte ca judecățile emise să fie expresia unor criterii valorice, a avut o conștiință a misiunii. Ea a militat, astfel, de la primele manifestări teatrale pentru un repertoriu național cu adînci înțelesuri educative, pentru un spectacol în care în raportul dintre etic și estetic multă vreme prioritatea a aparținut eticului. Eminescu considera, în 1870, între condițiile necesare creării unui teatru național „un repertoriu național român, care nu numai să placă, ci să și folosească“, ba încă înainte de toate să folosească și actorii. Căci „dacă repertoriul e sufletul unui teatru, actorii sînt corpul lui, sînt materia, în care se întrupează repertoriul“. Recunoscînd în repertoriu și actor fondul tradițional al actului critic, punctul lui de plecare, criticii și-au lărgit continuu aria de investigații, criteriile cu care operează fiind în consens cu însăși evoluția artei teatrale. Începînd cu perioada inter-

belică, perioadă cînd apar comentarii teoretice și realizări scenice fundamentale, în teatru fiind tot mai frecvent utilizat conceptul de modern, și continuînd cu anii deceniilor de după război, foarte fecunzi în experiențe și fapte artistice inedite, cînd intervențiile regizorale marchează structural textul și arta interpretului, obiectul criticii dramatice este de la o zi la alta amplificat în dimensiuni. Actul critic în teatru se cere să fie conceput în accepțiunea dată de Tudor Vianu. Adică în sensul unei estetici integrale, care „implică o estetică a dramei, completată cu una a actorului și cu una a spectacolului”. Nu se poate vorbi, prin urmare, de o contribuție a criticii în contextul teatrului românesc contemporan, de un aport al ei la definirea unui profil, fără de o atitudine fermă, fără conștiința autorității pe care aceasta și-a cîștigat-o în timp printr-o legătură strînsă cu practica scenică. Într-un peisaj teatral diversificat, care se edifică atît pe orizontală cît și pe verticală, criticul trebuie să ia în considerație realitatea spectaculară în totalitatea ei, căci peste tot acționează un ansamblu de forțe capabile să declanșeze neașteptate energii creatoare.

Cronicarul dramatic încearcă, evident, un sentiment de amărăciune cînd se află în situația de a reflecta asupra eficienței actului său. Deoarece rareori se întîmplă ca intervenția critică să schimbe valoarea unui spectacol sau a unei interpretări. Cum rareori se întîmplă să constate că opinia sa îl influențează pe spectator. Atunci, înseamnă că munca lui stă sub semnul gratuității? Nu. Pentru că și simpla consemnare informativă, care nu angajează neapărat opinii radicale, investește cu atributul duratei; aici spiritul critic exercitîndu-se prin selecție și mai puțin prin exigența considerațiilor estetice. Mă întrebam citind recentul volum din „Istoria teatrului în România”, dacă o operă de al asemenea interes, fără de care o cultură acuză în permanență un gol, ar fi putut fi realizată în absența fie și a celor mai modeste consemnări de spectacole. Pentru că, să recunoaștem, puține sînt reprezentațiile cu o viață mai lungă de o stagiune. Ce rezistă mai multe stagioni la rînd sînt spectacolele de excepție, care de obicei sînt rezultatul întîlnirii unor texte fundamentale cu mari personalități regizorale și actricești, deși și acestea sînt efemere, raportate la durata în timp a unui roman sau a unui tablou. Deci, cronică dramatică rămîne mărturie exhaustivă privitoare la fenomenul teatral la zi. Fiindcă nici memoriile creatorilor, nici unele relatări ale spectatorilor, nu depășesc un anume grad de subiectivism. Ele au un caracter preponderent afectiv. Vin de regulă cu un volum restrîns de date, și în general rețin momentele artistice de vîrf, vizînd doar accidental și o cuprindere pe orizontală. Dacă însă numeroase cronici de spectacole nu se bucură totdeauna de sufragiile prezentului,

deseori fiind ironizate de regizori și actori (ironie ce este limpede că ascunde în spațele ei o necontrolată vanitate), sau nefiind citite decît de un număr redus de spectatori, timpul în schimb va fi acela care le compensează. „E o evidență și o banalitate — afirmă Mihail Sebastian — să spui că arta actorului este efemeră. Ea are totuși o singură șansă de a dura și această șansă o oferă numai critica teatrală”.

Dar critica nu se rezumă numai la consemnarea spectacolelor. Nu aceasta e atribuția ei immanentă. Ea este și aceea care propune, care creează climatul favorabil unor experiențe și montări innoitoare. Critica explică și consacră, se implică profund în momentul teatral, pledează pentru un anumit repertoriu și pentru un anumit gen de spectacole. Și dacă, pe de o parte, critica nu influențează un spectacol elaborat, dacă nu schimbă calitatea unei interpretări, ea hotărăște, pe de altă parte, ținuta și orientarea unor viitoare spectacole, impune tendințe și stiluri, împiedică repetarea și generalizarea erorii. Crezînd totuși astfel de lucruri despre critica de teatru, nu este exclus ca nițel să ne iluzionăm. E sigur că un critic nu decide structura vieții teatrale într-atît pe cît dorește. El laudă piesele bune, dar teatrele mai optează pentru niște textelele oarecare; criticul atrage atenția în rubrica sa asupra unor titluri care nu s-au mai jucat de ani și ani, unele făcînd parte din chiar patrimoniul național, dar modul cum teatrele gîndesc și-și alcătuiesc repertoriul demonstrează tocmai penuria de texte.

Desigur însă că nici prea mult scepticism în această privință nu e de natură să exprime adevărata față a realității. Pentru că dacă marile spectacole ale ultimilor ani (*D-ale carnavalului*, *Nepotul lui Rameau*, *Leonce și Lena*, *Regele Lear* etc.) au intrat în conștiința publică, iar ecurile lor sînt încă neuitate, dar mai ales dacă s-a ajuns ca acestor spectacole să li se confere semnificația unui program estetic, fiecare în parte constituind un moment de referință, o direcție de urmat, este imposibil să se facă abstracție de contribuția criticii, de promptitudinea cu care a susținut și recunoscut un eveniment sau altul. E drept, au existat cazuri cînd nu întregul front al criticii a înregistrat un acord unanim de păreri, cînd unii critici au respins categoric montări de anvergură. Controversele însă nu au stopat evoluția nici unui creator autentic. Dimpotrivă. Ele au fost acelea care au atras mai pregnant atenția asupra personalității unor regizori ca Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, Radu Penculescu, Dinu Cernescu sau David Esrig. Critica a fost apoi aceea care a înțeles și a încurajat pe un Manea, pe un Visarion, pe un Dan Micu. Fără îndoială că acești tineri regizori sînt cunoscuți publicului de teatru și fiindcă spectacolele lor au fost urmărite cu interes de critici. Nu știu, e adevărat, nedreptățile

pe care critica le-a făcut dramaturgilor, dar știu că o piesă ca *Acești îngeri triști* a fost întâmpinată cu entuziasm la o ediție de acum câțiva ani a Festivalului național de teatru. Știu că piese de Băieșu, Naghiu, Sorescu, Leonida Teodorescu ș.a.m.d. au fost apreciate de critici înainte ca teatrele să și le înscrie în repertoriu.

Toate acestea dovedesc atât o exemplară conștiință de sine a criticii cât și rolul de factor nemijlocit și activ pe care ea îl îndeplinește în actualitatea complexă și dinamică a teatrului.

HORIA DELEANU

Valoare și stil

S-ar părea că astăzi cei mai mulți dintre noi simtem, în sfârșit, convinși de rolul considerabil al criticii în identificarea și stimularea dezvoltării artelor și literaturii. Îmi place să-mi amintesc, în această ordine de idei, cele menționate de Jacques Copeau în N.R.F. din ianuarie 1911. Vorbind despre critic, el arăta: „Vreau să fie sincer, grav, profund, știindu-se investit, la egalitate cu poetul, cu o funcție creatoare, demn de a colabora la aceeași operă cu el și de a lua asupra-și, ca și el, responsabilitatea culturii“.

„Funcția creatoare“, însă, ca și „responsabilitatea culturii“ îl obligă enorm pe critic.

Îl obligă să fie pătimaș în cel mai înalt sens al cuvântului. Așa cum nota Baudelaire: „Ca să fie justă, adică pentru ca să-și aibă rațiunea de existență, critica trebuie să fie pătinitoare, pasionată, politică“.

Îl obligă să fie drept. Tot așa cum îi obligă și pe cei care beneficiază de patima dreaptă a criticului să o respecte și să o folosească în slujba artei autentice. De aceea nu putem să nu subscriem la cele spuse odată de Edward Gordon Craig: „Este de o mie de ori salvator să încerci focul criticii; omul și opera nu au decît de cîștigat“. Tot așa cum, iarăși Jacques Copeau era îndreptățit să afirme: „Criticul nu are misiunea de a menaja nervii contemporanilor“.

Îl obligă să iubească artel și literatura, ca să poată să le judece. Așa cum crede și Michael Redgrave: „...suflul dragostei. Și critica dramatică este însuflețită de același suflu“.

Îl obligă să însoțească întotdeauna pasiunea, dreptatea, iubirea cu competență. Aici intră în discuție nemijlocită problema definirii și încurajării avizate a apariției și împlinirii diferitelor stiluri în literatura dramatică. În arta spectacolului de la noi, de peste tot.

Criticul dramatic analizează de cele mai multe ori un spectacol. El distinge liniile directoare ale textului care a stat la baza reprezentației, ca și liniile de forță expresivă ale lumii scenice, ale interpretării actoricești. El nu trebuie însă să rămînă numai la... accidentul spectacolului urmărit, ci este dator să-l înscrie într-un ansamblu, să-i caute anumite coordonate relativ comune care îl definesc mai amplu, care-i determină raporturile cu un artist — prezent și în alte manifestări — cu un teatru, cu o tendință literar-dramatică sau spectacologică, cu particularități naționale, cu vibrația sensibilă a contemporaneității.

Criticul nu poate rămîne arhivarul notelor mărunte, cel care înregistrează numai cazurile, fără a le detecta sistemul complex de relații. El trebuie să stabilească continuu interdependențele dintre cazuri, pentru a ajunge la înțelegerea fenomenelor.

Pornind de la analiză, dar aspirînd mereu la sinteză, el compară interpretarea inspirată a unui rol dintr-un spectacol cu o alta sau cu altele din spectacole apropiate. Într-un spirit asemănător, el urmărește, în vederea unui diagnostic diferențial, diversele interpretări ale aceluiași regizor sau actor în mai multe reprezentații. Tot așa, el caută trăsăturile caracterizante, definitorii ale unui teatru.

Nerămînind la *spectacolul în sine*, criticul izbutește, prin acest necesar joc al analizelor și sintezelor, să urmărească crearea unui profil, a unui stil, care disting pe un actor de altul, pe un regizor de altul, un teatru de altul.

Desigur că aceste exerciții indispensabile ale criticului se impun numai în raport cu autenticele valori care pot conduce la constituirea unor stiluri, a unor profiluri creatoare.

Criticul este obligat, însă, să opereze tot cu patimă, dreptate, iubire, competență, și în raport cu non-valoarea, anulîndu-i acesteia posibilitatea de a-și mai repeta existența tristă în dauna artei.

Astfel, criticul dramatic își justifică funcția creatoare și responsabilitatea față de arta de la luminile rampei, combătînd cu vehemență dreaptă non-valorile, pledînd cu patima convingerii pentru valorile autentice, cărora le caută, le găsește, le stimulează trăsăturile stilistice proprii. Parcă numai așa pot fi stabilite și apărute adevăratele profiluri creatoare.



Perspectivare

Chiar dacă ne oprim, dintr-o necesitate la rândul ei explicabilă, asupra acțiunii criticii dramatice asupra teatrului românesc (în perioada contemporană a evoluției sale), nu putem să nu observăm că între teatru și critică s-a exercitat o *acțiune reciprocă*. Faptul acesta mi se pare a fi de natură să semnifice un stadiu nou al evoluției *conștiinței de sine* a teatrului românesc, imaginii punților rupte, pe care o afirma la un moment dat Mihail Sebastian, opunându-i-se aceea a unei puternice relații de legătură dintre teatru și publicul său. Legătura nu e opera exclusivă a criticii. Dar atît prin exercitarea responsabilă a funcțiilor sale (de informare, de explicare, analiză și exprimare a judecății de valoare) cît și prin implicarea sa în destinul opereii teatrale, critica și-a exercitat rolul formativ, rămînînd ea însăși receptivă, „școlindu-se” în sălile teatrelor (după ce, prin învățămîntul de specialitate, dobîndise un prim și necesar statut profesional).

În fapt, acumulările mai sus enumerate se concentrează în ceea ce se numește *competența* criticii (autoritatea fiind un reflex al competenței), și dacă există o măsură a rolului jucat de ea în evoluția teatrului românesc contemporan, atunci această măsură este chiar nivelul competenței.

Trebuie făcută, firește, o deosebire între critica de teatru așa cum o practicau Camil Petrescu ori Tudor Vianu — lectura articolelor semnate de ei în *Contemporanul* sau *Teatrul* este instructivă pentru problematica, foarte delicată, a teatrului anilor aceluia —, și critica relativ mai specializată a perioadei ulterioare activității lor. Rolul specific, în primul caz, era unul cultural, accidentele de interpretare (întîmplătoare sau silite) avînd o semnificație neimportantă. Mai tîrziu rolul asumat a fost mai ambițios (tonul însuși s-a schimbat, uneori pînă la agresivitatea specifică suficienței), dar ideile teatrale propriu-zise ce s-au afirmat, mult mai puțin importante. Am ținut să fac această comparație, reluînd spre lectură articole astăzi relativ uitate, întrucît a vorbi despre rolul criticii dramatice înseamnă și a raporta nivelul de competență la problematica de fapt a teatrului în fiecare nouă etapă a evoluției sale. Indiferent de opinia ce ar fi formulat-o un Tudor Vianu sau un Camil Petrescu ei ne-ar fi fost necesari la acele „bătălii teatrale” care s-au numit (citez la întîmplare): *Troilus și Cresida*, *D-ale Carnavalului*, *Regele Lear*... (n-am încheiat ca să zic așa, citatul!) Adică necesară ar fi fost, în confruntări cu semnificație pentru evoluția și definirea teatrului

nostru, și tipul de *spirit magister* pe care cei amintiți îl intruchipau.

Nu se va înțelege de aici, sper, nici că „bătăliile” citate au fost pierdute de către teatru — pentru că vorbim despre destinul său, și nu cel al criticii —, nici că cineva le-ar fi putut pune rezultatul sub semnul îndoii fără a se expune unor serioase dubii din partea publicului. S-au petrecut confruntări drastice, firește cu implicații direct ideologice, improvizația critică văzîndu-se nu numai infirmată de reacția publicului, ci exclusă, sub raportul eficacității, din dialogul teatru-public. N-au lipsit nici accidentele axiologice, nici invocarea unei false autorități în clipa procesului de intenție.

Dar teatru nu se definește și nu se consumă, din fericire, printr-un spectacol. Profilul său, chiar strălucitor, resimte eșecurile, experiențele neîmplinite sau refuzate, și asta în chiar mai mare măsură decît victoriile. Rolul criticii, între altele, ar fi și acela de a oferi creatorului șansa *perspectivei* asupra opereii sale, a-l aduce într-o condiție de obiectivitate, pentru a vedea el însuși unde și de ce nu se împlinesc spectacolul sau programul său artistic. Exercițarea funcției de *perspectivare critică*, de pe pozițiile unor idealuri limpezi, slujite cu *cinste* și *dragoste față de teatru*, este un fapt pe care îl recunosc creatorii înșiși, și care a avut consecințe asupra profilului teatrului românesc. Mai mult, într-un moment ca cel definit de Radu Stanca drept al „reteatralizării”, se petrece deja dialogul creator-critic de pe poziții culturale și profesionale comparabile, încercările de elaborare teoretică (la nivel explicativ, sau vizînd ținte mai înalte) ale unor regizori și scenografi aducînd în cîmpul criticii efectele acestei perspectivări. Cu deosebire în raporturile teatrului românesc cu cel străin, exercitarea funcției amintite s-a dovedit fructuoasă...

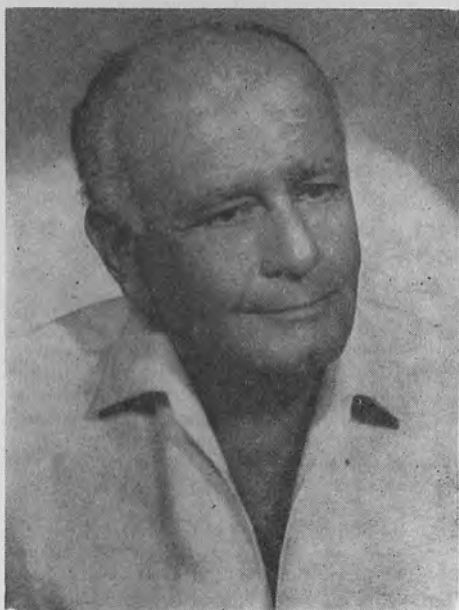
Consecințe a avut (deși efectele nu se pot atribui decît parțial criticii) și stimularea re-interpretării dramaturgiei, în acest caz fiind vorba din nou de perspectivă, dar de data aceasta una istorică, socială, politică. Sigur, o discuție ca cea stîrnită la premiera cu *Cum vă place* de Shakespeare (Teatrul Municipal) este un moment imposibil de ignorat, deși, de pildă, textul aceluiași Radu Stanca despre *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale și interpretarea sa contemporană, rămîne un veritabil reper. În timp, și nu întîmplător, autorii punctelor de vedere violent denigratoare au renunțat, confrunțați cu exigențe imposibile de evitat, la exercitarea mandatului public de critic teatral. Dar aceasta e o consecință oarecum laterală (deși, pe linia influenței reciproce teatru-critică, exigența înaltă a teatrului, ca artă de continuu și decisiv examen public, s-a reflectat în critică), esențial fiind modul în care s-au creat premisele solidarității, prin spectacol, dintre creatori și critici, solidaritate ce implică însă *obiectivarea* critică.

Extinderea, la nivel de profesionalitate, a criticii dramatice în principalele centre tea-

trale a permis un schimb de opinii cu ecou în teatre și influență asupra spectatorilor. Idealul teatrului de calitate, paralel cu refuzul modelelor anacronice (teatrul bulevardier, cel fals modern etc.) a devenit, prin critică (de fapt prin folosirea de către aceasta a mijloacelor de comunicație în masă) un ideal general al teatrului.

Sigur, a ne face iluzii asupra rezultatelor de fapt ale demersului critic ar fi un act de miopie sau de suficiență. Nici un actor n-a devenit, citind o cronică, mai talentat; nici un spectacol, chiar după cea mai judicioasă dintre critici, nu s-a transformat dintr-o catastrofă într-un succes. Dar critica nu e magie. Ea participă la realizarea *climatului*, propria ei perfecționare — ceea ce înseamnă și asumarea unor exigențe ce exclud pe atîta dintre comentatorii improvizați, deseori lipsiți mai mult de etica actului critic decît de bagajul de cunoștințe de specialitate —, fiind una în și prin raport cu teatrul.

Oricum, în profilarea teatrului românesc contemporan, rolul criticii s-a exercitat în mod esențial prin angajarea (deloc unitară însă!) față de marile sale realizări.



TRAIAN ȘELMARU

Pledoarie pentru dialog

Imi vine greu să răspund la întrebare, pentru că sînt unul din cei ce, chiar de la început, din primele zile de după 23 August 1944, am făcut critică teatrală, alături de colegi care o mai fac și azi, de alții care între timp s-au apucat de alte treburile și de alții mai tineri sau mai puțin tineri care „au intrat în rînduri”, pe drum.

Dacă activitatea noastră a folosit sau nu dezvoltării teatrului românesc în acești treizeci de ani, asta se poate stabili confruntînd scrisul nostru cu ceea ce s-a petrecut și se petrece pe scenă. Cînd cronicile, articolele, studiile, volumele noastre au susținut momente de vîrf ale dramaturgiei și artei spectacolului, înseamnă că au folosit. Aici, păreri personale nu sînt elocvente, ci o cercetare riguroasă, științifică, limpede, cu atît mai ușor de făcut cu cît nu e vorba de... vorbe. Vrei, nu vei, „scripta manent“!

La ce bun să repetăm locuri comune? Să spunem că un critic trebuie să fie cîștit, competent, pasionat, consecvent în apărarea punctelor sale de vedere? Că aceste puncte de vedere pot fi confirmate sau infirmate în timp, e o altă poveste. E, ca să zic așa, riscul meseriei. Istoria literară și artistică — nu numai a noastră — cunoaște nenumărate cazuri cînd nume de incontestabilă autoritate s-au înșelat asupra unor autori sau opere.

Importantă mi se pare înfruntarea unor puncte de vedere cît mai diverse, luminînd actul creator din multiple unghiuri. Adică dezbateră. Ori de cîte ori lucrurile s-au petrecut așa, au avut de cîștigat și critica, și realizatorii și publicul. Dar mai ales teoria literar-artistică. Pentru că dezbateră presupune argumente, criterii, avînd ca rezultat o din ce în ce mai accentuată claritate ideologic-estetică. Mă gîndesc la o dezbateră la care să participe nu numai criticii, dar și autorii de spectacole, practică ca metodă permanentă, avînd ca obiect realizări concrete sau etape ale procesului în desfășurare. Deși astfel de înfruntări de opinii au avut loc de-a lungul timpului, ele au rămas totuși sporadice, întîmplătoare. De aceea, deși critica teatrală e activă (nu cunosc spectacol neconsemnat în paginile revistelor și ziarelor) dăinuie un soi de paralelism al opiniilor, ca și cum am trece unii pe lângă alții, salutîndu-ne din mers fără să ne oprim, să stăm de vorbă. Dialogul nu se încheagă.

deși e clar și firesc că părerile sînt împărțite. N-aș vrea să se înțeleagă că propun discutarea unor piese sau spectacole mediocre, fără importanță. Cu toate că atunci cînd astfel de fenomene se adună, cred că nu putem rămîne nepăsători. Mă refer însă la realizări ieșite din comun, unde se caută drumuri noi în gîndirea teatrală, față de care pozițiile critice sînt uneori diametral opuse, cum ar fi, să zicem, *O noapte furtunoasă* pusă în scenă de Lucian Giurchescu la Teatrul de Comedie. Fiecare și-a spus părerea. Punct. Toți am monologat de parcă nici nu ne-am fi citit unii pe alții. Opiniile unuia n-au stîrnit contraargumentele celui-lalt. Sau poate modificarea a ceva din opiniile inițiale. Cît despre autorii spectacolului, punctul lor de vedere față de cronicile apărute — fie favorabile, fie mai puțin sau deloc — nu sînt cunoscute. Spectacolul se reprezintă, are succes, a avut și peste hotare, totul e în regulă. Dar teoretic vorbind — ipoteza propusă de Giurchescu are doar și ea un fundament teoretic în raport cu opera lui Caragiale! — n-am cîștigat mare lucru. Schimbul de opinii deschis, ar fi adus — sînt sigur — clarificări importante de ordin mai general cu privire la montarea contemporană a clasicii.

Un alt exemplu: *Hamlet*-ul lui Dinu Cernescu. De astă dată, aprecierile au fost în unanimitate elogioase. Deși cam fiecare dintre cei ce am scris despre acest interesant spectacol, am avut cam aceleași neaderențe parțiale. Și-a argumentat și Cernescu viziunea într-un interviu. Dar n-am fructificat-o cum se cuvenea cu reușitele și nereușitele ei, pe plan teoretic. Aș mai putea să dau încă un exemplu: *Năpasta* lui Alexa Visarion.

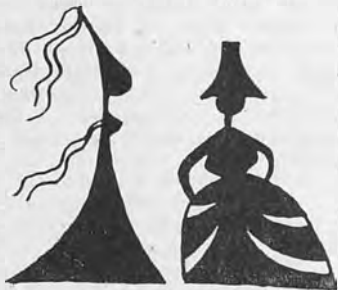
Mă opresc aici. De fapt n-am vrut decît să pledez pentru dialog.



NATALIA STANCU

Activitatea de direcție cu funcție activă

Critica ultimelor trei decenii a preluat la un nivel superior una din cele mai valoroase și limpezi tradiții ale criticii teatrale românești — tradiție abandonată în parte, în perioada interbelică: aspirația de a fi o activitate de direcție, gîndită, pe planul și în perspectiva idealurilor naționale; o activitate



angajată să sprijine așezarea întregii vieți teatrale pe temelii majore, în acord cu preferențele revoluționare, cu cerințele spirituale și idealurile oamenilor societății socialiste.

„Criza de directivă” de care vorbea G. M. Zamfirescu în 1938 se cerea depășită printr-o viguroasă mișcare în doi timpi — dintre care, mai dificilă nu era, după opinia mea, anatemizarea teatrului boulevardier, burghez, deja obosit, ci crearea unui teatru cu adevărat revoluționar, adaptat, prin conținut și limbaj, problemelor contemporaneității. Critica și-a asumat rolul de a veghea ca străvechile imperative: „teatrul-ogindă a vieții” și „teatrul-tribună a ideilor celor mai înaintate” să-și păstreze (de-a lungul etapelor de dezvoltare pe care le-a cunoscut țara, de-a lungul procesului de evoluție al conștiințelor) actualitatea și eficacitatea. Este domeniul cel mai unitar al criticii actuale, deloc lipsită, de altfel, de inegalități, orientări disjuncte, inegale sub raportul contribuției la progresul scenei românești sau de virtualități polemice.

Pentru a-și exercita funcția de direcție, critica a împletit teoria cu examenul vieții concrete a scenei, căruia i-au dat chiar prioritate: a străbătut în repetate rinduri și în ambele sensuri drumul de la universul realității la cel al scenei, de la ideologia marxist-leninistă, la practica și teoria artistică, de la conținut la mijloacele de expresie, consacrate sau inedite.

Sub semnul activității de direcție au stat deopotrivă: validarea operelor (conflictelor și personajelor, temelor și ideilor) dramatice; relaționarea strinsă, subtil argumentată a valorilor lor estetice cu cele ideologice și politice; efortul valorificării cât mai largi și cât mai exigente a tezaurului național; aprecierea reușitei spectacolelor, nu numai din punctul de vedere al adevărării la text ci și al valențelor creatoare, apte să mărească „deschiderea” în actualitate, gradul de accesibilitate și audiența, forța de a potența ecoul de durată în conștiințe și de a mobiliza energiile spirituale ale spectatorilor. Studiile și comentariile de teatru au sprijinit mai întâi esențiala aspirație a scenei de a întinde punți ale comunicării către mase cât mai largi de spectatori, în majoritate noi spectatori, nefamiliarizați cu specificul nici unei convenții teatrale. Impactul cu publicul a devenit. — și prin militantismul criticii — scopul suprem al unei arte înțelese, declarat, drept una dintre cele mai direct pragmatice. Perspectiva sociologică, a devenit o permanență a cronicilor, a judecăților de valoare emise. Funcția selectivă a criticii a fost dublată substanțial de cea explicativă — dezvoltările critice linpezind deopotrivă conținutul tematico-ideologic și virtuțile estetice. Potențind (sau uneori, rar, diminuând, după

caz) rezonanța spectacolelor, critica a contribuit la educarea gustului marelui public, parțial cu cea primordială, a influențării gândirii și atitudinii lui social politice.

Emularea artei scenice

N-au lipsit și nu lipsesc din cronicile de teatru excesele. Este vorba, de pildă, despre receptivitatea unor snobi, sau a unor terorizați să țină pasul față de spectacole fără valoare, fără reală originalitate, izvorite din mimarea unor orientări neasimilate sau din ambițioase intenții teoretice fără reflex în finalizarea scenică. Este vorba mai ales de o tendință aparent opusă: ostilitatea programatică (necruțătoare și absurdă, uneori, ca fatalitatea antică) față de eforturile creatoare autentice și substanțiale, care s-au dovedit cu timpul, prin spiritul de care au fost animate și chiar prin noile convenții scenice propuse, deosebit de valoroase și fertile. Grăitoare pentru „dramatismul” vieții teatrale și al condiției criticii, cronicile de „veto” sau „pro” aprioric ori cele care fac din realitatea spectacolelor un simplu pretext pentru arbitrară jocuri de spirit sau scriptoare cascade de adjective, nu au puterea de a reduce rolul substanțial al criticii teatrale românești în înflorirea artei teatrale din ultimele decenii.

Este de reținut deci, în primul rînd, influența pozitivă a criticii la progresul artei teatrale românești; faptul de a fi susținut și demonstrat cu argumente ratificate de public și de timp — nu „primatul” ci contribuția de neîncercuit, valoarea de neconfundat a regiei (înțeleasă ca activitate de înaltă concepție intelectuală și profesionistă transpunere în limbajul artei scenice); de a fi relevat „funcționalitatea” dramatică a scenografiei și de a fi precizat, în acest cadru, rolul unic al actorului. Este de reținut aportul, rolul ei în eliminarea și prevenirea falșurilor și în crearea unui fond de piese originale ale căror conflicte să reflecte devenirile acestor decenii, procesul formării și modelării unor noi conștiințe. După cum trebuie amintit ecoul public pe care l-a avut pledoaria mării porți a criticii românești pentru caracterul deschis al mării dramaturgii; pentru înțelegerea perenității capodopelor din perspectiva concepțiilor contemporane, pentru libertatea creației — înțeleasă ca responsabilitate spirituală, ideologică și politică aici și acum.



MIHNEA GHEORGHIU

despre

- cunoaștere și comunicare
- poezie și viață

DIALOG DE ATELIER cu FLORIN TORNEA

— Calde felicitări pentru recenta consacrare academică. Profit de prilej pentru a-mi îngădui să vă invit la o discuție și la mărturisiri, ca să zic așa, de atelier...

Inceputurile artei cuvintului la dumneavoastră s-au exersat în cîmpul poeziei lirice; v-ați mărturisit în poeme și ați tălmăcit din Whitman... Apoi v-ați așternut feluritelor drumuri ale comunicării de idei: proza literară, eseul, publicistica, reportajul, monografia, critica literară și teatrală, studiul filozofic, sociologic etc... Ce v-a ispitit sau determinat să vă aventurați și pe drumul teatrului? A fost o simplă aventură, o sim-

plă „încercare a puterii” pe alt tărîm? Ori găsiți în substanța dramatică, în construcția, mijloacele și expresia teatrală, o modalitate artistică (dar, poate, nu numai artistică) care v-a solicitat pentru valențe și virtuți neîntîlnite în celelalte genuri, pentru comunicări ce vi se păreau refuzate pe calea altor genuri?

— Orice scriitor cu oarecare conștiință culturală știe că prima aventură în care va fi obligat să se înscrie, în profesia lui, este aventura limbajului, în exigențele căreia va recunoaște imediat două imperioase necesități: a cunoașterii și a comunicării. Nu sînt

un izolat afirmând asta și, de aceea, nici original. În enorma *Panoramă a științelor umane* (apărută anul trecut la Paris și coordonată de Denis Hollier) cei mai mulți dintre autorii ei afirmă — în studii de orientări foarte diferite — importanța proceselor incluse în teoriile limbajului ca aparținând, în ultimă instanță, sferei științelor umaniste, din care face parte și analiza comunicării prin arte și, bineînțeles, cercețarea literară. A comunica prin poezie e un efort și tot un fel de știință care conduce, prin rigorile ei — ca însăși dezvoltarea lingvisticii — la o deschidere spontană spre celelalte științe sociale; consacrate studiului „omului în totalitate”, deci al societății și al istoriei sale.

După ce am frecventat, ca un bun școlar, poezia clasică, încorsetată în formele ei tradiționale, înlăturările cu versul liber și „democratic” al lui Whitman, cu metafora expansivă, „modernismul” și suprealismul — în ambianța plină de farmec și îndrăzneală a tinerei literaturi române din anii studenției mele, la Facultatea de Litere și Filozofie — mi-au ascuțit atenția față de conținutul dinamic și exploziv al cuvintelor, față de logica proprie și de istoria intrinsecă a expresiei, în limba maternă și în celelalte limbi pe care le studiam: franceza, engleza, italiana, spaniola. Cred că „școala poeziei” e cea dintâi treaptă necesară a carierei unui intelectual scriitor (de altminteri nici nu cred în cariera unui scriitor necultivat, iar „excepțiile” nu mă interesează) și neapărat a unui dramaturg. Legătura de sine dintre poezie și revoluție, al cărei partizan am fost încă de atunci, a devenit astăzi incontestabilă, indiferent de pozițiile pe care o situează colegii noștri din alte țări. În aceleași zone pendulează acum și conținutul divers al noțiunii de „teatru politic”. Dar asupra lui vom conversa, după cite mi-ai spus, ceva mai târziu.

Spre deosebire, poate, de alți confrăți, eu am iubit și învățat teatrul prin lectură. Am citit conștiincios „opera” celor mai de seamă dramaturgi, începând cu clasicii vechi. Comentai de critici și filologi învățați. Revelația valorilor cuvântului scris de autor, din punct de vedere lingvistic și artistic, adică stilistic și, desigur și neapărat, filozofic: mi-a creat un fel de repulsie față de spectacolul incult. Mai târziu, cînd m-am ocupat mai îndeaproape de teatrologie, de teoria spectacolului, am devenit mai... concesiv. Venise la rînd, în „ucenicia” mea, Gordon Craig, și Stanislavsky, și Brecht, apoi Lorca și „avant-garda” și am uitat de orice scolastică și chiar de poezie și de artele plastice, pe care le adoram. Teoria nu putea să-și mai aibă izvorul decît în practică, așa cum susținea, în neodogmatismul său, și Ervin Piscator. Dar, vezi, nici practica fără teorie nu duce prea departe. Duce la trivializarea ideii...

În definitiv, a dori să „comunică” ceva prin mijlocirea artei teatrale, adică prin poziții vorbite și mimate, nu înseamnă

totuși o exprimare de pe un plan superior celei numai scrise? Și acceptînd riscul, nu cumva modalitatea expresiei acesteia, scrise și spuse, va fi pururi inferioară colosalului tezaur dramaturgic, deja scris și spus? În ce constă originalitatea? Iată întrebarea la care răspunzînd (în teza sa de doctorat despre „Modurile de comunicare teatrală în secolul XX”) unul din studenții mei a putut să constate cît de puțini originali am ajuns, față de reala originalitate a civilizației contemporane. El vorbea chiar de „stagnare”...

De aceea, nu am scris teatrul de la început. Dintr-un, hai să-i zicem, complex de inferioritate. De aceea și traducînd atît de mult din Shakespeare, n-am cîtețat să traduc „Hamlet”, cum au făcut alții care nici nu știau destul de bine englezește.

— Ce și cît a însemnat familiaritatea dumneavoastră — știută și recunoscută — cu Shakespeare (cu poezia lui, cu arta lui, cu universul lui, cu epoca lui, cu exegeții lui, cu tîlmăcitorii lui — pe plan literar ca și pe planul podiului), în incursiunile dumneavoastră dramaturgice? Mă gîndesc, firește, și la modelul (îndemnul?) acțiunii lui Shakespeare în lumea și în epoca lui. Există, în afara marelui Will, un alt climat (alt meridian) „poetic” și dramatic care să vă fi subjugat?

— Sint descoperiri culturale care marchează gustul și dezvoltarea proprie a unui intelectual, a unui poet. Fiecare dintre noi a trăit această experiență. Și e bine să recunoaștem ce datorăm altora; de altminteri, în literatură nu e greu să o remarcă și ceilalți. Ai observat cît de mulți îl imită pe Whitman? Molière obișnuia să spună: „je prends mon bien d'où je le trouve”. Imitarea lui Shakespeare l-a făcut pe Marx să inventeze verbul: „a shakespeareiza” (*shakespeareisieren*). Trilogia lui Delavrancea, de exemplu, shakespearează. Mărturisesc că nici eu n-am rezistat, acestei tentații, în pieșele și filmele mele. Dar nici „marele Will” n-a fost un original absolut, în înțelesul de astăzi al copyright-ului.

Nu aș ști și nu vă pot explica acum, pe loc, de ce m-a atras Shakespeare și epoca elisabethană. Am mai scris despre asta și au scris și alții (există cam opt sute de mii de cărți despre Shakespeare). Eminescu și Goga i-au dedicat poeme. Aș spune că mariajul perfect dintre poezie, teatru și filozofia istoriei, această modernitate exemplară a dramaturgiei lui, m-a atras și mă retine la el. Inițiatorul meu în această „simpatie” a fost Euripide, pe care, azi, eu l-aș înscrie mai curînd printre precursorii romanului.

Românii îl iubesc pe Shakespeare. Așa, printr-un raționament inductiv, am putea ajunge la plăcerea și satisfacția cu care noi. „Comisia Shakespeare” — din care ai făcut parte și dumneata, — am purces la tîlmăcirea *Operele complete* și am făcut atunci o treabă foarte bună.

Eu nu cred că, pe un alt „meridian poetic”, cultura mondială se poate dispensa de

tezaurul altor culturi naționale. Aduceți-vă aminte de ediția japoneză a filmului *Macbeth*. Gusturile însă evoluează, după timpuri și oameni. Mie, de exemplu, mi-a plăcut Brecht, altădată mai mult decât acum. Acum îmi place romanul latino-american. Și, cel mai mult, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, pe care l-am și tradus în limba română, acum doi ani, încercînd să ofer acest „meridian poetic” și colegilor și cititorilor noștri, cum am făcut și cu Whitman. Un alt climat poetic-dramatic este universul cinematografic, care realmente mă pasionează. Este un alt soi de „lectură”. Iată, distingeți schimbarea formelor, ce ne modifică, la rîndul lor, viziunea despre cultură și despre lume ca spectacol și ca sens.

— Ați fost la noi, printre cei dintîi, dacă nu mă înșel, chiar cel dintîi, care ați pătruns și cercetat formele, tendințele și condițiile teatrului contemporan postbelic mondial. Ați rămas, de-a lungul anilor, un statornic observator al stărilor și seismelor culturale contemporane de pretutindeni. Cum se inserează în acest context cultura și dezvoltarea contemporană a scrisului dramatic și a artei teatrale în România postbelică, în România revoluției și construcției socialiste? În ce mod și în ce măsură artele în genere (și teatrul nostru în special, care a cunoscut în acești ani pentru iniția oară în istorie, o recunoaștere și prețuire internațională) se distanțează și se inserează în viața, liniile, dinamica artei de pe alte meridiane?

Este desigur oțîos să urmărim aici, în detalii, căile de creștere și de profilare străbătute în ansamblu de dramaturgia teatrului nostru, trăsăturile lor distinctiv. Nu e însă de prisos, în discuția noastră, să stabilim determinantele și coordonatele lor caracteristice, fiindcă în ele se regăsește neîndoios și ceea ce definește și onorează creația dumneavoastră dramatică, și, fiindcă, în raport cu ce unește scrisul dumneavoastră de literatura noastră dramatică în genere, aș putea îndrăzni să vă întreb despre modul aparte, personal, distinctiv, al genezei, al structurii, al expresiei, al experienței, al aspirațiilor dramaturgiei dumneavoastră. Așadar, cum a operat în dumneavoastră, în forul creator intim al dumneavoastră, istoria acestor ani, și cum a incitat (și, pînă la urmă, structurat) climatul de viață, de eforturi, de dificultăți și contradicții, de întrebări și răspunsuri, de realizări și elanuri caracteristice acestor ani, creația dumneavoastră? În ce măsură — ca poet și filozof și estetician, dar și ca vechi și statornic militant revoluționar, — anii de după Eliberare, cu problemele lor de construcție, structurală și spirituală, a cetății și a societății, v-au pus și în fața unor probleme legate de vibrația, valențele, veleitățile, obiectivele dumneavoastră poetice, creatoare?

— Cînd, în anul 1947, îmi dădeam doctoratul cu o teză de teatrologie, — evident, după aproape un deceniu de studii (întrerupte de război), — v-aduceți aminte cît de



puțin se putea discuta la noi despre teatrul nou. Era „momentul irlandez”: O'Neill—Sean O'Casey. Vorbeam despre asta cu Comarnescu și cu Ion Sava, cu „generația pierdută”, cu Camil. Dar spectacolele noastre — așa sărăcăcioase, cum puteau fi — apăreau încărcate de un impuls profund novator, prin care geniul și inteligența artistică românească puneau sigiliul originalității noastre pe experiența atît de dramatică a istoriei recente a Europei și a lumii. Atunci a început cel mai glorios sfert de veac al teatrului românesc pe care se fundează și prestigiul de azi.

Relația dintre artele spectacolului și scrisul dramatic în România postbelică nu a fost totuși una permanent echilibrată. De cele

mai multe ori s-a jucat mai bine decât s-a scris; pentru că scena are la dispoziție „marele repertoriu” universal și puzderia de experiențe — licurici ce traversează la răstimpuri bolta teatrului mondial. Dar am avut și avem cîțiva autori dramatici foarte valoroși, talentați și cultivați, a căror contribuție la autodefinirea dramaturgiei române contemporane e incontestabilă. Despre această ambianță și despre toate aspectele ei, sau aproape toate — naționale și internaționale — am opinat pe larg în ultimele mele trei cărți, în *Dionysos* (1969), *Scrisori din Imediata Apropiere* (1971) și *Scene din Viața Publică* (1973) și, cu oarecare regularitate, în chiar paginile revistei dumneavoastră. Și cum, în general, nu mi-am schimbat părerea, aș trece să răspund la ultima parte a întrebării.

Teatrul nu există fără o luare de poziție: contra, sau pentru ceva. Nici chiar „anti-teatrul”, nici „teatrul absurdului”, nici Adamov, Albee, Grass, Beckett, Simpson, Vian, Genet, Pinter, Frisch și nici Ionesco. Marii autori dramatici o și declară, ca o profesiune de credință; alții ne fac doar s-o înțelegem; alții o fac și n-o înțeleg. Mă refer la cei care sînt pentru contra și... se abțin. Eu nu mai suport indiferența publică, adică teatrul fără scop, teatrul-drog, teatrul pentru analfabeții politici și mă revoltă spectatorul imbecil social, ca și actorul cabotin, gata la orice scîlămbăială pentru aplauze sau „ciubuc”. Nu, cu asemenea autori, actori și directori nu ne-am putea lăuda că facem cultură teatrală, sau orice alt fel de cultură, și nici cu asemenea spectatori.

Experiența istorică a poporului român și a culturii lui naționale a marcat personalitatea noastră în suficientă măsură, ca să știm ce vrem și ce putem. Coordonatele spirituale ale socialismului românesc sînt încă în formare; și, pe planul conștiinței, ele reprezintă o treaptă pe care încă n-au trecut-o toți. Poate fiindcă nici drumul pînă aici nu a fost lipsit de contradicții, de greșeli și de prostii, unele cu grave consecințe.

Eu am avut bucuria, sau durerea, de a le cunoaște, uneori foarte deaproape. De aceea aș dori să am puterea de a-mi convinge confracții mai tineri de ceea ce înseamnă, spre cîntea României moderne, aceste coordonate spirituale cîștigate după ultimele două Congrese ale Partidului, ce preț au aceste victorii în lupta pentru libertate și democrație, în epoca noastră.

A trăi în actualitate, a te informa, în toate privințele, ce este această actualitate social-politică, e prima condiție a științei și puterii de a servi. Iar teatrul e chemat să servească. Nu e ușor să știi și să poți face ceva util și frumos pentru patrie, pentru artă și cultura națională, la nivelul culturii universale, al actualității politice și culturale mondiale. Efortul meu, personal, s-a îndreptat în această direcție. Lupta pentru patrie, ca și lupta cu ignoranța, continuă și mi se pare că va fi de lungă durată, deși *ars longa vita brevis*...

— Vă întrebam despre ecoul actualității în combustia dumneavoastră creatoare, pentru că mi se pare interesant să văd la dumneavoastră, atît de puternic și activ ancorat în dinamica imediată a realităților și a problemelor care agită realitățile și omul contemporan, să văd prin urmare, la structura dumneavoastră emanamente contemporană, înclinarea de a pune aceste probleme, în planul artei, și de a încerca să le dați întrupare și dezlegare, întorcîndu-vă (și trimițîndu-ne) în mît și în etnografie, în legendă și folclor, în istorie, în documentar și reconstituirea istorică. Din acest unghi de vedere sînteți printre inițiatorii unei noi formule a dramei noastre istorice. Dar întreb: socotiți drama de evocare și de invocare a istoriei o modalitate specific operantă a teatrului contemporan și, mai ales, operantă în contemporaneitate? Nu poartă, cumva, drama istorică, dincolo de valoarea și eficiența ei instructivă, educativă, și însemnele unor răspunsuri ocolite și aproximative date întrebărilor, adesea, aspre și grave ale zilei? Drama istorică este o școală de virtuți naționale, de patriotism. Dar în măsura în care adevărurile pe care le relevă sînt (sau se vor) și adevăruri ale condiției umane actuale, ea se revendică și de la prerogativele și eficiența dramei politice, acestei drame politice atît de fecund și variat cultivate pe scenele lumii de azi. Socotiți drama istorică drept cea mai eficientă formă a dramei politice? Nu credeți că politicul se cere privit și tratat frontal — fără devieri metaforice, parabolice, aluzive? (Brecht a folosit programatic parabola și drama istorică într-o vreme a adevărului ilegalizat, interzis, ca una din metodele de a depăși dificultățile epocii în rostirea adevărului. Nu cumva este programul lui Brecht depășit?) Oricum, ce părere aveți despre politicul în teatru (și despre teatrul politic)?

— Nu știu dacă e locul unei conversații despre „actualitate” între noi doi, adică între niște „profesioniști” ai criticii dramatice care au avut prilejul să se declare de acord cu dialectica acestui termen, în repetate rînduri. Bineînțeles că actualitatea „propriu zisă” are întîietate, așa cum o dorim amîndoi. De exemplu, eu cred că universul psiho-social al agricultorului român contemporan n-a fost suficient explorat în teatrul nostru.

Extinzînd puțin spațiul acesta la întreg universul nostru spiritual, apare evident că însăși civilizația urbană românească e profund marcată de un viguros ruralism, pentru că sîntem un popor tînr în singele căruia pulsează o altă nostalgie a paradisului, un alt fel de „viață la țară”. Pentru noi, românii, întoarcerea la natură nu capătă sensul livresc al Americii emersoniene, ci mai curînd al rezervorului de putere din glia în care se sprijină tălpile lui Anteu. Nu sînt un adept al „spațiului mioritic”, însă e bine pentru noi să recunoaștem și să apreciem forța și vechimea acestei civilizații milenare care, spre deosebire de restul Europei re-



zolvă în armonie conflictul dintre „tradiție și inovație” care — în literatura franceză, de pildă, — a devenit o problemă încă de pe vremea celebrei „querelle des anciens et des modernes”, pe timpul cînd la noi se lansa lozincă apărării limbii și literaturii naționale. Civilizația noastră a îmbinat în chip fericit și clasicismul cu romantismul. Pe un asemenea teren ferm, raționalismul și romantismul revoluționar au dat „mină cu mină” la timpul potrivit. O națiune socialistă nu-și putea afla, în istoria contemporană, un teren mai fertil. De aceea, în programul ideologic al Partidului Comunist Român, noțiunea de patrie, noțiune atît de nobilă și de generoasă, include în ea, fără nici o contradicție intrinsecă, și celebra definiție a lui Tudor Vladimirescu : „patria este poporul !”... Și tot de aceea, arta populară, protejată de statul socialist, se bucură de prestigiul ei internațional recunoscut și intră, cu drept de cetate, în concepția românească de cultură universală, concepție fundamental internaționalistă, de respect față de constantele culturii naționale a tuturor popoarelor. Ideea de jertfă supremă pentru patrie, și pentru umanitate și omenie, una din cele mai sublime permanente ale eroismului, este și va fi pentru arta și literatura română, cea mai frumoasă temă a tragediei. Poftim, Luca Ronconi reconstruiește mitologia. Să fie doar o modă ? Atunci cînd George Steiner avertiza despre *Moartea tragediei*, el nu făcea decît să regrete dispariția acestui sens umanist al teatrului, pe care noi, și ca marxști, îl apărăm aici. Pentru că noi avem ce apăra. În filmele și piesele mele de teatru, ca în *Zodia Taurului*, n-am făcut decît să milităm pentru acest sens înalt al personalității istoriei și culturii noastre naționale. Materialismul dialectic și istoric e obligat să țină seama astăzi de această personalitate specifică a revoluției, care se manifestă în toate țările, cu particularitățile ei.

Înțelesul etimologic al *politicului* trimite, încă din antichitate, la participarea cetățeanului, a întregii cetăți, la destinele colectivității umane din care face parte integrantă. A face politică înseamnă „a participa”, cu drepturi egale, democratice, la acest destin încărcat de responsabilități individuale și colective. De aceea nu detest nimic mai mult decît indiferența politică. „Teatrul politic”, luat ca simplă formulă, devine fastidios și conformist. Dacă nu merge la rădăcina lucrurilor, dacă nu e făcut cu pasiune și convingere, o convingere în același timp științifică și sentimentală, un asemenea teatru se definește exact doar prin replica hamletiană : „vorbe, vorbe, vorbe”. Întors din pribegie la Berlin, în 1951, Erwin Piscator, autorul formulei, privea ruinele din jur și întrebă de cineva : „v-ați schimbat părerile, idealurile dv. s-au modificat ?”, el a răspuns : „oare eu trebuia să mă schimb ? Priviți ruinele de afară ; iată ce s-a schimbat”. Problema nu este, prin urmare, numai de a privi și interpreta societatea, ci de a o schimba în mai bine. A spus-o, cel dintîi, Marx. Pentru că nici răul social și nici binele nu există *an sich* și în perpetuitate. Sînt efectele modificării, sau ale alienării, sau ale progresului moral. Unii filosofi marxști, ca Althusser, se dezic de umanism și n-au dreptate. Teatrul politic este un teatru umanist, un teatru al speranței, care nu trebuie, — doamne ferește — privat de poezie. Dacă un coleg stimat, ca Jan Kott, poate să creadă că teatrul lui Shakespeare este un teatru dur, al deznădejdiei, îmi permit să cred — și i-am mai spus-o, personal, acum doi ani, la Stratford — că nici el nu are dreptate interpretîndu-l, în acest mod, ca un „contemporan”. Shakespeare nu este Beckett, așa cum nu este Brecht. E altceva, și rămîne el-insuși, oricum l-am cita sau interpreta. Nu Polonius, ci el l-a sfătuit pe Laertes să-și fic „credincios lui-insuși”. Regizorul n-are decît

să se joace de-a Grotowski sau de-a Peter Brook. Nu formele, ci fondul, acesta contează, care nu poate fi trădat fără consecințe. Teatrul politic românesc trebuie să fie credincios sie-însuși, adică politicii românești și speranțelor ei.

— *Excluide baza politică a creației teatrale (dramaturgice) expresia artistic-emoțională de tip, să-i zic, cameral? Mă întreb adică, dacă pe fundalul mare, istoric, de largă respirație și semnificație socială, de major interes social, în care se petrec și se încadrează — în acest teatru — conflictele și universul de idei și de gesturi și atitudini, rămâne loc pentru problemele de viață și pentru emoțiile personale, aparent mărunte (dar de o deosebită importanță sociologică și de mare forță receptivă) ale spectatorului din stal? Într-însă, cu asemenea întrebări, în domeniul procedurilor artistice ale dramei; rămânem în eforturile „de atelier” ale creației dar, în același timp, descoperim și zona unei estetici încă nedeslușite a dramei contemporane, a unor căi de atac și mutații posibile, a unor tendințe care se cer clarificate. Asemenea întrebări ne așează, ca atare, în fața unei ultime chestiuni, nu cea mai mărunță însă, ultima doar în contextul, fatal limitat, al discuției noastre: unde a ajuns, încotro cată să se îndrepte creația noastră dramatică, cu ce funcții și cu ce resorturi urmează să se implicească?*

— Nu există „politic” sau „politică” în afara persoanei umane. E adevărat că teatrul poate să pună în „joc” abstracțiuni, mituri, simboluri, „semne” etc. Sintaxa și semantica lor e diversă și ondulatorie, ca „trestia” lui Pascal. Există și o funcție a „semnelor” de a reprezenta ceva independent de ele. Omul modern înțelege și folosește semnele în chip pragmatic. Semnul de recunoaștere (grecește = *symbolon*) se bazează în general pe o convenție care trebuie cunoscută pentru a-l înțelege, pentru a fi un simbol util comunicării, limbajului. Limbajul teatral are, ca și natura, oroare de vid. Eliminarea personalității libere a omului, în complexul însușirilor sale definitorii, iese din perimetrul teatrului politic și din al teatrului în general. Raționamentul se aplică, cu egală rigoare, la excluderea omului din societate, dintre oameni. În concepția lui Camil, Bălcescu era „un om între oameni”. Aceasta mi se pare că este definiția prezenței omului în teatrul politic. Convenția teatrală în sine are o istorie și o natură a ei, legată de istoria spiritului omenesc. În ale sale *Lecții de filozofia istoriei*, Hegel dădea această profundă definiție spiritului grec: „Spiritul grec era conștiința spiritului, dar a spiritului limitat al cărui factor natură era ingredientul esențial”. Natura și limitele spiritului grec s-au reflectat exact în trinitatea clasică, Eschil—Sofocle—Euripide. Teatrul modern, politic prin excelență, are natura și limitele sale proprii, care nu pot fi nici eterne și nici universale. Corectivul lor este istoria și cultura națională. În acest spa-

țiu se dezvoltă relația individ-societate, contradicțiile și conflictele ei. Iar teoria contradicțiilor în socialism — asupra căreia sîntem chemați să medităm activ — impune, în consecință, și convenției teatrale moștenite, o serie de modificări. La care, firește, asistăm, numindu-le, cu un termen cam impropriu, „inovații”. Să nu ne temem, prin urmare, pentru teatrul viitorului; el va găsi pururi varianta mutațiilor sale care să-i reconcilieze destinul, cu destinul spectatorului. Tineretea fără bătrînețe, este atributul omenirii; noi, cei de azi, sîntem copiii veacului ce vine. Federico Garcia Lorca, dramaturgul-poet, scria undeva: „mi vida? es que yo tengo vida? estos mis años me parcen ninos...” („viața mea? am eu o viață a mea? acești ani ai mei sînt doar niște copii”).

Urmăresc cu multă atenție și simpatie eforturile colegilor noștri, dramaturgi și oameni de teatru, spre atingerea acestui înalt țel artistic care e un teatru cult, cu săli pline, teatrul care să consacre poporul nostru cu un „intelectual colectiv”. Mă jignește incultura și vulgaritatea limbajului unora dintre piesele care circulă prin teatrele noastre în criză de direcție. Societatea noastră socialistă este însă o societate prin excelență educațională și asta îmi garantează toate nădejile mele de mai bine. Cred într-un nou clasicism teatral românesc, subtil și robust, bărbătesc, revoluționar. Fără gălăgie. Am trăit atît de multe traumatisme, încît violența fonică nu mă mai afită, mă obosește. La „Jesus Christ-Super-Star” am adormit în stal...

— *Și iată-ne, la întrebarea conformistă: ce nădejdi ne lăsați să nutrim, în această perspectivă, din partea dumneavoastră? E. această ultimă întrebare de atelier, o primă întrebare de șantier...*

— Aceasta e o altă chestiune. Invidiez pe cei ce pot anunța planuri grandioase. Am un timp de lucru cam limitat. Citesc, desigur, mult, în multe domenii și tot mi se pare că rămîn în urmă cu lectura. Continui să traduc cărțile și piesele care-mi plac. Anul trecut, editura clujeană mi-a tipărit un volum de Teatru American. Are loc, la „Teatrul de Comedie” din București premiera noii mele traduceri și adaptări după *Volpone* de Ben Jonson. După scenariul filmului despre Dimetrie Cantemir, pe care revista dumneavoastră mi-a făcut onoarea de a-l publica, am scris o piesă de teatru, în centrul căreia stă problema confruntării omului modern cu universul tehnologic; dar fiindcă scenotehnica ei mi s-a părut prea complicată pentru scîndurile scenei, am rescris-o tot în... film. Se numește *Hyperion*, după eroul „*Luceafărului*” lui Eminescu. Vinez răgazul să dezvolt, într-un text dramatic, o idee mai veche despre relația profundă dintre spectacolul vieții satului contemporan și spiritul protoistoriei teatrului românesc. Se va numi poate *Anotimpul miracolelor* și deși aparține genului tragic, va fi un elogiu al continuității speranței. Scena e o lume care poate că seamănă cu noi.

Vasile Alecsandri și teatrul politic (II)

Marile contradicții și enormele convulsii ale epocilor traversate de poet îi înfruesc în chip specific și opera; teatrul său nu e străin de zbaterile aspirației spre ideal într-o realitate extrem de complicată, în care se confruntau dramatic forme străvechi și forme născându-se, mentalități patriarhale de aparență morală și idei moderne de aparență frivolă, concepții politice de esență patriotică, tarate însă de accente șovine și concepții universaliste de esență iluministă, maculate de inclinații cosmopolite. Dar ca personalitate complexă, care e implantată plenar în contingent și în același timp îl domină prin sinteză artistică, putem considera, împreună cu Mihail Dragomirescu, că „Alecsandri a fost, înainte de toate, un mare patriot, în sensul cel mai larg și mai complet al cuvântului” și că deși „Contemplativ prin esență și găsind adevăratul farmec al existenței numai în contemplație (de unde și nota epicureică, sau mai bine horatiană a vieții lui) „el” avea totuși un suflet întreg, care simțea un real interes pentru toate manifestările sociale și politice, menite să ducă la înaintarea țării și românismului”.

În acest înțeles, caracterul politic al teatrului lui Alecsandri îl și clasicizează, adică îl extrage din compartimente și vremelnice și-l eternizează într-o formulă singulară.

Ca pe Molière, despre care nimeni nu mai spune azi că era aristocrat luminat sau burghez liber-cugetător, ori spirit revoluționar burghez antifeudal, ci un *clasic*, adică un spirit politic sublimat în caractere ale unei perioade istorice naționale, transgresate prin forța artei în tipologii universale.

Între 1900 și 1944, cronici despre spectacoale Alexandri se află destul de puține. Nu

există știri despre reluări spectaculoase ale vreunei piese, se pare că noile reprezentări nu beneficiau și de noi exegeze, aveau parte de condiții artistice precare, uneori chiar de improvizații paupere, jucându-se într-o ambianță festivist-fastidioasă în așa zisele „deschideri” de stagiune, urmate doar de două-trei spectacole. Din registrul Teatrului Național din București rezultă că în 15 stagioni (1922—1937) s-a reluat, din tot repertoriul Alecsandri, *Fintina Blanduziei* (de trei ori) și *Hartă Răzeșul* (o dată). La Teatrul Național din Cluj, timp de 10 stagioni (1921—1931) s-a dat numai *Fintina Blanduziei* (de două ori). De abia în 1936, la Iași, Ion Sava și Theodor Kiriacoș montează caleidoscopic, în tr-o modalitate novatoare, ca o defilare continuă de tipuri 13 cînticele, revigorînd puternic ironia lor politică. În 1943, la a 50-a comemorare a scriitorului, oamenii de teatru au organizat un adevărat festival închinat dramaturgului. Lucia Sturdza Bulandra a ținut, de pe scenă, un strălucit expozu despre poet, exemplificat apoi de Tony Bulandra, Ion Mănolescu, V. Maximilian. *Hartă Răzeșul* și *Piatra din casă* au fost montate la Național cu Ion Fintesteanu și Sonia Cluceru. La teatrul Mariei Filotti, Victor Bumbăști a pus în scenă câteva canțonete. Directoarea argumenta cu ideea că se săvîrșește astfel „un act de stare civilă culturală” căutîndu-se a se restitui mai ales „cercetătorul dramatic al moravurilor contemporane”, „satiricul de clasă”, „spiritul care știa să vadă, în ridicolul epocii, marile racile ale așezării sociale, relele ce aveau să dăinuiească și să strice chiar dincolo de opera sa”. *Chirița în voiaj* a fost interpretată de Maria Filotti, *Barbu Lăutaru* de N. Soreanu, *Haimanaua* de Ion Manu. În

Kir Zuliariđi jucu tinerii Eugenia Popovici și Nae Roman.

Ultimul sfert de veac a cunoscut însă o reevaluare masivă — nu încă deplină — a repertoriului Alecsandri, o reconsiderare cultă a dramaturgiei și a conceptului său de teatru. Retipărite, glosate critic și regândite, parte din piesele sale au reintrat în circuitul scenei și al teatrolgiei, vădindu-se a avea, ca orice lucrări realmente clasice, o vitalitate tulburătoare, cu valențe nebănuite în vremea noastră, prilejuind durabile succese, provocând controverse — fecunde și ele în felul lor — devenind materie vie la școala superioară de artă dramatică. Montind pe o scenă bucureșteană *lașii în carnaval*, Marietta Sadova a lărgit cadrul, introducând elemente de configurare a mediului, reconstituind uliți de odinioară, cu contrastele lor, mixind și momente din alte lucrări într-o încercare, în parte izbutită, de a restitui aspectele comice, proiectate însă pe ecranul contradicțiilor sociale care generează critica scriitorului.

Fără să cunoască direct această experiență, după aproape două decenii, tînăra regizoare Cătălina Buzoianu a revenit asupra piesei, la Naționalul ieșean, într-o aspirație asemănătoare, de amplificare a cadrului, de astă dată intercalind momente din alte scrieri ale autorului menite să refacă ambianța revoluționară reală ce determina spaima imagineare ale lui Tache Lunătescu și ale șătrarului Săbiuță.



Fintina Blanduziei a fost concepută de Ion Șahighian, la Teatrul „Nottara“, ca o medalie gravată în desene și culori antice, cu versul rostit ardent și în cadențe largi de către George Vraca. Același actor a dat efigie scenică lui Ovidiu la Naționalul bucureștean (1957), într-o formulă modernă elegantă, ce elimina emfaza cantantă a unor tirade, cu o plastică statuară, „o compoziție perfectă a rolului“ lăsind „o impresie de nobilă armonie clasică“. 1)

Teatrul Național din Iași a găsit, la un moment dat (1958), o posibilitate inedită de a valora umbrele și luminile din portretul lui Despot-Vodă, văzut, cum dorea poetul, „nu ca un simplu rivnitor de putere, ci un ambițios îndemnat de un țel măreț la început, însă zdrobit de fatalitate, nimic în aspirațiile lui prin un concurs de împrejurări neprevăzute și rătăcit prin amețala înaltei regiuni la care a ajuns“. Regizorul Dan Nasta (și interpret principal) l-a scotit pe erou o personalitate puternică ce dorește a folosi tronul în realizarea unor planuri de

anvergură : constituirea unei cruciade, edificarea unei împărății cu centrul în Moldova etc. Planurile erau, desigur, fantastice, irealizabile în acel anotimp istoric ; formele de înfăptuire erau, de asemeni, privite ca fiind ale veacului și, deci, istoricește justificate, ele ținind întrucitva și de învățăturile dobândite de personaj la ieziui, la curțile apusene, în bivacuările condotierilor. Această *istoricizare* a acțiunii din perspectiva prezentului, deci într-o „viziune contemporană“ 2) cu subiectul tratat nu în tonurile aburoase ale legendei ci dur și direct, cu morala neascunsă, a potențat valorile politice ale piesei. Interpretul a jucat cerebral, rece, nu cu inflamații verbale, duplicitatea în grandomanie a aventurierului deloc lipsit de idei. Boierimea apărea ca un personaj, poporul — un altul, tronul cu acoliții săi băștinați ori venetici — un al treilea, străinătatea, amenințind de pretutindeni — al patrulea, diferențierile făcându-se însă nu prin schematizări, ci prin concentrarea savantă a grupurilor în acțiune, în dispozitivul spațial stabilit de autor. Conflictul se închea viguros, acțiunea avea un ritm încordat, înfruntările erau explozive ; în decor domina o frescă circulară, cu chipuri bizantine (acestea erau modelele domnitorului) de un hieratism înghețat, prezentă în toate tablourile, unificându-le stilistic ; sala tronului în palatul Lăpușneanului avea zece scaune strîns alăturate, cu foarte înalte spește sculptate, și alte două așezate împotriva lor, sugerînd, de la ridicarea cortinei, raporturi aspre între domn și sftnici. La Moțoc acasă era instalată o masă foarte lungă, așezată perpendicular pe linia scenei, în așa fel încît lînd loc în jîlțurile de pe laturile ei, boierii își suprapuneau profilurile, lăsîndu-l parcă pe vornic să vorbească direct publicului pentru a justifica alegerea lui Despot. Chiar și frumoasa vestimentație se depărta de poncifele curente ale costumului curtean de ev mediu, țesăturile purtînd motive românești restilizate, materialul hainelor de ceremonial făcînd ușoare și aproape transparente purpura, hermina, brocartul, abaua. Costumul purtat de Despot în final — țesătură de aur bătută în nestemate — era într-adevăr demn să impună lui Tomșa, boierilor și norodului. Actorii evitau, în genere, atît grandilocvența înfruntărilor romantice cît și convenționalitatea monologurilor și aparteurilor, plăsîndu-se pe terenul însuflețirii lucide, al patosului măsurat, cu versurile rostite lîmpede și fluent.

Un spectacol experimental al Institutului de artă teatrală și cinematografică (1960) a supus, cu îndrăzneală, două vovediluri, unui tratament scenic regenerativ, neobișnuit pînă atunci, parodiîndu-se cu vioiciune și libertate a improvizației subiectele ușoare, legîndu-se cu ironie și grație firele, pînă atunci rupte, dintre tipurile de odinioară și specta-

1) *Cronica lui Tudor Vianu din „Contemporanul“, 20 septembrie, 1957.*

2) Acesta a fost și titlul cronicii pe care i-am consacrat-o, în „Contemporanul“ (28 martie 1958).

torul de azi. Într-un fel, era o revenire la modalitatea interpretativă tipică veacului trecut, dar această modalitate apărea ca surprinzător de nouă pentru că filtra materialul dramatic prin gustul unui public detașat de acele întâmplări, surizind cu comprehensiune și rîzind cu duioșie, acceptînd cu îngăduință peripețiile mai precipitate și rezolvările prea bruste din *Piatra din casă*, sau apostaziile neașteptate din opereta *Harță Răzeșul*. Mișcarea de balet comic, vorbirea ghidușă, decorul caricatural statornice de profesorul regizor Ion Finteșteanu, asistat de profesoara-regizor Sanda Manu, nu aduceau nici o atingere observației sociale pătrunzătoare, confereau însă comicalului o forță nouă, într-o accepție inedită care transforma însăși fragilitatea subiectelor în dat al epocii, aceste subiecte fiind privite acum cu binocul întors — căci dramaturgul fusese conștient, la începuturile eroice ale nobilei sale munci, într-un teatru ce abia se zămislea, de faptul că „un autor va fi ținut a compune piese ușoare și potrivite cu puterile diletanților, și a merge înainte treptat, punînd un friu imaginației sale, făcînd act de abnegare, condamîndu-se la o lucrare restrînsă și ridicîndu-și inspirațiile la talia interpretatorilor“. Se dizolvau acum, într-o dezinvoltă satiră, conveniențele căsătorilor de boiernași, poleiala distinselor maniere și sulimanurile poeticești de pe hulpave porniri. Se afirma jovial vigoarea moralei rustice și înclinarea naturală către voce bună a țaranului român. Decorurile păreau ilustrații ironice de azi la o poveste de demult (jucînd și ele în spectacol: o ușă umbla prin casa cucoanei Zamfira după cum aveau nevoie personajele), vietățile domestice din ograda Răzeșului erau pictate pe cartoane mișcătoare (Dan Nemțeanu), totul fiind precis ritmat și semnificînd o chemare adresată spectatorului actual de a-și privi zîmbitor trecutul fără a se extrage din prezent. Cum în spectacol erau și debutanți foarte înzestrați (Magda Popovici, Dorina Lazăr, Jorj Voicu, Ștefan Tăpălăgă, Ion Arcudeanu) el avea o voioșie solară.

Cam tot astfel s-a jucat, la Brașov *Chirița în Iași*, combinîndu-se într-o compoziție scenică insolită personaje vii și fantoze de carton, nostim decupate de pictorița Elena Simirad-Munteanu, jucîndu-se cu o mare vivacitate și mizîndu-se pe legătura directă a actorilor cu publicul.



La Teatrul „Delavrancea“, Dinu Cernescu a montat, în 1962, un spectacol compus din *Iașii în carnaval* și *Millo director*, într-o manieră grotescă, în tușe comice pu-

ternice și hiperbole scenice excentrice de natură a accentua ridicolul personajelor ce văseau comploturi în Iași anulul 1848 sau umblau hămesite după funcții administrative sinecuriste. Împeștrirea exagerată a cadrului plastic afecta unitatea artistică dar personajele erau savuroase; prin efectul unui joc energetic și plin, Jignicerul Vadrău ot Nicorești (Mihai Pălădescu) devenea eroul piesei, vorbind cu mult haz în dialect moldovenesc și ocupînd mereu, masiv, prim-planul. Cite un actor corneilliza lătăret ceea ce ar fi trebuit spus doar din virful buzelor, un altul fanda grațios, piruetînd cu saluturi vieneze la corozor, dar fetele aveau o candoare sprintară, boierul cel mare și gras arăta și crunt, și spăimos, valoarea satirică nu era deloc neglijabilă. În a doua lucrare se utilizau procedeele vechiului teatru de umbre, dîndu-se o nouă nuanță de accesibilitate și creîndu-se în același timp, un efect al distanțării voioase a spectatorului de acele îndepărtate umbre. Aici șarja grotescă a fost mai coerent și mai cursiv realizată. Nae (Dominic Stanca) avea un nas flasc și o barbă de lină albastră, Lina (Anda Caropol) purta o impozantă coafură montantă de culoare cărămizie, Ion, feciorul (Mihai Pruteanu), își bătea joc fioros de stăpîni sub o aparență nătîngă. Numai Millo era cam uscat dar pînă la urmă se angrena și el în jocul mustos al celorlalți și impresia generală era de farsă populară autentică.

Au fost redescoperite și unele „cînticele comice“, fie înșiruite în monom, fie încastrate în alte lucrări, fie prezentate separat în cadrul festivalurilor comemorative, la televiziune, ori de către echipele de amatori. Unele interpretări au înrustat tipurile în memoria generațiilor mai noi sau le-au readus în memoria generațiilor mai vîrstnice pentru că reluau modele strălucite de odinioară. Dar nu toate cântecetele au fost produse pe scena actuală. Ele își mai adastă actorii și interpretările adevate, căci fiecare e un *spectacol* cu muzică și dans, decor propriu, figuratie nevăzută și participare nemijlocită a publicului și dacă cineva ar avea ideea de a le orîndui, cu o anuție chibzuință, într-o montare unitară ar descoperi, probabil, o piesă neobișnuită, fără subiect în sensul tradițional, dar cu o nemaipomenită concentrație dramatică și o foarte contemporană teatralitate.

Studentii-artiști de la Institutul „Caragiale“ au avut, în 1972, ideea excelentă de a restudia scenic *Sînziana* și *Pepelea* în același spirit liber de modernitate care a prezidat nașterea ei. Spectacolul a fost interpretat tînereste, agrementat de muzică ritmată, cu orchestrații la chitare electrice și tobă așezați chiar pe fotoliile din rîndul întii al sălii. Parodia era supralicitată în racursiuri mucalite, Pasărea Măiastră era un bărbat pleșuv și bărbos, cu mînuși galbene, Împăratul umbla într-un cămeșoi de în, miniștrii în redingote de bonjuri. Pepelea arăta ca un flăcău în pantaloni dangarezi, Sînziana ca o femeiușcă mult prea aprinsă la simțiri ca să mai poată

deosebi pețitorii, Zina Codrului o frumoasă și aprigă dresoare de circ. Cele mai multe replici se rosteau, sec și alb, ceea ce crea o veselie nespusă. În decor, scînteiau de ironie combinații neașteptate între elemente de natură și aspecte ale mașinismului contemporan. Truculența se sleia în partea a doua, nici actorii nu erau prea antrenați pentru un joc atât de solicitant. Regizorul (Alexandru Tocilescu — și interpret) n-avusese probabil răgaz să elaboreze pînă la capăt viziunea sa. Personalitatea spectacolului se revela însă în acuitatea satirei politice la adresa unei monarhii constituționale, satiră exercitată cu frenezie și necruțare, așa cum probabil i-ar fi plăcut autorului însuși să și-o regăsească.

Cea mai importantă revalorizare alecsandriană a fost, neîndoiește, spectacolul *Coana Chirița* al Teatrului Național din București (1969), pe un scenariu în care Tudor Mușatescu conectase cele două piese principale despre Birzoaia iar regizorul Horea Popescu adăugase cîteva intermedii, tot ale autorului original. Ea a apărut pe scenă în toată strălucita-i opulență, aliaj de parvenitism, ifose ciocoiești și bonjurisme zăltate, tiranii matriarhale și cochetării de iatac. Personajul era bine înfipt în ambianța sa naturală, realizîndu-se, deopotrivă, o restituire literară, un festin de teatru modern, o jubilație de autentică veselie populară.

„Noi am pornit munca la piesă — zicea regizorul, într-o prefață³⁾ — din dorința de a realiza un spectacol care să fie atât al epocii în care *Chirița* a fost scrisă cît și al epocii noastre, în care ea se joacă”. Pe scenă, faimoasa eroină nu mai era personajul absorbant ci doar personaj principal, termenul de referință. Fusese citit, desigur cu atenție și George Călinescu, care o văzuse pe impenetrabilă isprăvniceasă ca „o cochetă bătrînă și totdeauna o bună mamă, o burgheză cu dor de parvenire dar și o inteligență deschisă pentru ideea de progres”, aceste considerații concretizîndu-se în interpretarea Dragăi Olteanu, printr-o anume complexitate, cu interesante nuanțe de umanitate. Apoi s-a elaborat, în policromii și desene de mult farmec (datorate și talentului surprinzător de original al tinărului pictor Radu Boruzescu) imaginea epocii, cu întarsii ale obiceiurilor și „amestecul de anteree și fracuri, de moldovenească grecizată și jargon franco-român, de tabieturi patriarhale și de inovații de lux occidental”; în casele și peisajele ce evocau, prin linii moi și culori de acadea, construcțiile de cofetărie, în interiorurile amintind cutiile albe de bomboane, înfășurate în panglici rubinii, în gesticulația bufonă, în textele

cîntate sau transpuse în recitative, pînă și în machiajul artelechinesc al mulțimii de personaje multe — fețe de var cu flori roșii pe pomeji — era o idee modernă de carnaval lumesc. Ne simțeam poftiți să-l privim cu bunăvoință, „ca la teatru”, nu ca la bilei, ca să vedem oameni de odinioară jucîndu-și ei înșiși comedia.

Regretatul artist ieșean Miluță Gheorghiu susținuse, mulți ani în șir, inimitabil, rolul Chiriței în travesti, continuîndu-l pe Matei Milko, creatorul rolului. Draga Olteanu re-lua și ea o tradiție, a Soniei Cluceru, făcînd un dens rezumat tipologic, într-un vîrtej de virtuozități, cu un umor personal mustos și o impresionant de migălită compoziție. În tot spectacolul era un neconținut palpit comic și un sens simpatic ce aminteau de zîmbetul malițios al lui Alecsandri, lăsîndu-ne moștenire „tipuri contimporane” ca să nu uităm vremea lui, să ne despărțim de ea și în același timp s-o luăm cu noi, cu iubire, cu durere, cu ură, cu înțelegere, cu deznădejde, cu imposibilitatea de a o părăsi, chiar și numai pentru că a veșnicit-o genialul său penel.



În 1852, Tipografia Francezo-Română din Iași edita „Tomul I” din *Repertoriul dramatic al domnului Vasile Alecsandri*, contemporanii scriitorului percepînd, încă de pe atunci, că acest dramaturg creează un repertoriu, care în 1857 avea să se numească *Vioara teatrului românesc* (editată tot într-o tipografie ieșeană) iar în 1875 *Opere complete* (Editura Socec) cuprinzînd patru volume: I. *Canțonete comice, Scenete și Operete*, II. *Vodeviluri*, III. *Comedii*, IV. *Drame*, totalizînd 1742 pagini. Acest repertoriu a fost creat pentru scenă, pe scenă i-e locul „fiindcă pentru a fi jucate au fost ele scrise”. Desigur, și scrierile, și gîndirea teatrală a marelui dramaturg sînt condiționate, sub diverse raporturi, atât de virtuțile cît și de serviciile pionieratului. Dar faptul că repertoriul acesta vast și multicolor, cu o tipologie excepțională și o deosebită ardență a angajării civice a devenit o permanență a scenei române într-o realitate atât de substanțial politică, așa cum e realitatea noastră, dovedește, de netăgăduit, că teatrul politic al lui Vasile Alecsandri e un teatru de potență modernă cu o audiență largă la publicul nou, de funcționalitate ideologică și artistică certă, o dramaturgie pe care mai avem încă a o cerceta și aduce neconțin în binefăcătoarea lumină a reflectoarelor.

3) „De ce Alecsandri?”, „România Literară”, 20 nov. 1969.

COMUNIȘTII -

factor animator în teatru

Ce sînt comuniștii în uzina intitulată modest TEATRU, cum sînt ei în acest spațiu cu scenă unde cuvîntul rostit a devenit vehicul pentru adevăr ?

Refuzînd condiția de simplu slujitor al jocului secund, actorul s-a întors astăzi cu fața spre realitatea semenilor săi. Actorul este eliberat din condiția de saltimbanc, luciditatea face din el un punct geometric în care idealul cetății și muza își descoperă o simbioză fericită. Secretarul de partid este un catalizator al progresului social ; visînd o structură cît mai completă a interpretului, îl dorește conștient de faptul că nu se află pe scenă numai datorită talentului, că nu se reprezintă numai pe sine, că în „jocul” lui își află expresie și munca regizorului dar și munca celorlalți, vizibili și invizibili pentru spectator.

Concepută sub semnul marilor evenimente politice din acest an, a 30-a Aniversare a eliberării patriei de sub dominația fascistă și Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român, ancheta de față se dorește o prefață la o viitoare tribună a secretarilor de partid din teatre.

CHIRIL ECONOMU

secretarul organizației de partid de la
Teatrul Național „I. L. Caragiale” din
București

— Cum se dezbat problemele profesionale în organizația dumneavoastră de partid ?

— Experiența mea de cîțiva zeci de ani în teatru m-a făcut să înțeleg că toate drumurile duc la ceea ce am putea numi *tineretea perpetuă a spectacolului*, adică la păstrarea tensiunii, a apogeei realizat de obicei la premieră. De aceea, menținerea calității spectacolelor a rămas frecvent în atenția comuniștilor de la Teatrul Național. Am avut cazuri de spectacole (Să nu-ți faci prăvălie cu scară, Coana Chirița ș.a.) care în decursul stagiunii au pierdut ritmul și însăși virtutea de spectacol din premieră ; mai mult, prin colaborarea infructuoasă și spontană a actorilor cu autorul a fost alterat textul, mergîndu-se uneori pînă la vulgarizarea sensurilor. Această problemă a constituit fondul multor dezbateri în organizația noastră de partid ; din analize a reieșit că o mare parte din



vină o poartă acel director de scenă care după seara premierei nu mai este văzut la spectacol sau devine un oaspete foarte rar. Aceste practici, cu deosebire ale regizorilor invitați de Teatrul Național să colaboreze, ne

amintesc de parabola inamei ce-și părăsește copilul nou-născut. În această lumină, persoanal am fost de părere și am propus în fața forurilor de partid, cu ocazia analizei stagiunii curente din Capitală, ca fiecare teatru să apeleze la forțele regizorale și scenografice proprii, angajate de conducerea fiecărui teatru și considerate ca fiind cele mai valoroase și reprezentative pentru formula și profilul teatrului respectiv. Ceea ce nu înseamnă că sîntem scutiți și de cazuri antipodice. Un regizor angajat la noi nu a vizionat timp de doi ani nici un spectacol al Teatrului. L-am chemat în fața biroului de partid și l-am întrebat: „După ce criterii vei selecționa dumneata actorii în distribuțiile spectacolelor pe care le gîndești, dacă nu-i vezi pe scenă?” Mi-a răspuns că el selecționează actorii nu după impresia pe care i-o fac pe scenă, ci după modul cum se mișcă și tușesc în viața particulară. Sigur că, după exprimarea unui asemenea punct de vedere, ne-am dat seama că acel regizor nu este de factura unui teatru național. Comuniștii din teatrul nostru consideră că pentru menținerea calității spectacolelor trebuie să fim în stare de veghe de la premieră și pînă la scoaterea spectacolului de pe afiș, așa cum grădinarul își supraveghează obiectul muncii de la sămînță pînă la fruct.

— *Frumusețea grădinii este influențată de ceea ce specialiștii numesc climă...*

— Exact. „Climatul — ca factor de progres și perfecționare a artei noastre teatrale” a fost un subiect de discuție destul de delicat în organizația noastră de partid.

Actorii din generația mea și-au știut măsura talentului, direcția în care pot evolua, limitele, s-au cunoscut prin confruntările cu propriul lor sine. Personal, cînd am intrat în Teatrul Național, am primit cu luciditate în jurul meu și în mine însumi. Cîrînd, mi-am dat seama că n-am talia și personalitatea lui Băltășanu, n-am farmecul și frumusețea lui George Vraca și nici vigoarea și talentul lui George Calboreanu. În felul acesta am înțeles să slujesc cu abnegație scena Teatrului Național pe măsura posibilităților pe care singur mi le-am descoperit.

Chestiunea climatului în teatru ar fi rezolvată definitiv dacă toți actorii și-ar cunoaște bine posibilitățile reale. Teatrul Național, prin structura lui dintotdeauna, a avut capete de afiș dar și acei actori de o mare utilitate care au constituit ansamblul valoros al spectacolelor. Este un adevăr axiomatic faptul că nici un teatru din lume nu va putea să însumeze în ansamblul său numai valori de prima mărime.

Veleitarismul unor actori de a aborda roluri peste măsura posibilităților lor creează în sinul colectivului o atmosferă foarte puțin prielnică actului de creație. În această privință, biroul organizației de partid și-a exprimat la timp punctul de vedere. Comuniștii

de la Teatrul Național se străduiesc să ajute pe fiecare actor să ajungă la starea de luciditate, de cunoaștere a posibilităților și limitelor reale. Totodată, organizația de partid, avînd convingerea că în sinul colectivului există forțe nevalorificate, a propus regizorilor să inițieze investigații mai atente pentru descoperirea și chiar redescoperirea unor pîrghii noi, unor posibilități teatrale noi în fiecare actor.

ION BESOIU

secretarul organizației de partid de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”:



— *Cum este înțeleasă problema reciclării și a învățămîntului ideologic în colectivul „Bulandra”?*

— Termenul „reciclare” a intrat deja în beneficiul popular.

Sigur că pe scară națională reciclarea își are un sens valoric deosebit și nu trebuie să despărțim nici o clipă teatrul, și în general actorii, de restul oamenilor. Actorii nu pot rămîne în afara civilizației lumii moderne. Desigur, actorul, care nu este altceva decît cel care reprezintă această lume modernă pe scenă, cel care o esențializează, trebuie să fie la fel, dacă nu chiar mai mult, în pas cu tot ce se petrece pe planeta noastră și, în primul rînd, în țara noastră, din toate punctele de vedere.

Eu pun problema învățămîntului ideologic ca o problemă de cultură și ideea specifică este că actorul trebuie să fie în primul rînd un mare om de cultură, martor și creator al momentului pe care-l trăiește. Politica, spunea cineva, este suma tuturor artelor; în acest

moment cind politicul este dominant în arta teatrală, a-ți trăi veacul, epoca, înseamnă a fi pătruns de toate evenimentele lui semnificative. Cînd actorul intră pe scenă într-un rol inspirat din istorie, el nu vine de fapt din neant ci tot din istorie. Vine din istorie pentru a învia istoria.

— *Practic, cum se desfășoară la Teatrul „Bulandra” aceste forme de reasezare a cunoștințelor, a vitalității spirituale, ideologice, în special?*

— Mă obligați să vă destăinui un secret al colectivului nostru. Fiindcă la noi există un plan tematic aprobat de Comitetul de partid al sectorului 6 și, în ultimă instanță, de Comitetul municipal de partid. Dar, în afară de această modalitate cu caracter general, întrucît ne bucurăm de o încredere mare din partea forurilor de partid care ne îndrumă, am beneficiat de prezența unor conferențieri deosebiți, personalități din viața politică, economică și culturală a țării. Acesta este secretul nostru și veți înțelege de ce credem noi că învățămîntul ideologic și profesional se desfășoară nu numai pe o treaptă substanțial evoluată, ci și realmente interesant, atractiv.

Ne-am bucurat de întâlniri cu tovarășii Ștefan Andrei, secretar al Comitetului Central al P.C.R., George Macovescu, ministrul de externe al României, omul de știință Henry Wald, Constantin Măciucă, director în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, acad. Constantin Giurăscu, prof. doctor Dumitru Mazilu de la Institutul de Istorie a partidului. Aceste întâlniri n-au fost numai niște adevărate dialoguri, dispute vii, ci, ceea ce am numit noi, o modalitate mai nouă de învățămînt, desfășurat tot pe teme stabilite dar în cadrul căruia nu se mai seminarizează, ci se participă la modul activ și creator.

Aceste lecții de înaltă ținută ne lărgesc întotdeauna programul practic din teatru, prelungindu-se pînă la 3—4 ore și oaspeții noștri conferențieri abia mai scapă. Cred că nu mai este nevoie să subliniez că prezența cursanților este aproape mereu sîtă la sută și că toți au venit și au mulțumit Biroului organizației de partid. Rețineți de asemenea că avem și lectorii noștri în teatru, care conduc seminariile tematice și care se pregătesc la cabinetul de partid.

— *Cum se face simțită prezența comuniștilor în producția de spectacole a teatrului?*

— Dacă ați fi cercetat avizierul nostru, ați fi văzut că alături se află o listă cu sarcini nominale pentru toți membrii de partid din organizație. Am repartizat cite trei-patru comuniști (din partea corpului telnic și a corpului actoresc și regizoral) care răspund de calitatea spectacolului dintr-o seară sau din altă seară: în general ei fac parte din

distribuția spectacolului sau sînt tehnicieni care lucrează la spectacolul respectiv. În felul acesta biroul organizației de partid ia știință de acele lucruri care se petrec de obicei în teatre cînd spectacolul se rodează prea mult (dispare prospețimea și apare un fel de rutină); aceasta este o chestiune care se rezolvă prin una sau chiar mai multe repetiții.

— *Dar în celelalte compartimente ale muncii în teatru, cum se face remarcată prezența și inițiativa comuniștilor?*

— Am căzut de acord cu direcția teatrului ca *nimic din lucrurile esențiale* să nu se deplaseze în teatru într-o” stîngă sau într-o dreaptă sau înainte sau înapoi fără știința și participarea organizației de partid. La fiecare adunare generală biroul informează comuniștii asupra hotărîrilor luate de birou împreună cu direcția. Subliniez că noi lucrăm foarte bine cu direcția teatrului și cu primul regizor Ciulei și de aceea am și reușit să facem o stagiune așa cum ne-am propus-o noi la prima adunare de partid. Am dorit cu toții să realizăm o stagiune de dramaturgie românească, ceea ce se pare că ne-a reușit. Sîntem încă în aprilie și noi am dat deja trei premiere cu piese românești, una din dramaturgia țărilor latino-americeane (un scriitor cubanez); după acestea, o altă premieră cu o piesă românească. Cred că ne-am făcut datoria, mai ales că anul acesta stă sub semnul unor sărbători cruciale în viața poporului nostru.

ȘTEFAN BALINT

secretarul organizației de partid de la Teatrul Național din Craiova

— *Cum se manifestă relația organizație de partid—repertoriu în activitatea teatrului din Craiova? Legat de această relație, cum acționează comuniștii pentru o cit mai judicioasă valorificare a forțelor artistice de care dispune teatrul?*

— Întrebările dumneavoastră mă trimit obligatoriu la propunerile de măsuri prezentate de tovarășul Nicolae Ceaușescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R. în iulie 1971 cu privire la îmbunătățirea activității politico-ideologice de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii; mă trimit de asemenea la Hotărîrea adoptată de Plenara C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, pe marginea tezelor din iulie. Permiteți-mi să evoc faptul că din adunarea de partid lărgită, în care am dezbătut aceste documente, au rezultat sarcini directe dintre care vă cer permisiunea să reți-



neți necesitatea creșterii participării comuniștilor la elaborarea programului teatrului, la care se însumează creșterea exigenței celor chemați să analizeze și să întocmească proiectele de repertoriu, asigurarea unei preponderențe a piesei românești, eliminarea (din repertoriul existent la acea dată) a unor piese și spectacole care nu corespundeau exigențelor cerute de documentele de partid și practic de însăși viața noastră socială. Urmărind cu consecvență aplicarea în practică a hotărârilor adoptate în acea adunare de partid, acum, după doi ani și jumătate, rezultatele muncii sînt cele așteptate.

— Acțiunile pe care le-ați enunțat au avut loc și continuă să dinamizeze activitatea din toate teatrele noastre. În ce constă „concretul” la Craiova?

— Stagiunea prezentă am deschis-o cu piesa unui debutant, Gheorghe Robu, *Locul tău sub soare*. Textul fiind citit de mai mulți membri ai colectivului și întâmpinînd din partea unora reproșuri de ordin stilistic, noi am socotit că, fără a abdica de la cerințele estetice, putem și trebuie să încurajăm un tânăr dramaturg și o piesă al cărui mesaj se

adresează tineretului. S-a dovedit pînă la urmă că nu am greșit. Piesa lui Gheorghe Robu se joacă, publicul apreciază spectacolul, iar autorul, încurajat de noi, ne-a mai predat o piesă.

În perioada ce a trecut din august 1971, am reușit să creștem procentele de reprezentare a spectacolelor cu piese românești la peste 70 la sută din activitatea teatrului nostru. Aderența la public a piesei românești s-a confirmat și prin faptul că iarna aceasta trei din piesele românești au realizat 100 de reprezentații, ceea ce pentru un teatru din provincie înseamnă ceva.

— Aceste rezultate contribuie probabil și la o echitate în distribuirea actorilor...

— S-a adoptat măsura ca la expunerea proiectului de repertoriu, secretariatul literar, în urma consultărilor cu regizorii artistici, să prezinte și felul în care personalul artistic va fi cuprins în activitatea de realizare a premierelor. S-a cerut regizorilor să dea dovadă de mai multă îndrăzneală în proiectele lor de distribuție, să descopere noi valențe actorilor, în special la cei tineri. Astfel, s-a ajuns la o adevărată răsturnare a valorilor manierizate. Iată-l deci pe actorul Dellacheza jucînd Trufaldino din *Slugă la doi stăpîni* dar și pe Zaharia Trahanache. Actorul Lucian Albanezu a jucat profesorul Andronic din *Ultima oră* de Mihail Sebastian dar și pe Farfuridi din *O scrisoare pierdută*. Actrița Marina Bașta a realizat cu doi ani în urmă un rol interesant în Doamna Page din *Nevestele vesele din Windsor* dar și o creație strălucită în rolul Krucininei din *Vinovații fără vină* de A. N. Ostrovski, iar actorul Ion Pavlescu un Vlaicu Vodă patriot și un Cațavencu canalic de ultimă speță.

Exemple sînt multe; ele dovedesc că hotărârile adunării de partid, consecvența biroului organizației de partid în aplicarea acestor hotărîri, au găsit înțelegere la toți factorii competenți să ne sprijine. Merită să subliniem că datorită acestei modalități de lucru s-a ajuns la creșterea încrederii actorilor în forțele lor proprii, ferindu-i de șabloane.

**Anchetă realizată de
Paul Tutungiu**

Satul

Dulapurile redacției noastre gem de piese. Se scrie teatru cu o frenezie rară. Sute de autori necunoscuți trimit pe adresa revistei tot atâtea sute de piese pe an. E de neînchipuit pe ce teritorii problematice pot să rătăcească candidații la glorie. E greu imaginabilă ușurința cu care își însușesc și practică orice gen, specie, stil, manieră — de la tragedia în alexandrini pînă la piesa absurdului cel mai absurd. Nimic nu scapă harnicilor noștri alcătuitoři de texte, școlari, cătane sau pensionari. Demolează Olimpul și nici o zeitate nu scapă nedemütizată. Disecă și vestejesc realitățile transatlantice cu o pricepere și o vehemență care ar umple de invidie pe Dreiser și Faulkner laolaltă. Se avintă înapoi spre trecut, pînă la Litovoi, și mai departe, spre Burebista, de tesar osemintele voievozilor în cripte. Trag o raită prin anul douămiiincisute, anul douămii e prea de tot aproape, și gata, avem oameni dezumanizați și roboși răzvrătiți, cu sutele. Cel mai des însă se opresc în patruleterul Katanga-Podgoria-Union-Tomis și răsucesc pe toate fețele complexatele și grav stressatele conștiințe permanentizate acolo. Nu e nimic neașteptat în faptul că bravii noștri producători de piese, în majoritatea lor, sînt lipsiți de har literar. Trist e că nici măcar cei cîțiva care știu să țină un condei în mînă nu văd în realitatea

apropiată ceva demn de interesul lor.

Puține din sutele de piese care ne trec prin mînă se referă la sat. Ca și cum satul nici n-ar exista. Ca și cum nu s-ar ști că satul reprezintă, după cele mai recente statistici, aproape jumătate din realitatea vieții noastre. Ca și cum nu s-ar ști că de acolo din sat ne vine pîinea și vinul. Transformările revoluționare pe care le cunoaște satul, prefacerile adînci și ireversibile în existența lui, și mai cu seamă reflexul acestor prefaceri în conștiința țăranilor, fluxul țăranilor către fabrici și mine, integrarea în viața satului a medicului, agronomului, zootehnicianului, profesorului, mecanizatorului, geologului, nu semnifică nimic? Nu au toate acestea nimic dramatic, nimic spectaculos?

Întrebarea e dacă nu cumva funcționează în situația semnalată și puterea exemplului. Să aruncăm o privire pe repertoriile teatrelor. Piese care au în vedere mediul rural se numără pe degete, să avem curajul s-o recunoaștem.

Constatarea impune și alte reflecții.

În literatura ultimilor treizeci de ani, proza cu tematică satească triumfă prin Descult, Morometii, Setea, Cordovanii, Ingerul a strigat, Vara oltenilor, ca să amintesc doar cîteva. Și un nesfîrșit șir de admirabile nuvele și schițe. Dar dramatur-

gia? În competiție cu proza, dramaturgia pierde din start. Avem Poarta, avem comedile lui Gheorghe Vlad și la oarecare distanță în urmă, Vlaicu și feciorii lui. Atît.

Restul reprezintă lucrări cu existență efemeră. Au și încetat să fie, odată cu stagiunea în care s-au jucat.

Departate de a fi avut intenția să înfățișeze un tablou dezolant, descurajator, vîd în semnalarea deschisă a acestei neîndoielnice situații de fapt, posibilul început al unui complex de inițiative decurgînd din toate sensurile în direcția corectării unei realități care nu poate să nu intereseze teatrele și pe dramaturgi.

V. Munteanu

P.S. Săptămîni la rînd, viața teatrală bucureșteană se consumă în cel mai desăvîrșit calm și dintr-odată, cineva, pus pe șotii, ne aruncă în dilemă. N-am să pot nici-odată pricepe cum au dibăcit teatrele din Craiova și Brașov în simulanul lor turneu bucureștean, exact serile în care mai erau programate și premierele cu Volpone și Chițimîia. Eu sînt de părere că cineva ar trebui să încerce organizarea sistematică a unor asemenea... coincidențe, deloc simple, pentru ca evenimentele în viața teatrală a Capitalei să se desfășoare, pînă la urmă, într-o perfectă succesiune.

Shakespeare celest

Animăți de dorința de a înfățișa publicului o formă, dacă nu chiar o formulă nouă de spectacol muzical, de a părăsi drumurile bătătorite și de a provoca discuții fertile în jurul valorilor clasice, responsabili concertelor de la biserica St. Severin din Paris au organizat, nu de mult, o serie de manifestări intitulate „Bach celest”.

Despre ce e vorba? Intrînd în biserică și instalîndu-se pe scaune, spectatorul este pus într-o situație inedită, deoarece, spre deosebire de concertele obișnuite unde melomanului i se oferă o orchestră interpretînd succesiv cîteva lucrări muzicale, inițiatorii montării de la St. Severin au angajat cincisprezece orchestre simfonice sau de cameră care, așezate fiecare într-altă parte, execută simultan cincisprezece partituri diferite ale lui Bach. O cantată-n stînga, un brandenburgic în dreapta, o Pasiune-n față, o Messă-n spate, un concert de orgă deasupra capului, precum și, la mijloc un clavicembal, firește bine temperat, fluieratul în biserică fiind, după cum se știe, tolerabil cu greu și numai dacă nu întrece măsura.

Nu cunoaștem, pînă-n clipa de față rezultatele și ecourile integrale ale formulei amintite mai sus. Dar mi se pare limpede că, pe de-o parte, „Bachul celest” reprezintă un concert de

mare răsunet, iar pe de altă parte, că ideea poate fi extinsă și-n alte domenii precum, de pildă, sau mai bine zis, în primul rînd, la mișcarea teatrală. Într-adevăr, dacă muzicologii au utilizat cu îndrăzneala de rigoare, compozițiile lui Bach pentru realizarea spectacolului discutat, a înscena un Shakespeare de-același gen, adică celest, pare un obiectiv la îndemîna oricărui regizor care nu e terre-à-terre... Intrî, să zicem, în sala Naționalului bucureștean. Te-asezi pe scaun. Se stinge lumina. În fața ta, pe scenă, Richard al II-lea meditează pe marginea puterii și destinului. Întorci capul spre dreapta: Othello o strînge de gît pe Desdemonă. Vecina te trage de mîneacă: uite-n stînga: Regele Lear își strigă disperarea în furtună. Strigă cutremurător. Dar numai de-o clipă. Pentru că, plîngerea regelui-tată e sfișiată de-un hohot de rîs: Falstaff se zbate la balcon nemaîștiind cum să iasă din încurcăturile sale cu haz. În același timp, la doi pași de tine, pe-o mică estradă aflată în mijlocul sălii, o făptură subțire, palidă, îmbrăcată-n negru te silește din pricina spuselor sale, să-ntorci capul: e Hamlet care se întreabă: „A fi sau a nu fi?” Și pe bună dreptate.

Al. Mirodan

Farsa în dramaturgia noastră contemporană

(încercare de tipologie)

I. Farsa satirică și farsa cinică

În etica lui Aristotel întâlnim conceptul ironiei (*eiron*), denumind pe cel care se disprețuiește pe sine, contrar celui ce se laudă pe sine, cel care crede că este mai mult decât este — *alazon*. Între lăudăros și umil se află cel înzestrat cu simțul măsurii — posesorul bunului simț. În acest sens ironia ar fi un exces al bunului simț care ar apărea ca reacție subiectivă în condițiile în care lipsa de măsură în activitățile unui ins sau unui grup social predomină. Socrate apărea în piețele Ateiei în condițiile în care gloria cetății și bogăția membrilor săi, generatoare de voluptăți și excese, întunecaseră mințile, în trecut atît de libere, ale concetățenilor săi. Era necesar ca filosoful să-și pună friu pasiunilor, să-și stăvilească poftele, pentru a disprețui și a condamna astfel excesele contemporanilor.

Aristofan se înșela cînd în *Norii* parodiază pe disprețuitorul de norme, parcă nesesiizînd că abnormul devenise firesc în Atena. Marea personalitate a lui Socrate este redusă de comedigraf la dimensiunile rizibile ale sofistului pragmatic, și cînd la un spectacol Socrate se ridică în picioare pentru ca atenienii să compare liberi caricatura din scenă cu prototipul, se ridică, oare, el, pentru ca atenienii să-i contemple mantaua găurită? Disprețuitorul de bunuri materiale și de ierarhii sociale își arăta mantaua ca un semn al spiritului său liber, dar, totodată, gestul său semnifică și raportul cunoscut între *eiron* și *alazon*, între omul întreg și caricatura omului, realizată întotdeauna din exces și lipsă. Pentru că *alazonul* — personajul central al oricărei farse este realizat astfel: din excese — fiind robit pasiunilor sale — și lipsă — lipsindu-i responsabilitatea și controlul asupra comportamentului.

Totodată, gestul lui Socrate infirma întreaga construcție dramatică aristofanică, arătînd că ficțiunea acestuia nu se potrivește realității, vîdînd inaderența ei la realitatea persoanei pe care o parodia. Desprindem de aici sensul moral al artei în general, de a arăta adevărul vieții și încă ceva, mai adînc pentru creatorul de farsă, și anume, că acesta nu trebuie să se înceie în particular ci să aspire la realizarea concretului universal, cu alte cuvinte, nu să placă tuturor batjocorînd o persoană anume, ci „să placă tuturor fără să cruți pe nimeni“. (Alain).

★

Risul care nu cruță, acesta este domeniul farsei, risul cu adresă, *risul împotriva*. Deci nu risul liric; al bucuriei de a trăi, și nici risul epicureu al comediei: farsa avînd tendința de a exclude din social pe cel sau pe cei stigmatizați de ea, arătînd lumii dacă nu viciile, măcar sterilitatea personajelor. Tendința comediei este aceea de a integra în social mai curînd decît de a exclude. Să nu uităm că Falstaff în *Nevestele vesele din Windsor* este poftit la ospăț iar Malvoglio din *A 12-a noapte* este îmbunat. În farsă, opusul moralității este mai degrabă ticăloșia; în comedie, mai degrabă absurdul datorat deseori umorilor personajelor; fafaronul, zgîrcitul, lacomul, distratul, prostul sînt personaje de comedie, acestea avînd tare psihologice dar nu morale. Personajul de comedie încalcă normele social-psihologice, ele însele nutrînd deseori o senină inconștiență. E drept că și acestora li se joacă farse cu funcții trezitoare la starea lor de fapt și la locul pe care îl ocupă ele sau pasiunile

lor în ierarhia valorilor sociale, — comedia exprimând, după cum spune și Northrop Frye, „o mișcare a unei societăți de la iluzie (utopie) la realitate, de la arbitrarul la o libertate pragmatică”. Li se joacă farse, 'spun, pentru că aceste tare psihologice nu pot fi comice în sine, și aici existând un anumit grad de impostură, or farsa însăși este o activitate demascatoare și demistificatoare. Lenea este comică în măsura în care se ascunde sub masca unei activități goale; zgîrcitul este comic în măsura în care încercă să-și ascundă adevărata esență. (Să ne aducem aminte de Hagi Tudose — „Paștele prea e în vară, mielul miroase a oaie”). Efectul comic al prostiei e asigurat când aceasta împrumută aparența inteligenței active.

Personajul de farsă încalcă însă normele morale ale vieții sociale, astfel că personajul central al societății farsei este întotdeauna impostorul cu multiplele lui înfățișări, tot atâtea moduri de a parveni în ierarhiile spirituale sau fizic-sociale în care își exercită impostura. Farsa se apropie astfel de comedia de moravuri. Genurile se întrepătrund. Istoria teatrului înregistrează astfel de mixturi la Molière — așa zisele „moralități împănate”, dar și popularele farse morale — așa zisele *sotii* — pentru faptul că erau jucate de confreriile proștilor (des Sots), confrerii vesele, atestate încă din secolul XIII. De altfel, în *Istoria literaturii române* (Compendiu) George Călinescu atrage atenția că: „Există tipuri sociologice, precum există categorii individuale, și piesa de moravuri nu stă mai prejos decât piesa de caracter. În virtutea inegalității eterne între indivizi vor fi totdeauna parveniți care să folosească paiațerește formele în care au intrat de curînd. Din observațiile de moravuri vin mai ales bufoneria, farsa grasă, iar studiul atitudinilor sociale veșnice s-a concentrat în câteva formule fără greș constituind un procedeu aproape pur”.

Din considerațiile lui Karl Marx asupra „vechiului nou regim german” în „Contribuții la critica filozofiei hegeliene a dreptului” — desprindem esența personajului comic de farsă. „...actualul regim german — un anacronism în contradicție flagrantă cu axiome universale recunoscute, o exhibare a mimicii lui *ancien régime* în fața întregii lumi — își închipuie numai că crede în sine în-suși și pretinde lumii să-și închipuie același lucru. Dacă ar crede în propria lui *esență*, ar mai încerca oare să o ascundă sub *aparența* unei alte esențe și și-ar mai căuta oare salvarea în ipocrizie și sofisme? *L'ancien régime* modern nu mai este decât cabotinul unei orînduirii a lumii ai cărei eroi adevărați au murit”.

Asemeni „vechiului nou regim” personajul comic de farsă va fi în contradicție cu normele morale recunoscute universal, trăind o dublă disimulare, căci, pe de o parte, avînd conștiința realității sale meschine el va împrumuta aparența unei alte realități (desori

eroice) — o primă contradicție — și pe de altă parte, își închipuie să creadă în masca împrumutată, cerînd și celor din jur credință, compromițînd astfel atît conținutul adînc al acestui act al încrederii, cît și cele două esențe: binele și răul între care el se compune. Personajul comic neputînd fi nici rău nici bun, — dar nici dincolo de bine și de rău — ci între aceste esențe, el își va face eternul său joc de cabotin.

Personajul comic de farsă suferă, după cum vedem, de o dublă infirmitate; mai întîi de ordin moral, existența lui bazîndu-se pe minciună, discrepanță a ființei sale, și în al doilea rînd, de ordin intelectual, ignorarea acestei discrepanțe în dorința de a înșela și de a se autoînșela.

În ce privește atitudinea autorului față de personajele sale, este aceea de izolare, de refuz chiar, (Molière nu a coborît niciodată pe scenă pentru a ride împreună cu personajele sale). Poziția specifică ironistului este, în ciuda oricărei disimulări, superioară lumii iar atitudinea lui, dacă nu e liric virulentă, e fals obiectivă (atunci cînd autorul își pune mască el însuși, ca în farsa cinică). În nici un caz nu e o contemplare dinlăuntrul lumii, în nici un caz o undă de împăcare.

Farsa, spre deosebire de comedia — produs al umorului — este un produs al ironiei — atitudinea de aparentă inferioritate, în care voit se plasează ironistul, dovîndu-se o superioritate certă cînd normele arbitrare ale societății comice sînt comparate cu dimensiunea reală a vieții sociale. Nu trebuie să înțelegem de aici că atitudinea ironică, implicit produsul ei, farsa este superioară umorului și comediei. Speciile se conțin în mod dialectic, atît în atitudinea etică declanșatoare cît și în tehnica lor internă de constituire. A stabili diferențieri este doar o simplă acțiune de situare a obiectului față de un conținut cu o mai bogată sferă de referință, nicidecum o judecată de valoare. Umorul ca și ironia sînt forme specifice de percepție a contradictoriului, a discrepanțelor firii omenești. Numai că umoristul contemplă dinlăuntru procesele lumii, astfel că pentru el și excesele aparțin aceluiași legi ale devenirii, de aici și comprehensiunea sa, mergînd pînă la împăcarea incompatibilelor. Umorul e un precipitat al lucidității. Ironistul se situează în afara lumii, excesele repugnîndu-i ca semne ale haosului.

V. Jankélévitch stabilește între umor și ironie trăsături diferențiatore de nuanță. „Există în ironie o anumită rea voință ca un fel de întepătură amară care exclude indulgența; ironia este în mod natural amară, disprețuitoare și agresivă. Umorul, dimpotrivă, nu e fără simpatie. El este cu adevărat «surisul minții», și nu sarcasmul dur... Ironia și umorul sînt una față de altul ca închisul și deschisul: căci dacă prima nu dorește să instruiască cel de-al doilea este finalmente principiul înțelegerii și al comunității spirituale”. (L'ironie, 1936).

Există deci un ethos al risului care modelează atitudinea interioară față de comic și care caracterizează pentru noi farsa ca produs al genului. În cadrul mare al atitudinii etice fundamentale a farsei, care este aceea de respingere, de excludere din social — risul necruțător care depășește simplul amuzament, „râsul lipsit de inimă”, cum îl numea N. Hartmann, vom încerca să distingem câteva atitudini etice, care vor defini tipurile de farsă întâlnite în dramaturgia noastră contemporană. Vom proceda dar la stabilirea celor câteva tipuri de farsă, ca obiectivări ale unor atitudini etice, începând cu lirismul deschis, virulent al eironului (și implicit al autorului) până la falsa lui obiectivitate, mergând la suprimarea oricărei atitudini părtinitoare sau nu față de societatea comică.

Vom încerca să descriem câteva tipuri de farsă pe care le-am întâlnit în producția dramatică a anilor noștri, având conștiința clară că nu epuizăm aici modalitățile farsei, materialul de artă fiind mult mai bogat și mai divers. De asemenea, nu vom face nici o considerație cu privire la farsa bufă, arlechinadă etc., tipuri căzute parcă în desuetudine, constituind azi mai mult materiale pentru referințe istorice. În resurecția mondială a farsei, ca specie care a depășit de mult cantitativ și calitativ celelalte specii ale artei dramatice, modurile frivole au fost uitate, dându-se mai multă atenție și realizându-se adevărate capodopere în registrele grave ale trăirii estetice. Astfel că, șocanta, odinioară, pledoarie a lui Chesterton „În apărarea farsei”, astăzi ar deveni lipsită de sens.

Faptul că ne-am oprit asupra literaturii noastre dramatice actuale răspunde și necesității de a proba varietatea tipologică a literaturii dramatice socialiste, și în acest domeniu al comicului. De la început, stabilim printre tipurile de farsă întâlnite în operele dramatice ale unor autori notorii, și chiar mai puțin notorii: farsa satirică, farsa cinică, farsa burlescă, farsa enormă, farsa grotescă și farsa tragică.



Farsa satirică — obiectivare a unei atitudini lirice față de lume, de natură militantă, ea urmărind nu numai să demaște și să excludă țarații sociali, dar pledând totodată, pentru norme morale clare, norme care constituie etalonul față de care se măsoară ticăloșia, grotescul și absurdul. Lumea ei este aceea concret istorică față de care și în care autorul se edifică — evident prin eironul său, personaj care nu poate lipsi în acest tip de farsă și care are importantul rol de a demasca societatea alazonului, opunându-i-se și învingându-o.

Acest tip de farsă este practicat cu remarcabile reușite estetice de Aurel Baranga. Farsele lui Baranga sînt construite pe opoziția clasică eiron-alazon. Eironul este tipul omului de rînd, purtător al normelor morale socialiste, nu lipsit de candoare ca Spiridon

Biserică (*Mielul turbat*) sau ca Bociocă (*Interesul general*), dar întotdeauna intolerant cu actele reprobabile social și uman ale societății alazonului. De obicei, el își atașează și eroina (ca în *Adam și Eva* sau în *Sfîntul Mitică Blajinu*). Alteori, se arată rezistent farmecelor acesteia, niciodată însă refractar (ca în *Interesul general*) căci femeia în farsele lui Aurel Baranga, dacă nu este o victimă inocentă a societății comice (*Eva, Adam și Eva*), este cu necesitate o „prețioasă ridicolă”. (*Lucia, Interesul general*).

După cum știm, eironul e creator de farsă — cel puțin în comedile clasice de moravuri — e vorba de rezoneurul-arhitect al farsei — oarecum neparticipînd la iluzia scenică, inițiind farsa parcă mai mult pentru plăcerea spectatorului, precum sclavul isteț în comedile lui Plaut. La Aurel Baranga el este implicat în farsă dar și motivul, elementul ei declanșator, farsa într-un anume fel preexistînd, ea fiind parcă un dat existențial al societății alazonului, conținută în firea adîncă a acestuia, în infirmitatea sa morală și intelectuală. Eironul nu creează deci farsa — poate numai cu excepția lui Mitică Blajinu (*Sfîntul Mitică Blajinu*) care, în cea mai bună tradiție a ironiei, împrumută masca alazonului arătîndu-se societății comice a farsei (Cristea, Colibaș etc.) drept spion. Dar și aici se simte refuzul autorului de a-și pune eironul să facă jocul necesar al măștilor pentru a demasca. Travesti-ului imaginar al arhivarului doar directorii țarații moral asemeni lui Cristea îi pot cădea victime. Spectatorul privește detașat și superior scena. „Mă întreb însă, ce neliniște vă roade — (rechizitoriul lui Mitică Blajinu) — ce spaimă vă chinuie, ce strigoi vă urmăresc de ați fost în stare să credeți într-o asemenea parascovenie?... Dar poate că e ceva mult mai simplu: sînteți în asemenea hal obsedați de scaunul vostru, că a început fundul să vă întunece capul...”

Într-adevăr, viciul fundamental al personajelor lui Baranga este carierismul — viciu oarecum formal, (ținînd însă de cea mai bună tradiție a farsei, căci este o expresie a fizicii sociale) dar cu atît mai cuprinzător moral și psihologic (căci acesta naște o cohortă întreagă de mizerii morale: oportunismul, fățărnicia, lașitatea, lichelismul, ticăloșia, iresponsabilitatea etc., care asigură din plin complexitatea personajului comic). Ticăloșia este atît de înrădăcinată societății comice din piesele lui Aurel Baranga, încît devine deseori sursă a farsei. Orice ticălos fiind predispus să nu creadă în cînte. își face din propriul său viciu etalon de măsură al tuturor și încercînd să compromită, procedează la propria sa demascare. Astfel că prezența eironului este necesară întrucît prin simpla sa activitate de cînte și probitate morală și intelectuală, declanșează în personajele adînc viciate ale societății comice, frica — motor psihologic al dezvăluirii totale a sufletului lor în toată grotesca lui alcătuire. Eironul este, dar, implicat în farsă

mai mult decît pregătitor de farsă. Și aici vedem modernitatea lui Aurel Baranga și anume, în puritatea eironului său dar și în conștiința că viciul și ticăloșia așa cum se dezvoltă din ele însele, se demască prin ele însele, impostorul căzînd victimă propriei sale imposturi, cu condiția să se lovească de intransigența morală a eironului. În centrul societăților comice ale lui Baranga se găsește acel *senex iratus* — părintele neînduplecat — victimă neghioabă a umorilor sale. Acesta este directorul, indiferent dacă e la o uzină (Cristea), la o redacție (Cristinoiu) sau la minister (Hrisanide). Lipsa lui de orientare în sfera morală înseamnă neghiobie — orice țară morală avînd deci la izvor una psihologică.

În ce măsură societatea alazonului din farsele lui Baranga rămîne rizibilă fără să devină odioasă este o întrebare legitimă, care se impune, deoarece odiosul nu este caracteristic farsei satirice. Că autorul nu poate accepta odiosul (implicit înfrîngerea eironului) o probează faptul că în *Interesul general*, în condițiile unei acțiuni criminale a societății comice amenințate cu distrugerea, împotriva eironului, autorul schimbă iluzia dramatică în joc teatral pur și simplu care să îndemne la reflecție, avertizînd numai că ticălosul rizibil poate deveni odios, deosebirea dintre ei fiind de grad, nu de esență. Pe de o parte deci, instinctul de conservare pune limite ticăloșiei, iar, pe de altă parte, zonele joase ale trăirii societății comice. Latura trivială a firii ei (zona erotismului și digestiei) zona satisfacțiilor de ordin fizico-social (funcțiile, serviciile, bunurile de larg consum) îi orientează lăcomia și venalitatea.



În cazul cînd viciile societății comice — de farsă — sfidează și provoacă sentimentele cele mai intime, idile de dreptate și de demnitate cele mai nobile, conștiința ironistului, contrazisă astfel, reacționează cu violență. Avem de a face cu un maximum de deschidere lirică. Caricatura și ironia s-ar rezolva în formula sarcasmului dacă n-am avea de a face cu farsa, specie dramatică unde lirismul autorului nu capătă — ca în poem — caracterele diatribei și invectivei. Să nu uităm că farsa, ca produs al ironiei, cere disimularea. Sarcasmul va fi cu atît mai bine ascuns cu cît autorul va apela la masca cinismului. Se vedește îndeajuns însă faptul că autorul nutrește o ură și un dispreț profund față de propriile sale personaje. Vor fi personaje create cu minie și dezgust, așa cum le întîlnim în producțiile dramatice ale lui Teodor Mazilu.

Astfel, înțelegem prin farsa cinică nu produsul izvorit dintr-o atitudine cinică asupra lumii, ci produsul estetic al sarcasmului prin disimularea necesară a acestuia în cinism. Pentru a rosti direct adevăruri neplăcute despre condiția umană, autorul trebuie să

încipuipe personaje cinice. Diogene cinicul este un „Socrates mainomenos“ (Socrate înnebunit), cum îl supranumeau cei vechi. De altfel, bănuim sub atitudinea cinică a lui, vehemența sarcasmului — umoare a cărnii (*sarks* în elină însemnînd *carne*).

Dacă farsa satirică militează pentru norme morale clare, fiind constructivă și militantă (Northorp Frye nu ezită să numească satira „ironie militantă“), farsa cinică concordă cu suprimarea oricărei atitudini morale explicite din partea autorului. Caracterul coroziv și forța ei stigmatizatoare se datorează mai degrabă gravității vinelor sau tramelor morale ale societății reflectate de autor. În farsa cinică personajele nu-și ascund esența ci dau expresie libertății lor interioare, autodeterminării lor, evident, în sens negativ moral. E îndeobște cunoscut că personajele lui Teodor Mazilu au nostalgia ticăloșiei, vor să fie mari în rău, astfel că vor căuta masca monstruosului. Cinismul cu care operează autorul în descoperirea firii adînci a personajelor sale este acela că nu le acordă nici o șansă să devină diabolice și nici măcar groțesti, lipsindu-le de o singură și esențială calitate umană, autenticitatea trăirii sufletești. Aspirațiile trăirilor depline în absolut devine rizibilă megalomanie sau expresie a inerteției sufletești (aspirație pentru aspirație). Vidate sufletește, funcțiar neautentice, personajele farsei cinice nu pot fi decît cameleonice. În societatea farsei lui Teodor Mazilu sentimentele sînt de vînzare ca filosofii în satirele lui Lucian. „Aici e lovitura! Aici e lovitura! — spune Silvia Cameliei — Gîngășie vor, gîngășie le dau. De ce să nu le dau? Le dau, că doar nu le dau de la mine. Luați tandrețe, luați respect, luați lirism... acesta e trupul meu — cum spunea Mîntuitorul“... (*Acești nebuni țăfărnici*). Sau, Camelia lui Iordache (aceeași piesă) „Îți fac o mărturisire, ar fi absurd să am secrete față de tine, la început am fost cu adevărat pură. Dar cînd am văzut ce impresie bună face cîndoarea, n-am mai lăsat-o din brațe. La început chiar căutam adevărul, dar cînd am văzut că această căutare îmi mărește farmecul personal și succesele amoroase mi-am făcut din inefabil metoda de a aduce un ban în casă. Cum avem o calitate, cum ne grăbim să scoatem și untul din ea“.

Procedînd la autodeterminarea sa interioară, societatea alazonului din farsele cinice nu mai poate avea opozant eironul, ca în farsa satirică; acesta e inculcat în însăși conștiința alazonului, contribuind la paradoxala sa sinceritate. Impostorul comic al farsei cinice continuă să se autoiluzioneze, mistificîndu-i și pe ceilalți, privind excelența propriei persoane, dar vînzînd firea sa adîncă, roasă de contradicții; o sinceritate a viciului căci și rolul de ipocrit poate fi jucat cu sinceritate cînd ni se prezintă voma sa sufletească. În piesele lui Teodor Mazilu, impostorului cabotin nu i se scoate masca, el și-o scoate singur.

CRONICA DRAMATICĂ

CHIȚIMIA

de Ion Băieșu

■ Teatrul de Stat
din Sibiu (secția română)

■ Teatrul „Bulandra”

Ion Băieșu este printre puținii noștri scriitori de teatru care nu s-au grăbit să-și definească un gen și apoi să se închidă în el ca într-o armură. Și bine i-a prins; căci platoșele acestea îmbrăcate de bună-voie sînt perfide, aderă la făptura purtătorului, frînindu-i libertatea de mișcare, înțepinindu-l încet-încet, pînă ajung ele să-l clasifice. În vreme ce, refuzîndu-le, Băieșu continuă să ne surprindă. De pildă, cu cea mai recentă piesă, *Chițimia*, care, spre încîntarea măturisită a autorului, ne aluneacă printre degete ca un țipar, scăpînd din chenarele categorisirilor, și iarăși ne ademeneste, păstrîndu-și pînă la urmă, intacte, secretele. Situație atît de rară în contextul dramaturgiei actuale, încît se cuvine să fie elogiată în mod special; ceea ce, bineînțeles, nu ne împiedică să ne facem meseria de cronicari, aproximînd fiecare pe cît putem în jurul acestei piese misterioase. Misterioasă, începînd cu titlul: *Chițimia*, cuvînt cu rezonanță insolită, e un nume — numele eroului. Al cărui erou? Nu al celui ce-l poartă. E numele uzurpat al unui mort. Între timp, adevăratul său nume, eroul l-a uitat. Cine este acest „nimeni”? Și ce se petrece cu el?

Un lucru părea unanim admis: că Băieșu scrie pentru teatru drame extrem de interesante, cu aureolă tragică (*Iertarea, Vinovatul*) și, paralel, comedii mai excentrice (*Dresoarea de fantele*), ori mai comune (*Preșul*), însă cu trăsător succes de public,

acesta continuînd să caute în ele (și să găsească) ecouri ale nemuritorului serial *Tanța și Costel*. De astă dată, natura duală a talentului său s-a manifestat în lăuntru al aceleiași opere. *Chițimia* pornește de la nivelul solului ferm, pe care „călcăm cu toții. Un ins cam ciudat, un fel de inventator (numit, pentru claritate, Chițimia I), care se căzînește să construiască macheta unui perpetuum mobile modern — un tren fără combustibil —, și soția sa. Vica, se sîcie și se pisează unul pe celălalt. Ciondăneala însăși a intrat în rutină, lucrurile grave și mărunțișurile se amestecă și-și iau reciproc locurile cuvenite. Cei doi utilizează un mod de comunicare verbală evocînd, pe departe, pe cel al eroilor lui Teodor Mazilu: cuvintele nu se imbină viu, spontan, ca la toți oamenii, urmîndu-se unul pe celălalt pe măsura ce gîndirea produce propozițiunea, ci sosesc inerte, în blocuri gata asamblate, ca panourile din prefabricate de beton. Survine un al treilea personaj: Profesorul — un escroc care încearcă să profite de povestea cu invenția, și, pînă una-alta, parazitează pe lîngă Chițimia, amîndoi smulgînd leu cu leu de la Vica, singura cu serviciu și salariu. Și un al patrulea: falsul Japonez (de fapt, un semi-imbecil, fost și viitor delinvent), adus de Profesor. chipurile, să cumpere invenția, pe o fabuloasă sumă, în dolari... Pseudoinventatorul, nevasta care protestează și continuă să scoată bani, acoliții — toți trăiesc dintr-o himeră: că vor da o lovitură cu invenția și vor deveni, peste noapte, bogați. Sîntem în plină comedie de moravuri; însă deja, pe nesimțite, parcă ne-am desprins de sol, parcă plutim: prea e din cale-afară de cusută cu ață albă ideea, copilărească și în același timp extravagantă, ca să-și poată cineva pune întrînsa o speranță. Afară de cazul că e nebu. Sau că se autosugestionează cu tot dinadinsul. Sau că nu i-a mai rămas nimic altceva de făcut. Sau că trăiește într-o lume pe de-a-ntregul plămuită. Sau...

Chițimia (I) e foarte tulburat și se confesează profesorului: lucrurile nu pot merge așa în continuare, a primit la miezul nopții o vizită care l-a speriat fiindcă n-o înțelege.



Kitty Stroeescu (Vica), Constantin Măru (Chițimia I) și Teodor Portărescu (Filozoful) în spectacolul Teatrului de Stat din Sibiu

Vizitatorul e cel mai bun prieten al său, mort cu 20 de ani în urmă. Halucinație? O, nu... Pământul solid nu mai e de mult sub picioarele noastre, simțim goluri de aer, dacă privim în jos, ameiim. Vizitatorul există și revine: e adevăratul Chițimia (numit Chițimia II), cel sfirtecat pe front de un obuz, căzut asupra lui din întâmplare. Întâmplare, destin? Cu câteva clipe înainte, camarazii făcuseră schimb de locuri: unul dăduse cu o mină viața și luase, cu cealaltă, moartea. Supraviețuitorul, Chițimia (I), a folosit mai întâi actele (deci numele) mortului, apoi i-a luat logodnica (pe Vica), în sfârșit, ideile (idei amestecate, geniale și aberante, stopate așa cum răsăriseră în mintea juvenilă a unui talentat student la fizico-matematice). Un filozof (particular: mai glumim) va fi adus ad-hoc, pentru a se încerca domesticirea rațională a misterului. Inutil... Stînjinatorul oaspete — tinăr, palid și sfios, exact așa cum fusese — nu va putea fi înlăturat nici pe cale violentă. În schimb, va pleca de bunăvoie, de mină cu Vica, întinerită și ea ca prin farmec în clipa reîntîlnirii; mizeria fizică și promiscuitatea morală au căzut de pe ea dintr-o dată, ca o crustă, într-o sărbătorească regăsire de sine.

Iată o piesă care începe banal, suportă eclipse de gust datorate calității scriiturii, derutează prin răsuciri bruște de tonalitate și devine deodată captivantă; iar abia atunci cînd acțiunea se încheie (foarte „sus“, ca moment al interesului), printr-o explozie a mărculosului care suspendă legile naturale, o întreagă serie de interogații de ordin metafizic își repercutază ecurile, sub o boltă nocturnă. Într-adevăr, culorile tari, păstoase, ale comediei au virat spre sumbru, personajele

mărunte ale galeriei, animate de interese meschine, au încremenit ca niște figuri de ceară. Pînă și Vica s-a retras în umbră. În atmosfera rarefiată nu mai circulă decît fluidul care leagă între ele existențele celor doi Chițimia. Ce grăunte de nisip a deplasat hazardul, atunci cînd doi oameni au schimbat între ei adăposturile aflate la distanță de cîțiva pași, și cum a declanșat acest grăunte o atît de teribilă avalanșă, ducînd la o integrală substituie de destin? Pînă unde avea voie să meargă, și unde trebuia să se oprească supraviețuitorul, ca fatalitatea să nu se transforme în vină? Și, mai ales, cît anume din ce a trăit pe urmă a fost propria lui viață, și cît, viața celuiilalt? Pornind de la prima minciună, un ireversibil proces de degradare se produce; în special Chițimia (I), dar într-o măsură și Vica, se desfac din legăturile cu lumea, se izolează într-o falsă existență. Metabolismul psihic li se dereglează: nu mai asimilează normal nimic din ce-i înconjoară, caracterul li se strică, capătă fixații, manii, mintea li se învîrte în gol, de-a dreptul se prostesc. El trimite anonime și colecționează fapte diverse sinistre, ea vorbește alandala... La patruzeci de ani, sînt uzați, decrepiți, vîlguți; anii furați, anii rău trăiți, atîrnă dublu în balanță.

Pe acest foarte larg arc de cerc, Băieșu se întoarce, altfel, la motivele dominante din drame: vinovăția și obsesia ei, implacabila scadență, timpul și acțiunea lui pedepșitoare. Toate personajele dramelor lui sînt înlănțuite de trecutul în care a rămas zăvorîtă, ca într-o sferă de foc, o faptă; trăiesc ca în transă, privind înapoi, deopotrivă îngrozite și fascinate, și ghemul vieții li se deșiră la picioare, încalcîndu-se inutil... În *Chițimia* se produce în plus și această alunecare a contururilor, ștergerea demarcației dintre realitatea tangibilă și domeniul inexplicabilului. Ooare viața și moartea nu și-au ales mai de mult victimele? Dintre cei doi, unul e firav și melancolic, are ochi albaștri, nutrește visuri, desenează idei și spune povești înduioșătoare, cu ființe mici și fără apărare, pindite de groaznice primejdii; celălalt se descurcă, e mai robust și mai terestru în aspirații, iar poveștile lui favorite (în care eroul, întîlnind mereu împrejurări potrivnice, păcălește dibaci moartea — în schimb, trebuie să poarte în lume respingătoare înfățișare a porcului) sînt cam cinice, crude, anticipîndu-i în mod ciudat destinul, intrînd cu acesta într-o relație privilegiată. Sînt ei cumva două ființe complementare, ca jumătățile aceluiași fruct, pe care împlințarea le-a adus laolaltă și tot ea le desparte, rupînd fragilul echilibru și producînd astfel o monstruoșitate? Ne putem imagina atunci că, murînd celălalt, rezultatul ar fi fost la fel de aberant... În definitiv, ce știm, în fond, despre posesorul de drept al numelui cu rezonanță morbidă și al fantasmagoricului proiect de invenție?

Chițimia e o piesă care îngăduie și chiar provoacă asemenea asociații de idei. Ea nu

impune decît o restricție, și anume, se refuză explicațiilor formulate în limbajul logicii. Nîmic mai neadecvat decît încercarea de a deduce concluzii dintr-o aparență de premise, decît traducerea metaforei în concept. Împresurată de interpretări teoretice, intimidată, piesa ar putea fi făcută să spună orice altceva decît vrea ea să spună... Dacă însă e receptată în registrul ei aparte, în orizontul simbolic încap o poetică umanistă și o dreaptă morală a existenței.

CU o astfel de aură fosforescentă, bineînțeles că înscenarea e departe de a fi lesnicioasă. Cu atît mai mult în cazul premiei absolute, pe care și-a asumat-o, cu o temeritate ce-o onorează, secția română a teatrului sibian.

În versiunea foarte tînărului regizor Andrei Belgrader, piesa capătă o tonalitate grotescă. Un vînt de nebulie suflă pe scenă. Toate personajele sînt alienate: un desen de mișcare abracadabrant, gesturi frînte, incoerente, accente puse voit în contrasens, schime bizare, priviri holbate, guri strîmbe, grupuri clovnești. De altfel, decorul (Helmut Stürmer) semnalează și el invazia patologicului și, la rîndul său, o potențază: denivelările și pantele machetei cu linii ferate și gări ocupă întreaga încăpere, în așa fel încît locatarii și mosafirii sînt obligați să se cațere, să sară și să se trîscă de-a bușilea. Pentru nevoile traiului zilnic, abia dacă a mai rămas, ici-colo, cîte un cotlon mizer. O dezordine aiuritoare domnește asupra obiectelor, costumele sînt împerecheri jalnice. Regizorul a înclinat din răsputeri balanța spre comic — drept care le-a compus actorilor cea mai strident-caricaturală imagine cu putință: pe Vica a înveșmîntat-o, la prima apariție matinală, în straturi suprapuse de capoate menite să o arate diformă și i-a făcut un hidos cap cu bigudiuri și tulpan; Profesorul pare îmbrăcat pentru carnaval; „omul de afaceri” japonez sosește cu părul strîns în virful capului, după moda samurailor; filozoful vorbește secționînd cuvintele, conform unei frazări ilogice. Toți împreună fac tot ce se poate face pentru a stîrni risul, totuși, paradoxal, rezultatul nu e comic. Chiar dacă, prin reflexie, prezintă aspecte ilare, un caz de conștiință bolnavă nu poate fi, pur și simplu, comutat în guignol. Lucrurile se complică definitiv la deznodămînt, cînd, în ipostaza Vica-întinerită, se introduce o figurantă subțirică.

Greșită e, cred, cheia lecturii. Andrei Belgrader pare să fie temperamental înclinat



Sus, Dan Nuțu (*Chițimia II*) și Octavian Cotesdu (*Chițimia I*)

Jos, Octavian Cotescu, și Rodica Tapalagă (*Vica*)

către soluții regizorale stufoase, dispuse în subsolul textului, ca niște sublinieri și comentarii dezvoltate serial; elementul vizual, gestică, insolitul accentelor, în sine, îl pasionează, și atunci născoceste, uneori cu real simț teatral. Când greșește unghiul începând din punctul de pornire, cu cât avansează, cu atât se depărtează de substanța operei.

Așa se face că e aproape imposibil de departajat contribuțiile actorilor de îndrumarea ce li s-a dat. Costel Rădulescu (Profesorul) și Teodor Portărescu (Filozoful) sînt primele victime ale situației create, căci s-au lansat cel mai departe în stilul de joc împănate de ticuri, cîrlige și poante ieftine. Mariuș Niță a reușit să fie mai nostim și mai simpatic prin seriozitatea lui masivă. Ion Ghișe, în Chițimia II, a mai adăugat un semn de întrebare, aducînd în scenă un personaj greoi și opac, cu privirea stinsă, cu aer de somnambul, cu zîmbetul încremenit pe figură, și cu un nu știu ce cam sinistru. Kitty Stroescu (Vica) a intrat punînd pedala forte pe mijloacele șarjei, la un supravoltaj care amenința s-o blocheze. Apoi, cu un mare efort, a revenit aproape de jocul simplu ce-i este caracteristic, mai împiedicîndu-se uneori, totuși izbutind să sugereze o dimensiune dramatică. Prin soluția finală, spectacolul i-a răpit însă șansa împlinirii. Evoluția ei în rol e prototipul dilemei actorului sfîșiat între fidelitate față de linia trasată de regizor și propria sa intuiție.

Un element valoros există totuși în spectacol, și acesta e distribuția lui Constantin Măru în Chițimia I. Actorul a știut să-și apringă în ochi o lucire de demență, s-a mișcat ca o făptură hăituită, și, chiar îndeplinind un program eronat, sinceritatea comunicării sale și concentrarea cu care intră în relație se transmit în sală.

Chiar dacă montarea nu e o reușită, meritul inițiativei și al promptitudinii rămîn Teatrului din Sibiu.

LA diferență de numai o săptămînă, un alt regizor tînăr a făcut piesele onorurile scenei la teatrul „Bulandra”. Alexandru Tatos a acumulat deja o anumită experiență; în plus, natura sa artistică e alta — calmă, meditativă, aplicată spre analiza fină. Chiar dacă nu demonstrează fantezie științietoare, el a reușit să se plaseze într-un astfel de unghi încît, fără a forța vreo articulație, etajele piesei să apară în perspectiva unei linii continue; ceea ce reduce, firește, coeficientul de surpriză și atenuază contradicția lăuntrică proprie scrierii, însă îi descoperă, în schimb, un principiu de unitate. Straniul se dezvoltă din izolare, din rotirea în cerc închis, din abulia și îngălărea spirituală în care se complac personajele; de la început, ceva plutește în aer, neliniștitor ca o presimțire. E interesant de observat că regizorul s-a bizuit pe colaborarea aceluiași scenograf ca și colegul său sibian; Helmut Stürmer știe să modeleze instrumentul profesiunii sale

într-un registru larg. De astă dată, locuința e amenajată pe palierul terminus al unei clădiri vechi, spre care urcă ultimele trepte ale unei scări cu balustradă de fier. Ferestrele sînt astupate, pereții întunecați și coșcoviți. E un loc neospitalier, interzis soarelui, spre care viața normală a orașului nu urcă, spațiu de refugiu și claustrare-tip pentru „marginalii” oricărei societăți, unde se aciuiesc de obicei boema pseudo-intelectuală, suspiecții, lumpenii, refractarii: man-sarde și subsoluri, improvizații, provizoriul care se eternizează. Spectaculos și inteligent va fi valorificat acest decor în final, sfîșindu-se cu grupuri de reflectoare aprinse ogivele de căle închipuind false ferestre, într-o definitivă demolare a sălășului de fantome vii, printre care, ca într-un negativ foto, morții sînt singurii luminoși.

Teatrul „Bulandra” are echipa acestei piese, nu doar în sensul că acoperă rolurile luate în parte, ci pentru că distribuția alcătuiește o rețea de legături, funcționînd la un moment dat și ca personaj colectiv: o hidră cu mai multe capete. Tonul îl stabilește Octavian Cotescu (Chițimia I), actor care știe să domine ambigul; se dovedește că antecedentele sale profesionale în piesele lui Mazilu nu l-au marcat stereotip, ci i-au rafinat valențele, deprinzîndu-l să perceapă sunetul propriu al comicului cu rezonanță tragică. El materializează parcă apăsarea obsesiei în privirea vagă, în gesturile năclăite, în chipul pe care expresia omească a gîndirii se dizolvă tot mai mult într-o stare vegetativă. Omonimul său, Chițimia II, e, în persoana lui Dan Nuțu, visata imagine contrast: delicat, suav și ostent ca un călător venit de departe, el nu „joacă”, ci e o prezență emanînd radiații care străpung opacitatea mediului uman înconjurător. Rodica Tapalagă a găsit nenumărate inflexiuni pentru a nota precis tot ce s-a adunat în Vica, în douăzeci de ani de lentă scufundare; e absentă, ori casantă, ori amară, cîteodată vulgară, comună, totuși nu definitiv înfrîntă; dintr-un fel de instinct, se crampo-nează ca de un colac de salvare de slujba care o scoate zilnic între oameni; iar din cînd în cînd adună în ea un strop de putere ca să se și revolte. Lui Ștefan Bănică (Profesorul), escroc exact și conștiincios în plină zădărnicie, i-a lipsit un pic de distanță pentru a-și înscrie desenul într-o perspectivă, la nivelul performanței sale din *Victimele datoriei*. Inventiv, cu farmec ingenuu, Ovidiu Schumacher, semidocț fascinat de propriile-i elucubrații, a circulat prin inexplicabilul lumii ca silueta unui semn de întrebare înarmată cu o sacoșă plină de alimente. Falsul japonez, croit cam din topor de Mihai Mereuță, a apărut ca un tip lombrozian în versiune comică.

Piesa *Chițimia* și-a făcut intrarea în teatru sub auspicii bune.

Ileana Popovici



Scenă din spectacol

Teatrul de Comedie

VOLPONE

de Ben Jonson

Adaptarea actuală a lui *Volpone* s-ar putea să reabiliteze în ochii semenilor noștri chipul lui Ben Jonson, căruia și contemporanul său, amic și rival, Shakespeare, dar și unele montări neinspirate din vremea noastră, i-au umbrat destinul și i-au știrbit din glorie. Versiunea lui Mihnea Gheorghiu revitalizează această puternică operă și o acordează la pulsul actualității cu gustul spectatorului contemporan, vădind respect pentru memoria ilustrului autor englez, prin subtila valorificare a substanței și sensurilor fundamentale ale operei. Fidelă deopotrivă și originalului și traducerii inițiale, admirată cu aproape două decenii pe scena Giuleștiului, actuala adaptare, „o altă versiune” și nu o „altă viziune”, vine să demonstreze credința adaptatorului că Ben Jonson „nu a fost, cum se spune, un exponent al reacțiunii clasicizante în drama Renașterii engleze, opunându-se adică stilului popular, mai accesibil” ci, dimpotrivă, că realismul viguros al scrierii, animat de anumite libertăți caracteristice lui Ben Jonson (scoose în evidență în adaptare), îi conferă trăsături apropiate de teatrul popular englez.

Personajele capătă mai multă substanță umană și sint înzestrate cu detalii psihologice, pe latura vital plastică sugerată de original. Ni se oferă, astfel, un tablou viu, surprinzător întinerit al moravurilor din Renașterea engleză. Cu bine venite prescurtări, care au dus la eliminarea stufosului balast de informare al textului de bază; cu ușoare intervenții în caracterizarea unor personaje

și relații (o nouă și amuzantă perspectivă, de exemplu, a perechii Sir Politick și Lady Politick și a Turistului, cu trimiteri directe la lumea și moravurile contemporane), actualul *Volpone* etalează (într-o alternanță armonioasă de momente de savoare comică și umor robust și altele de stranie și amară poezie), valorile deopotrivă documentare și artistice ale operei poetului englez. În acest mod, privirea contemporanilor poate descope limpede și accesibil în *Volpone* dovada unui uriaș talent care a stigmatizat, cu rară violență și vehemență satirică, chipul pocit al vremii sale, degradante patimi omenești, diformități pe care le imprimă viciul pe chipul umanității.

Acțiunea încadrează în dimensiuni paroxistice, patima rapacității și avariției, iubirea de aur în stare să transforme omul în fiară. Tabloul degradării morale, fabulos monstruoase cu tot ce implică el: cinism, lăcomie, captarea bunăvoinței, coaliția jșnicii etc., etc., cucerește în spectacolul lui Ion Cojar, prin strălucirea plastică și prin virtuțile interpretative ale acestui înzestrat colectiv.

În ordinea realizărilor, se cuvine să cităm în primul rind decorul lui Dan Jitanu și superbe costume ale lui Dimitrie Sbiera. Și cadrul fix, în tonurile cafenii, cu multiple ferestre, ce sugerează și fațadele palatelor venețiene și tipica piață, loc de întâlnire al cetățenilor orașului, martori la toate întâmplările piesei, și, mai ales, somptuoasa odaie de dormit în alb-argintiu a lui Volpone, încadrată în platforma mobilă în chip de baldachin uriaș, cu patul acoperit de mătăsuri; cu sertarul ce se deschide cu mare efect, dezvăluind într-o lumină orbitoare comoara de bijuterii și galbeni sunători; cu etajera pe care se lăfăiesc ca niște trofee splendide obiecte de aur ale neîntrecuților meșteri din Renașterea italiană: cupe, pahare etc; toate acestea reușesc să traducă, în chip fericit, metafora

piesei, să puncteze ambianța luxuriantă a unei lumi îmbuibate care-și face din aur idol. Simbolul unei lumi extrem de avute și de luxoase, care se răsfăță în blănuri, mătăsuri și brocat, este materializat scenic cu mare rafinament și bun-gust, cu strălucitoare eleganță în costume. Prin verva coloristică și bogăția amănuntelor ce reușese să sublinieze cu subtilitate caracterul eroilor, conceptul lor simbolic de păsări sau animale de pradă; Vulpe, Corb, Muscă, Vultur, Păun etc., costumele din actuala montare a lui Volpone mi se pare că pot sta în rindul celor mai izbutite realizări din actuala stagiune. Ingenioasă, cu deosebite virtuți spectaculare, mi s-a părut a fi ideea regizorului de a îmbogăți imaginea scenică cu manechine-măști, splendid mînuite și mișcate, reprezentînd lumea ce privește „ca la teatru” și comentează tacit, prin atitudine, silnica aventură a sclerațiilor eroi, competitori la marea moștenire. Reprezentația reușește să sugereze, prin intermediul cuplului de bufoni (unul care rîde, altul care plînge — interpretați cu virtuozitate tehnică, cu o doză de melancolie și haz, de către George Mihăiță și Constantin Băltărețu) dezamăgirea și tristețea autorului, luo-oiditatea și dispararea lui în fața corupției, concepția sa amară și întunecată despre lume. În relevarea acestei corupții ce nu are limite, și care la un moment dat înspăimîntă pe înșiși eroii piesei — „să ne oprim stăpîne, am săvîrșit o capodoperă” (în josnicie) — Ben Jonson a pus, însă, mult mai multă otravă și sarcasm decît ne dezvăluie actuala imagine scenică. Îi lipsește spectacolului pecetea unei condamnări morale mai acide, mai virulente, elemente de satiră făcută cu ură și scrișnet. S-ar mai putea spune, și nu pe nedrept, că reprezentației îi lipsește încă ritmul. De aici, senzația de oboseală, sentimentul de exagerată lungime, în ciuda splendidei desfășurări de culori, de măști, de paradă a unor variate personaje, acompaniate de prea frumoasa și nostalgică muzică a lui Teodor Grigoriu.

Dacă actualul spectacol cu *Volpone* reușește să demonstreze că în lupta dată de-a lungul veacurilor, între elementele clasicizante (abstractizarea viciului) și elementele realiste de viață (autenticitatea moravurilor, galeria bogată a tipurilor de „maimuțoi” și fețe simandicoase desprinse din realitatea vremii), biruința aparține vieții, aceasta se datorește totuși actorilor. Jocul lor a în-suflet personajelor lui Jonson, acuzate de descărnare pînă la scheme abstracte, viață și adevăr. În rolul demoniului Mosca l-am admirat pe Ion Lucian. Cu știința și farmecul lui cunoscut, interpretul a întruchipat viu și convingător tipul parazitului perfid, rece și calculat, neîntrecut în regizarea răului. Mircea Șepitlici a marcat cu inteligență și personalitate, cu mimică expresivă, conturul nu mai puțin diabolicului Volpone, încarnare în formă absolută, grotescă și tragicomică a tuturor viciilor. Dacă

pe Aurel Giurumia (Corvino), Cornel Vulpe (Voltore), Ștefan Tapalagă (Sir Politick), Stela Popescu (Lady Politick) i-am urmărit cu plăcere, remarcînd încă o dată calitățile lor de mari comedieni, siguranța, aplombul și dezinvoltura lor în fața textului clasic, pe Mihai Pălădescu l-am văzut desfășurîndu-se într-o formă a talentului său de zile mari. El a realizat în rolul ramolitului și venalului Corbaccio o compoziție excelentă de mare pitoresc și savoare comică.

Demne de semnalat sînt și contribuțiile pe care le-au adus în efortul de reîntinerire a lumii din *Volpone* și Florin Tănase (Turistul), Gheorghe Simonea (Bonario), Mihaela Buta (Celia).

V. Ducea

Teatrul „Ion Creangă”

TRAGEDIE GREACĂ

De cînd e lumea lume și școala școală, istoria, fie ea politică, literară, a artelor plastice, s-a învățat „de la origini și pînă în prezent”. Ce-ar mai fi dacă, în epoca noastră, cea a tuturor experimentelor — teste, televiziune integrată etc. — pedagogice, s-ar încerca o dată o istorie „din prezent și pînă la origini”? Ar fi că evoluția ar trebui studiată și explicată invers, adică nu ce devine, ci ce din ce devine, ceea ce n-ar fi deloc prea grav, mai ales că s-ar mulțumi în schimb unul din cele mai dragi deziderate pestalozziene și anume cel al inducției, metoda prin care se ajunge de la consecință la principiu, de la cunoscut la necunoscut. Într-adevăr, spectatorului contemporan, cu atât mai mult cu cit e mai puțin avizat, mai aproape de vîrsta școlii, îi sînt mai lesne perceptibile lumea înfățișată și problemele dezbătute în dramaturgia contemporană, fie ea semnată Baranga, Caragiale sau chiar Ibsen, decît subtilele frămîntări ale Antigonei. Medeii, sau ale altor reprezentanți ai unui etos de mult și pe veci pierdut.

Să revenim însă — cu puternice și bine-meritate aplauze — la inițiativa Teatrului „Ion Creangă” de a programa, evident în clasică succesiune cronologică, un ciclu de dramaturgie universală, în 20 de spectacole-lecție, nu fără a formula totuși aceleași rezerve de principiu exprimate și în cronica noastră la *Electra* aceluiași teatru, din februarie 1972; ele vizau atunci, cu prilejul unui spectacol unitar, aceleași neajunsuri pe care le regăsim în spectacolul-coupé al ultimei premiere. Ocolind titlurile, mult mai potrivite, după a noastră părere, pentru educarea tineretului — recomandam atunci *Perșii*, exaltatoare a dragostei de patrie. *Cei 7 împotriva Tebei* întruchipînd lupta umanității

împotriva forțelor oarbe ale destinului, sau chiar *Hecuba* cea mult lăudată pentru virtuțile-i educative încă de inițiatorul premiei ei bucureștene, Ion Heliade Rădulescu — ocolind, deci aceste titluri, spectacolul-lecție ne oferă o scenă din *Bacantele* lui Euripide, nesemnificativă ca substanță și neconvingătoare estetic (asta e, tălicule, splendoarea teatrului antic ?) prin mișcarea scenică necoordonată, nearmonioasă, urită, a evoluției bacantelor, o scenă din *Prometeul* lui Eschil, unde un Hefaistos ostentativ șchiop (ne închipuim lesne atenția copiilor, gata să ridă de defectele fizice, robii cu desăvîrșire de zisa claudicație și nemaiermărind nimic din ceea ce ar trebui să fie tulburătorul conflict al unei personalități executînd un ordin contrariu voinței și convingerii sale) în controversă cu un Cratos (aprope de lecție, așa, *Cratos* îl cheamă pe zeul întru chipînd forța oarbă, și nu „Galos“, cum scrie în caietul-program cu care va pleca acasă școlerul) nereușit în acest rol, rostit ca o objurgație de vagmistru, cu un Hermes semănînd a gide din „Eu sînt Irod împărat, din picior cînd am dat“, unde toți acești trei deci îl înlanțuie pe cumplita stîncă pe falnicul *Prometeu*, al cărui tulburător monolog ajunge ciuit de tîlc în sală, rostit fiind de un actor lipsit cu desăvîrșire de temperament dramatic, și, în sfîrșit, (atenție ! în spectacol va trebui neapărat prevăzută o pauză înainte de acest fragment) o „epitomă“ din *Electra* lui Sofocle, din care s-a extrapolat, cu cîștig pentru valoarea educativă și fără prea dureroasă pagubă pentru înțelegerea textului, scena asasinării lui *Egist* și a *Cliemnestrei*, săltată peste medie de reala forță tragică, sporită acum și ca ataraxie, a *Nataliei Arsene* (pe care o revedem cu plăcere în acest rol) și de acuratețea interpretării lui *Ion Ilie Ion*.

Un bun comentariu al lui *Al. Mitru* și foarte sobra și simpla (era să zic simplista) scenografie a *Elenei Simirad Munteanu* nu izbutesc să ridice spectacolul la nivelul scopului propus. Harnicului și experimentatului regizor *N. Al. Toscani* nu putem decât să-i exprimăm încă o dată admirația noastră pentru cutezanța de a înfrunta un asemenea spectacol cu forțele actricești de care dispune — sau, mai degrabă, nu dispune — teatrul.

Oricum, pentru viitoarele „lecții, spre a face ca spectacolul să fie, vorba lui *Cipariu*, mi se pare, și „procopsitoriu și desfătătoriu“, ponderea atenției va trebui să stea în alegerea textelor. În așa fel încît din faptele cele foarte rele săvîrșite de *Medeea*, bunăoară, și de succesorii ei (mă înfior gîndindu-mă că va trebui străbătută pădurea de crime și incesturi a teatrului elisabetan) să le fie înfățișate tînerilor spectatori mai cu seamă tilcurile de înaltă umanitate și de frumusețe sufletească în stare să formeze un caracter.

Radu Albala

Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași

SÎMBĂTĂ LA „VERITAS“

de **M. R. Iacoban**

Într-o sîmbătă de primăvară, la Iași (pe scena atît de improprie unui spectacol de teatru a Casei de Cultură a Studenților), am fost invitați la „*Veritasul*“ lui *Mircea Radu Iacoban*.

Despre premiera giuleșteană am scris la timpul potrivit, evidențiînd „vocea“ personală, originală a scriitorului ieșean în contextul dramaturgiei contemporane. Ne bucură că ne-am găsit confirmate părerile și aprecierile de atunci. Programul de sală cuprinde o mică „antologie“ critică : „12 cronicari de teatru vă prezintă piesa lui *Mircea Radu Iacoban*“ — în care, pe diverse planuri, 12 condeie critice se întîlnesc în aprecierea textului dramatic.

Iată-ne, deci, la cîteva sute de metri doar de fastuoasa, bătrîna sală a Naționalului ieșean (ale cărei reparații sînt atît de așteptate) la întîlnirea cu „absolvenții“ lui *Mircea Radu Iacoban*, în seara în care un grup de foști colegi trăiește voluptatea dulce-amară a autoconfesiunilor, ping-pong-ul dialogului liric, umorului discret cu surdina delicateții... Originală în spectacolul ieșean e dubla ipostază a lui *Iacoban* : regizor-dramaturg. După *Baranga* și *Everac*, iată-l și pe ieșeanul nostru arhitect-constructor al propriului său text. Dar spectacolul are un ton, o muzică personală. Faptele, întîmplările de pe scenă, par a se isca firesc : asistăm, noi trecătorii, cu nasul lipit — de pildă — de geamul restaurantului „*Unirea*“ din Piața Unirii, la o întîlnire jubiliară a unui grup de filologi. Totul e spus simplu, direct, necontrafăcut. Fără teatralitate și „efecte“, spectacolul trăiește, emoționează prin propria sa simplitate, actorii au fost conduși cu o delicată discreție să-și apropie personajele de propria lor personalitate și simțire. *Autentic* — acesta este adjectivul cel mai apropiat de substanța spectacolului.

Trebuie aici menționată și contribuția coregizorului *Saul Taișler*, entuziast actor animator. Dintre interpreți, *Constantin Popa* a avut molcoma și sfătoasa siluetă a profesorului *Ion*, iar *Liana Mărgineanu*, violența satirică a consoartei sale. *Tefil Vilcu*, în rolul unui „furios“, a abordat o ipostază în care nu l-am mai întîlnit — meșter al cuvîntului și exploziei scenice, a creat un tip

colorat și pipărat. Sergiu Tudose, Emil Coșeru, Virgil Raicu, Virgiliu Costin, Florin Mircea s-au întâlnit cu propria lor tinerețe la „Veritas“, dar și cu Cornelia Gheorghiu, Silvia Popa, Cornelia Hincu și Violeta Popescu, plăcute siluete și prezențe. I-a servit, în rolul chelnerului, un bun „capocomico“ — Valeriu Bobu.

Hrisofenia Cazacu a sugerat prin decor eleganța „kitsch“ a unui local de provincie.

Da, a fost o plăcută simăbătă ieșeană, o „simăbătă la «Veritas»“, în care am sorbit din ochi și vinul din paharele eroilor, cucerii de optimismul lor liric.

Cronicarul, sosit din București, trăiește pînă la capăt melancolia piesei lui Iacovan, în acceleratul... de București.

Al. Popovici

Teatrul „Bacovia“ din Bacău

■ TOTUL ÎNTR-O NOAPTE

de Mihail Sabin

■ CANTEMIR

de Dumitru Almaș

„Mihail Sabin este cel de al patrulea dramaturg băcăuan lansat de Teatrul «Bacovia» în cursul ultimilor patru ani“, scrie în recentul număr al căetelor teatrului, publicate cu atita sirguință și rigurozitate profesională de secretarul literar Carol Isac. Al patrulea dramaturg local este un scriitor, așadar drumul lui în teatru înseamnă o îmbogățire de mijloace, un pas spre complexitate, o împlinire. E interesant că acest pas s-a făcut sub semnul unei certe ambiții — ambițios e titlul care anunță „totul“ într-o noapte, ambiție e în concentrarea subiectului pe un oaz-limită, cu ramificații restrinse și exacte, din care autorul își va orea un pretext pentru folosirea unui procedeu polițist — „cine a ucis“, aceasta-i întrebarea! —, ambiție e și în ideea de a dejuca acest procedeu, cu un paradox comun — nimeni nu a ucis, dar fiecare ar fi avut motive s-o facă. Cu sau fără voia nimănui, trecem prin câteva registre ambițioase — dramă de atmosferă, polițist, de intrigă psihologică etc.

Ce e din toate astea? Ce ne impresionează, de fapt, și ce rămîne după suita de registre?

E o investigație, în fond. Într-o cabană izolată se întînesc șapte oameni. Drumurile sînt anevoioase, e viscol. Prin preajmă e un șantier, și toți cei care vin aici au o legătură directă sau indirectă cu șantierul. Val se întîlnește cu George. Din cauza lui George, Val a făcut trei ani de închisoare și acum „l-ar ucide“. În plus, acum George i-a luat logodnica, pe Ina. Cu sau fără îndreptățire, George se arată repede odios, spirit totalitar și parvenit și, după plecarea sa, nu mai miră pe nimeni într-atît vestea că a fost găsit mort în zăpadă. Aici, autorul introduce firul polițist — vestea o aduce Necunoscutul, și cum mobilul moral exista, crima pare verosimilă. Investigația din actul doi multiplică premeditarea — fiecare ia crima asupra lui, pentru că fiecărui i-a fost dat să aibă o confruntare de poziții cu tipul — chintesență a egoismului — George. Și după ce se declară fiecare criminal virtuă, reiese că nu l-a ucis nici unul, pentru că George a avut un atac de inimă. Dar întreg procedeu a adus un câștig — „am descifrat caracterul unui om“ — „i-am făcut portretul moral fără fisură“, pe de o parte, iar pe de altă parte — „am făcut o constatare... cei care ar fi dorit moartea acestui om nu sînt în clipa asta mai fericiți“. E. pe scurt, un proces al meschinăriei, care determină uneori pe oameni de a vedea mai degrabă — și mai multiplicat — răul din alții decît propriul lor rău. Necunoscutul care trece pe aici și face investigația pe cont propriu, nu e decît proecția unei invitații la înțelegerea mai complexă a relațiilor dintre oameni și a modului propriu al omului de a se vedea, a se analiza și a se cunoaște.

Cazul și insinuările imaginate de autor sînt particular-dramatice; ceea ce le frînge din aripi și din puterea de seducție este generalitatea limitată — ai tot timpul impresia că se spune prea mult despre o lume mică, cînd de fapt se spune puțin despre o lume mare. Cu alte cuvinte, multe ambiții, destule ecouri, semne distinctive în conturarea genului (replică, suspens, răsturnare de situații, nițică ambiguitate), dar deocamdată puțin mesaj original, implicare sovăielnică.

În fața acestui material încă nedefinit, regizorul Cristian Munteanu a căutat o unitate de măsură pe care am putea-o numi aceea de a nu se lăsa tentat de oscilațiile registrelor. El a creat o atmosferă ușor mediativă, a impus o linie realistă în definirea tipurilor, a estompat asperitățile și i-a dat un ritm lăuntric investigației, astfel încît verosimilitatea cazului-limită a putut fi receptată exact și integral. N-a putut da și generalitate verosimilă cazului și aici este răspîntia de unde se răsfrîng spre noi nuanțe stridente, unele momente albe, o oarecare incertitudine ș.a. Distribuția este echilibrată, aerul cel mai firesc în această atmosferă ușor apăsătoare avîndu-l Mișu Rozeanu, care creează în Necunoscutul un personaj nu nu-

mai plauzibil și logic, dar și simpatie. Ni s-au părut proporționați în rol atât Doina Iacob (Ina) cât și Mihai Păunescu (George). Dificil rolul lui Val, pentru că ni se propune prea repede să-l credem fără acoperire, și, oarecum, Stelian Preda s-a străduit s-o facă. Ușor melodramatizată imaginea Lidiei (Dorina Păunescu), și parcă neutră prezența lui Axinte (Sică Stănescu). Colaborarea cu scenograful Ștefan Georgescu și ilustratorul muzical Mihai Roman, izbutită din punctul de vedere al susținerii unei concepții.

După două ilustrări ale personalității principelui Dimitrie Cantemir „unul din luceferii Europei de la sfârșitul veacului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea” cum îl numea A. D. Xenopol, ilustrări concretizate de două dramatizări ale „Istoriei ieroglicice”, la radio (Valeriu Sirbu) și la Teatrul Național din Iași (Cătălina Buzoianu și Mircea Filip), în momentele premergătoare filmului *Mușchetarul român*, după scenariul lui Mihnea Gheorghiu, notăm pentru scenă o nouă contribuție la evocarea acestei personalități, adusă de Dumitru Almaș în suita de tablouri reconstituitive intitulată succint *Cantemir*. În legătură cu toate aceste contribuții la omagierea și evocarea principelui moldav, e de spus că sursa de inspirație se dovedește uluitoare de frapantă, e bogată, spectaculoasă și concentrează o sumă de semnificații de mare ecou pe toate planurile existenței — politice, filozofice, morale, sociale, literare, științifice etc. La rindul lui, personajul e spectaculos iluminist prin formație, baroc prin comportament, modern, foarte modern prin năzuințe, domn de mare scripă și cutezanță, căci în mai puțin de un an de cîrmuire încearcă eliberarea de sub jugul otoman ș.a.m.d. E de mirare că pînă acum personalitatea aceasta incitantă n-a atras atenția vreunui dramaturg și nu e de mirare că la primele încercări autorii care au făcut-o au apelat la o operă de ficțiune a principelui. Strălucita *Istorie ieroglicică*, ea însăși un spectacol. Dar, cum observa criticarul acestor dramatizări (Radu Albala, revista Teatrul nr. 11/1973) inevitabila selecție a redus din bogăția de „urzeli diplomaticești” și, deci, din spectaculosul acestei opere, lăsînd descoperită o revindicare. În scenariul său pentru film, Mihnea Gheorghiu o sesizează și o acoperă, se pare, cel mai inspirat, creînd chipul elevat și pasionant al „mușchetarului” — al aventurierului iluminist în cel mai bun sens al cuvîntului — „român”. Între ele situăm reconstituirea lui Dumitru Almaș, care merge fidel pe firul evenimentelor și al „urzelilor diplomaticești” de la Constantinopol și din capitala Moldovei, se răsfrîă ca un evantai pe urmele multor drumuri ale personajului și prinde cîte un instantaneu, un moment, pentru a le lega apoi în momentul de culme care a însemnat istoria celor 200 de zile de îndrăzneală și domnie, cînd principele erudit a luat arma pentru eliberarea țării. Re-



Doina Iacob (Ina) și Mișu Rozeanu (Necunoscutul) în „Totul într-o noapte” de Mihail Sabin



Mircea Bclu (Cantemir) și Nicolae Roșioru (Cerchez) în „Cantemir” de Dumitru Almaș

constituirea e, firește, exactă; ceea ce îi putem reproșa e tocmai excesul de fidelitate — personajul nu iese din instantanee, nu-și creează un chip propriu, strălucitor, nu devine el însuși, fermecător și incitant așa cum ne e dat să știm că a fost. Din păcate, e fărîmițat. Și numai actul al treilea, adunat pe marele moment al scurtei domnii, îl mai aureolează întrucitva, pentru că, oricum, aici Cantemir s-a adunat pe-o mare clipă istorică.

Spectacolul propune un chip transfigurat de lumină — Mircea Belu. El se definește mai bine în ultimul act, unde e întreprinză-

tor și tenace, cu o anume măreție în evoluția sa, și mai oscilant în celelalte, unde, poate și nesolicitat prea mult, e mai degrabă prezență senină și ușor zimbătoare. Din distribuția lungă, se mai pot reține Liviu Rus (un desen pilduitor al fragilului Antioh Cantemir), Puiu Burnea (insinuant în Iordache), Constantin Constantin (dirz în pielea lui Toma Cantacuzino). Regizorul Cristian Pepino a condus drept, dar nediferențiat, această masă de personaje și de scene care alcătuiesc reconstituirea și, de aceea, poate că am simțit și mai acut lipsa unor accente și a unor sublinieri în primele două acte. Numele scenografului Vasile Jurje îl reținem cu acest prilej, pentru efortul depus și unele soluții reușite, dar îi imputăm inexpressivitatea și aerul prea improvizat al altora. Muzica de Dimitrie Cantemir? Să subliniem acest lucru.

Constantin Paraschivescu

Teatrul „A. Davila” din Pitești

MICROSTAGIUNE BUCUREȘTEANĂ

Stagiunea 1973—1974 marchează pentru Teatrul „A. Davila” din Pitești un eveniment important — împlinirea a 25 de ani de activitate. Programul manifestărilor prilejuate de această aniversare, cu o durată de o săptămână, au inclus prezentarea a două spectacole în premieră, vernisajul unei expoziții retrospective, un simpozion, reprezentatii cu spectacole ale teatrului și ale unor teatre bucureștene, o microstagiune în capitală. Turneul a prezentat publicului bucureștean un grupaj de spectacole alăturând titlurile unor piese foarte diferite ca factură, ca tonalitate artistică, în măsură, deci, să ofere o imagine destul de completă a colectivului, a forțelor de care dispune teatrul piteștean.

Un moment de interes în programul de plasării l-a constituit spectacolul cu *Fata bună din cer*, piesă a dramaturgului Corneliiu Leu, prezentată de Teatrul „A. Davila” în premieră pe țară. Textul se înscrie în aria tematică de ascuțit interes a dezbatărilor în planul moralei, abordând problema spinoasă, dar de maximă importanță, a inte-

grării tineretului în muncă, în viața socială. Eroii piesei sînt tineri muncitori pe șantier, personaje deloc „pozitive” dar păstrînd un fond nealterat de integritate, o nevoie organică de adevăr. Analizînd problema relațiilor între generații (nu în cadrul familiei ci în cel social, de muncă) piesa lui Leu pledează pentru importanța hotărîtoare a unei poziții cinstite, în care tinerii să fie considerați parteneri egali, tratați cu încredere și onestitate. Eroii piesei refuză mistificarea (chiar dacă, aparent, îi favorizează), reacționează violent atunci cînd li se acordă merite de circumstanță care nu corespund unei considerații reale; ei nu vor să fie încadrați pe post de „eroi” pentru că acesta e liber în schemă, ci vor să-și cucerească titlul prin muncă, prin meritul lor.

Spectacolul semnat de Constantin Dinischiotu s-a dovedit util textului în sensul valorificării laturii sale umane, de viață cotidiană. Relevanța temei pusă în discuție se transmite nealterat, „încălzită” însă, pigmentată printr-o atență alegere a detaliilor, prin tonul de comedie, potrivit personajelor și piesei.

O distribuție bine alcătuită, în general, din care notăm pe Mihai Dobre pentru construcția nuanțată, echilibrată, a rolului, pe Valeriu Săndulescu — autorul unui portret scenic atent argumentat, pe Hamdi Cercez — cu un rol bine condus, mai convingător în scenele de comedie, pe Ovidiu Grigorescu pentru umorul discret, fără alunecare într-un pitoresc prea... pitoresc, la care textul ar fi putut tenta. Cu unele momente bune dar inegal în ansamblu — Dimitrie Dumitru, artificială pînă la stridență, Gina Nicolae. Un rol de mică întindere a fost bine rezolvat scenic de Petre Tanasievici.



Mama de Karel Čapek, montată de teatrul piteștean tot în premieră pe țară — a readus în atenția noastră un text de o tulburătoare frumusețe, de aleasă și vibrantă emoție. Fierbinte omagiu adus Mamei, Femeii care luptă zilnic cu durerile și greutățile vieții, înfrîntă adesea dar mereu învingătoare, piesa povestește istoria unei soții, a unei mame care își pierde, pe rînd, pe toți cei dragi, ucisă sufletește de fiecare dintre morțile din familie, dar găsind forța de a rezista, de a continua o existență dăruită celor din jur. Morții dispar din viața reală dar nu și din sufletul mamei, pentru ea rămîn aceiași, mereu vii, neschimbați de trecerea timpului.

O problemă de ordin mai special care se pune în legătură cu montarea acestei piese se referă la coexistența, la veșnica interpenetrare a celor două lumi: lumea concretă și aceea imaginară, populată de spiritele celor dispăruți, trăind cu maximă acuitate în gândurile mamei. Spectacolul lui Petre Sava Băleanu nu ne propune însă nici o soluție



Scenă din „Puterea și Adevărul“ de
Titus Popovici

Ileana Focșă și Alexandru Morariu în „Mama“
de Capek ▶



„Fata bună din cer“ de Corneliu Leu



pentru rezolvarea acestei coordonate, definiții, a textului; scenele se succed fără nici o deosebire de tratare, morții și viii au relațiile cele mai directe, se privesc, se ating. E adevărat, în piesa lui Čapek morții constituie pentru mamă o prezență permanentă, ea se gîndește la ei ca la niște ființe vii, angajează dialoguri mentale cu soțul și fiii dispăruți; această observație de la care pare a pleca spectacolul este exactă, dar dacă la lectura textului convenția este intuită și acceptată cu ușurință, pe scenă personajele dobîndesc o concretețe, o materialitate care impunea aflarea unei soluții regizorale. Derulînd scenele fără tranziție, fără a diferenția natura lor, efectul obținut este contrar celui scontat. Cînd unul dintre eroi afirmă (în text replica e perfect posibilă și constituie unul din momentele de tensiune emoțională): „Mamă, eu am murit“, sala izbucnește spontan și perfect motivat, în ris. Aici se află principalul viciu în construcția spectacolului; efectul: denaturarea sensurilor textului, devenit prea „terestru“, văduvit de emoție, de dimensiunea tragică.

Circumscrișă acestei tratări regizorale, interpretarea actoricească este meritorie, dar suprapusă intențiilor piesei ca nu e, desigur, cea mai exactă. În rolul principal, Ileana Focșa conturează bine datele particulare ale eroinei — dăruirea sufletească și dragostea ca mod de existență, forță și slăbiciune, permanentă teamă pentru cei dragi — fără a realiza însă datele generale, de simbol ale mamei lui Čapek. Un inspirat portret scenic creează Vistrian Roman, tratînd cu simț al umorului, cu o discretă și tandră ironie personajul unui ofițer de carieră, mort în mod stupid, conștient că va muri absolut inutil, dar mergînd senin la moarte pentru „onoarea lui de soldat“. O bună rezolvare scenică găsesc și personajele interpretate de Sorin Zavulovici și Mihai Dobre, raportîndu-le, desigur, la concepția generală a spectacolului. Din păcate, destul de neconvingătoare aparițiile lui Ovidiu Grigorescu și Alex. Morariu, corectă dar monotona evoluția lui Petre Dinuliu.

De *O inimă de aur* de Oliver Goldsmith nu ne vom ocupa, spectacolul a fost analizat în revista „Teatrul“^{*)}, observăm, doar, că rodajul nu a reușit să omogenizeze stilurile prea multe și prea diferite ale montării, nu a redus nota de vulgaritate, aglomerarea gratuită de gaguri.

Puterea și Adevărul de Titus Popovici unul dintre textele importante din dramaturgia originală a ultimilor ani, text de semnificații majore, are o tematică de acut interes, inspirată din frămîntata, uneori contradictoria epocă de după 1944, timp în care, cu eforturi, cu minunate realizări dar și cu inerente greșeli, s-a făurit o lume nouă. Montarea, în regia lui Constantin Dinischiotu, este o lectură limpede, fi-

delă textului, o construcție scenică sobră, echilibrată. O concentrare a ritmului, tensionarea anumitor momente din desfășurarea spectacolului ar fi utile și, de altfel, ușor realizabile în cursul viitoarelor reprezentații.

Bine distribuit în rolul — dificil, foarte amplu — al lui Pavel Stoian, Ștefan Moisescu realizează o creație solidă, cu o simplitate construită din multe nuanțe, cu lumini și umbre, cu accente precis plasate. Mihai Dobre în rolul lui Duma desenează nuanțat evoluția personajului, drumul parcurs de acesta spre înțelegerea profundă, adesea dureroasă, a Adevărului. Puțin prea tînăr pentru rol, Sorin Zavulovici reușește să depășească acest handicap creînd un portret sensibil, expresiv, al inginerului Petrescu. Cu economie de mijloace, lapidară, interpretarea lui Dem Niculescu dă personajului său o versiune scenică exactă, semnificativă. Înțelegîndu-și greșit rolul „trăgînd“ pe comedie, ieftină, Radu Coriolan constituie o prezență stridentă în economia spectacolului. Utile, meritorii, evoluțiile lui Ion Focșa, Petre Tanasievici, Ovidiu Grigorescu, Grigore Dristaru.

În legătură cu turneul piteștean, s-au făcut remarcate unele supărătoare neglijențe privind detalii, chestiuni de amănunt, poate, importante totuși pentru impresia generală. Programele de sală, destul de inconsistente, indicau ambele distribuții, fără nici o notație privind interpretii din seara respectivă. La *Puterea și Adevărul*, în rolul Martei programul anunța doar pe Marilena Negru, dar în spectacol juca Angela Radoslavescu. Lăsînd la o parte abundența incredibilă a greșelilor de tipar, mai multe decît am văzut vreodată pe o pagină tipărită; nu putem omite un amănunt cel puțin ciudat: în programul de sală pentru *Mama*, distribuția îl indica pe Petre Sava Băleanu ca autor al regiei și pe aceeași pagină „caietul de regie“ poartă iscălitura lui Mihai Radoslavescu. Este o impolitețe la adresa celor doi regizori, sau poate o inutilă descoperire a unui colț din „bucătăria“ spectacolului, care nu privește pe spectatori.

Microstagiuina bucareșteană a Teatrului „A. Davila“ din Pitești a dovedit existența unui colectiv de actori interesant, acoperind o arie largă de genuri. Dacă turneul lor nu poate fi notat doar cu aprecieri pozitive, lucrul se datorește mai mult unor montări inconsistente, unor concepții regizorale nu totdeauna inspirate. O mai atentă dirijare a actorilor, efortul pentru omogenizarea în spectacol a stilurilor de joc diferite ar contribui la o îmbogățire, la o creștere calitativă a activității teatrului.

Cristina Constantiniu

P.S. Și pentru că vorbim despre spectatori trebuie amintită o altă greșală în organizarea turneului.

^{*)} „Teatrul“ nr. 2/1974.

Spectacolul cu *Puterea și adevărul* a fost aproape de neurmărit din cauza elevilor ocupând 80% din locuri, aduși, cred, de la cea mai turbulentă școală din București, nestrănuți de prezența vreunui profesor. Reprezentația s-a desfășurat într-o atmosferă de „corrida”, cu urale asurzitoare, cu chiote de trib avîntat în luptă. Cortinele de lumină erau așteptate cu suflul la gură pentru a porni un interminabil val de aplauze scandate, potrivite poate unei lupte de gladiatori, oricum nu unui text de seriozitate, de gravitatea piesei lui Titus Popovici.

Teatrul de Stat din Sibiu — secția germană

■ DON JUAN SAU DRAGOSTEA PENTRU GEOMETRIE

de Max Frisch

■ OMUL CEL BUN DIN SÎ-CIUAN

de Bertolt Brecht

Ultimele două montări ale secției germane a teatrului sibian vădesc pentru această stagiune un program repertorial deosebit de ambițios: în premieră pe țară, piesa lui Max Frisch *Don Juan sau Dragostea pentru geometrie*, urmată de una dintre cele mai frumoase, mai profunde pagini din dramaturgia lui Bertolt Brecht, *Omul cel bun din Sî-Ciuan* — iată alegeți care denotă o remarcabilă preocupare de a descoperi opera capabilă să satisfacă un ansamblu de criterii de selecție. Firește, nici o comună măsură nu există între aceste piese, structural diferite, atât ca filozofie, cât și ca artă; dincolo, însă, de ceea ce știm că le desparte, amîndouă sînt, fiecare în felul ei,

minunate plăsmuiri ale Teatrului, și, în acest sens, sînt complementare, ca fascinație a inteligenței, ca, bogăție a valențelor teatrale, ca promisiune captivantă în fața oricărui public.

E de mirare că, pînă acum, acest *Don Juan* n-a sedus și alte colective teatrale. Căci transcripția modernă nu e o simplă variantă; ea se află cu sursa originală și cu înfrunțările clasice într-un dublu raport — pe de o parte, negînd mitul cu înverșunare, atacîndu-l cu toate armele distrugătoare ale sarcasmului, parodiei, ridicolului, pînă la pulverizare, în înscenarea farsei cu falsa statuie a Comendatarului de Sevilla și cu prăbușirea în pivniță a păcătosului, întru salvarea sa veșnică de speța femeilor posesive și geloase; pe de alta, dîndu-i o neașteptată deschidere, prin altoiul unor idei noi, îndrăznețe, cu o strălucire proprie. Acest *Don Juan* nu mai e bărbatul născut pentru dragoste, veșnic flămînd de împlinire, căutîndu-și-o ca pe o stea polară în tot ce e de genul feminin; el a cunoscut și a epuizat iubirea într-o clipă, în noaptea cînd, venind la propria sa cununie, s-a întîlnit din întîmplare și s-a îndrăgostit de aceea care-i era hărăzită; apropierea a fost atât de incandescentă, încît nimic nu-i mai poate urma, căsătoria însăși devenind imposibilă. Și nici una dintre amantele ce i se vor mai perinda prin viață nu va adăuga nimic acelei clipe — dimpotrivă, seducător „en titre” fiind, le va îmbrățișa pe toate absent, rostind mecanic aceleași fraze stereotipe cerute de protocolul amorului, dar fără participare, fără bucurie. Adîncea, statornica sa pasiune e dintotdeauna alta decît femeia, și doar ei își va închina viața: e geometria. Adică domeniul gîndirii abstracte, unde totul e riguros determinat de legi precise, adevăratul domeniu al principiului viril. Aici, nu frivolitatea e stăpînă, ci concentrarea. Iar satisfacția nu aparține categoriei efemerelor incendiilor ale simțurilor, ci e fertilă exaltare intelectuală.

Mîșcîndu-și eroul înlăuntrul acestui cîmp magnetic bipolarizat, Max Frisch nu-l supune judecății morale; de fapt, el nici nu mai e un păcătos, în sensul instaurat de preceptele creștine tradiționale. Chiar pe un plan filozofic superior, revolta lui nu se raportează la relația bine-rău, ci se definește ca abatere de la normă, ca *dezechilibrare*, ca salt pe tărîmul imposibilului. *Don Juan* încearcă să trăiască în absolut, izolîndu-se în centrul unei sfere înlăuntrul căreia mediul e sterilizat de atingerile impure ale cotidianului, eludînd *realul*, în măsura în care acesta nu e formalizabil matematic. Abaterea de la scop (în virtutea funcției sale dramatice, a „rolului” său în lume, care e de a fi un *Don Juan*) e un obstacol, o întîrziere, o risipă și o imensă, zadarnică oboseală. *Don Juan* e sufletește ostent și înstrăinat — pînă aici, asupra lui pare să fluture aripa destinului camusian. Dar Max Frisch e un artist din cu totul

altă familie spirituală; viziunea lui dizolvă în acid tensiunea tragică, transeriind partitura într-o cheie aparte. Din incompatibilitatea între o aspirație intelectuală obsesivă și energia inepuizabilă a solicitărilor vitalității normale, va rezulta un compromis. Don Juan va obține, cu prețul căsătoriei, o relativă liniște de studiu, în schimb va trebui să facă zilnic nenumărate concesii. Poate-și va păstra talentul intact, strecurându-și-l printre capcanele ritualului domestic. Poate, cu timpul, se va cufunda în rutina traiului comod. Aceasta e tendința vieții — de a ocoli conflictele, de a evita soluțiile extreme, chiar dacă ceea ce se pierde astfel este întotdeauna excepționalul. E o concluzie puțințel amăruie — ca toate coboririle de pe piscurile amețitoare unde dansează diferitele specii de iele, pe solul plat al banalității —, în nici un caz dramatică, fără umbră de revoltă; dimpotrivă, calmă, ironică, obiectivizată. Scepticismul nedeghizat al autorului caracterizează un moment al gândirii occidentale moderne.

Spectacolul sibian (regia: Hanns Schusch-nig) se inscrie, în felul său, în aria piesei, deși, prudent, nu se lansează pe curba ascendentă a arcului ei de semnificații. Două sînt componentele ce-l marchează decisiv: scenografia lui Erwin Kuttler și personalitatea interpretului principal, Christian Maurer.

Scenograful a avut o idee ingenioasă — și anume, a conceput totul, decor și costume, doar în alb și negru, provocînd astfel, simultan, o multitudine de asociații: opoziția polară a termenilor, dihotomia manicheistă a oricărui absolutism, lipsa de culoare (decă de viață) a universului ideilor abstracte, decorativismul ca mod de existență estetică etc. Sugestia se împlinește frumos în tabloul final, cînd ochiul e literalmente șocat de apariția primei pete de culoare. Cămașa lui Don Juan și motivele ornamentale de pe rochia Mirandei, contesa de Ronda, vișiniu-strălucitoare, și cupa de pe masă, cu fructe galben-aurii, vorbesc despre irepresibila infiltrare a elementului concret, viu, a sevelor, aromelor, nuanțelor, în lumea lăuntrică a acestui ciudat ascet. Trebuie recunoscut, însă, că ideea scenografică e mult superioară materializării sale; artistul n-a supravegheat cu strășnicie imaginea scenică, n-a eliminat acolo unde acumularea se anunța stînjenitoare (efectul optic creat de jocurile de forme geometrice, derivînd la infinit una din alta, devine la un moment dat obositor, ca un joc caleidoscopice); și mai ales nu s-a îngrijit deloc de modul cum costumele îi îmbracă pe actori (citește: pe actrițe). Perfidă răzbunare a materiei moarte, tocmai hupul protagoniștilor e cel mai rău jignit de hainele sale.

Protagonistul imprimă spectacolului tonalitatea — o tonalitate structural comică, neostentativă, egală, ca un permanent surîs reținut. Christian Maurer dispune de calități destul de rar îmbinate în una și aceeași persoană: siluetă perfectă de cavalier din

legende nordice, clipe de finger blond, temperament placid și o predispoziție iradiantă pentru comedia serioasă, candidă — ca și cum, trecute prin filtrul receptării sale, lucrurile și-ar inversa brusc semnul. (Iată un actor din palmaresul căruia n-ar trebui să lipsească anumite roluri din piesele lui Bernard Shaw — *Pygmalion*, *Discipolul diavolului* etc). El a parcurs aventura lui Don Juan cu un aer de Jean de la Lune mai degrabă, transformînd-o de dinăuntru, deplasînd-o spre un teritoriu fără mari implicații și complicații filozofice. Apărîndu-se cu argumentele ingenuității și bunului-simț contra agresiunii femeilor, născocindu-și stratagema cu un neașteptat simț practic, continuîndu-și apoi existența, oscilant, între obligațiile geniului și tentația relaxării, definind non-conformismul și conformismul în termeni prozaici, Christian Maurer a impus sugestia unui alt spațiu moral. Un *Don Juan* — dramă burghez? De ce nu? Interpretarea e posibilă, în sine, deloc neinteresantă; deși, firește, reduce considerabil anvergura intelectuală a piesei. La mutarea de accent a contribuit și interpretarea dată Mirandei, actrița Luise Pelger fiind îndrumată (cred, greșit) spre un joc lipsit de adîncime, cu tentă ușor parodică, în vreme ce personajul (o prostituată atinsă de dragoste ca de un semn divin, transfigurîndu-se și înobilîndu-se la această atingere ca într-un extaz) reprezintă iubirea-flacăra topind bariera socială și morală, pentru a consimți apoi la sacrificiul suprem de a deveni soția celui adorat, fără speranța de a-i cucerii vreodată inima. Or, dacă Miranda e despodăbită de aura ei de eroină pogorită din marea literatură, pentru a fi, de la început pînă la sfîrșit, de la aspirație la vocație, numai și numai femeia-nevăstă, întregul sistem de referință se modifică.

În contextul dat, alți cîțiva actori și-au dezvăluit, mai mult sau mai puțin, darurile naturale: Hans Pomarius, cu un exact simț al măsurii, în rolul lui Tenorio, tatăl lui Don Juan; Kurt Conradt, vibrant și sincer, deși n-a dus pînă la limita de sus personajul tragic al lui Don Roderigo, pectenul lovit în miezul credinței în oameni; Heinrich Mildner, un Pater Diego concupiscent, viclean și temător. S-au mai întrezărit calități la Arne Konnerth, Helga Maria Kinn, Heidrun Kaintzel, Mariette Lissai, Beatrice Gutt, Mathias Pelger. Regia, însă, nu s-a angajat în definirea expresivă a personajelor de plan secund și n-a izbutit să domine scenele de ansamblu; balul, de pildă, ca ambianță și ca mișcare, este o regretabilă mostră de amatorism colectiv.



OMUL CEL BUN DIN SI-CIUAN aparține altui univers artistic. Firesc: această cuprinzătoare parabolă brechtiană poartă cu sine o asemenea povară de adnotări interpretative, încît înscenarea începe, obligatoriu, ca un act



„Omul cel bun din Si-Ciuan“. În prim-plan : Luise Pelger (Şen-De) şi Kurt Konradt (Yang-Sun)

„Don Juan sau dragostea pentru geometrie“ de Max Frisch



de clarificare și opțiune. Din fericire pentru echipă, la comenzi a fost un căpitan desăvârșit, regizorul Henry E. Simmon, de la „Ernst-Deutsch-Theater” din Hamburg, invitat să pună astfel bazele unei colaborări de perspectivă (din care, judecând după acest prim rezultat, teatrul sibiuan avea enorm de câștigat). Artist matur, cu evident har pedagogic, el și-a definit tema și și-a ales modalitatea astfel încât echipa să-l poată urma, construind strict pe axul unei idei centrale: dialectica raportului între morală și realitatea condițiilor materiale.

Dacă semnificația unor cuvinte nu s-ar fi uzat, mi-ar plăcea să folosesc termenul de *exactitate* pentru a caracteriza starea acestui spectacol. Exactitate în ce privește accederea la esențial, ca exigență fundamentală a însuși spiritului brechtian: fără meandre și arabescuri, fără focuri de artificii ale fanteziei, fără a înclina balanța sentimentelor, dar și fără uscăciune — direct, net, extrem de limpede, ni se vorbește despre complicata ordine a lucrurilor pe acest pământ. Cursa în care e prinsă Șen-De apare fără ieșire, fiindcă în jurul ei se întinde un nesfârșit continent negru de mizerie, viciu, sărăcie, lene și lăcomie; picătura de bunăvoință și generozitate a darului făcut din inimă se întoarce, paradoxal, împotriva-i; ca și cum, printr-un ciudat chimism al țesutului social, o celulă a cărei necesitate a fost satisfăcută ar naște imediat alte zece pretinzându-și satisfacția. Pe scenă, această aspră lege se traduce în tensiunea raporturilor omeneste, în ritmul sacadat, lipsit de relaxare, al întâmplărilor, într-o senzație de încordare; singura breșă în acest zid al inexorabilului este tușa de umor cu care sînt tratați zeii — treime firavă și neajutorată, animată de bune intenții și mereu stopată de prejudecăți, negăsindu-și nicăieri locul, într-o teribilă inutilitate și neputință. Plus epilogul, unic accent patetic, îndemnul stăruitor: *trebuie* să existe un final bun.

Probabil că, într-o anumită măsură, contribuie la impact și faptul de a asculta textul în original. Există o cadență proprie, o legătură lăuntrică, o trecere lină între story și song, o tonalitate anume a comunicării; or, în traduceri, nu ne putem da seama precis în ce următoare măsură acestea slujesc ideea autorului, reprezentînd chiar alfabetul în care se exprimă ea. Cert este că regizorul e cel ce a exercitat influența hotărîtoare; spectacolul este o demonstrație de compoziție riguros gândită și condusă, fiecare dintre componente sosind la timp în punctul fix dinainte determinat și menținîndu-se corect în raportul de interdependență ce i-a fost stabilit. Tocmai această latură de orlogerie fină constituie pentru trupa germană de la Sibiu o școală admirabilă; și într-adevăr, am avut impresia, de la o seară la alta, de a nu o recunoaște. Mișcarea grupurilor curge după un desen sigur; actorii și-au studiat minuțios partitura, au intrările și accentele marcate în

mod exemplar; diferitele teme își răspund — și chiar dacă rețeaua indicațiilor se întrezărește, nefiind încă topită în firescul deplin al interpretărilor, este mai important pentru formația profesională a actorilor ca jaloanele puse să fie perfect păstrate. (De pe un asemenea prag, după o lucidă autoanaliză, s-ar putea întreprinde un veritabil program de reviriment în direcția valorificării potențialului trupei.)

Diferența de nivel este sesizabilă mai întîi în jocul protagonistei; aceeași Luise Pelger care, în *Don Juan*, face grații stingace, își descoperă de astă dată un bogat și grav registru dramatic: discreție și dulceață interioară sub chipul blindei Șen-De, o semeție a disperării, dar și o vie curiozitate a experimentului psihologic, în travesti-ul vărului Șui-Ta, pentru a veni apoi spre public, în songuri, cu un ton franc, simplu, comunicîndu-și gîndul parcă abia cristalizat sub presiunea faptelor (formația muzicală, plasată în fața scenei, foarte aproape de spectatori, e dirijată de Erik Manyak). Un alt „om bun” a fost Wang, sacagiul, căruia Hans Pomarius i-a dezvăluit, cu sobră și subtilă inteligență scenică, o sumedenie de date semnificative. Kurt Conradt a fost Yang Sun, aviatorul fără noroc: un obraz tînăr, palid, împietrit de obsesia visului irealizabil, un soi aparte de farmec stins, egoism și slăbiciune, fluxul răului urcînd milimetru cu milimetru și corupîndu-l — raport direct proporțional între ticăloșie și nefericire. Surprinzător de expresiv în ipostază de actor, Hanns Schuschnig, bărbierul Șu-Fu, onctuos, viclean, nemilos, și — ciudățenie a firii omeneste! — îndrăgostit de Șen-De pînă la venerație. Prezențe energice marcate, Karin Fronius, Beatrice Gutt, Helga Maria Kinn. Printr-un aliaj bine dozat de bătărănie jovială, corectitudine funcționărească și servilism rafinat, decent, și-a definit Ernst Wolfgang, în puține apariții, funcția și persoana polițistului. Și anumite siluete din planul doi se rețin (familia de opt persoane, cuplul negustorilor de covoare). În grupul zeilor, Christian Maurer, zeu cu oarecare morgă, se distinge prin factura originală a comicului; intonațiile sale nazale dau acum un efect suplimentar de compoziție. Karlheinz Maurer, zeu umil, aproape pămîntean, se constituie în replică, încercînd mereu, cu trageri de inimă, să rezolve cite ceva.

Nu în ultimul rînd, spectacolul își integrează scenografia. Decorul (Helmut Stürmer) îmbracă scena într-o imensă pînă pătată, brun-verzui-cenușie; ea poartă culoarea locurilor sărace, neprimitoare, a adăposturilor improvizate, a sordidului; totodată, e și destul de neutră pentru a îngădui decuparea unor spații de joc desemnate prin cîteva elemente — debitul de tutun, fabrica etc. Costumele (Maria Bodor), voit șterse, subordonate cu modestie sarcinii, sînt, tocmai prin aceasta, adecvate. Aș fi dorit să notez, la capitolul seriozității exemplare, și programul de sală: informație concisă.

densitate a ideilor. Degeaba l-am răsfoit însă, n-am descoperit nicăieri numele celui care l-a alcătuit. De ce acest anonim?

● concluzie de ansamblu, după numai două spectacole, ar fi pripită și pretențioasă. Remarcând, însă, ce mult se poate obține de la aceeași trupă, printr-o înțeleaptă și fermă călăuzire, o idee se impune de la sine în primul plan al preocupărilor conducerii teatrului: a asigura fiecărei bătălii artistice, mai înainte de toate, statul major — concepția, coordonarea și conducerea acțiunilor. Firește, pare simplu, și nu e; totuși, acesta e adevărul, și a-l spune e singura posibilitate pentru un observator din afară de a contribui, prietenește, la un efort pe care ar dori să-l susțină.

Ileana Popovici

Teatrul Dramatic din Brașov

■ ATENȚIE LA COTITURĂ...!

de Mehes György

■ CURTEA CU MIRACOLE

de Iacovos Kambanellis

La Brașov, unde, acum, director e dramaturgul Dan Tărchilă, pulsul vieții interne bate regulat. Premierile se succed la intervale egale, cele din urmă ale actualei stagiuni fiind sensibil mai de calitate. Nu de mult, teatrul a prezentat o nouă piesă originală, lucrarea scriitorului maghiar din Cluj, Mehes György, intitulată eu tîlc *Atenție la cotitură...!* E o comedie cu implicații satirice, care nu țintește nici prea înalt nici prea departe, o comedie despre năravuri mărunte și despre necazuri mărunte, agreabilă prin maniera degajată, lejeră, zglobie, în care a fost scrisă și tonică prin concluziile sale. Tonul general al comediei e prietenos, iertător într-un fel, pentru că personajele lui Mehes György sînt, în general, în substanța lor, oameni cumsecade, atîta doar că cei mai mulți dintre ei sînt lingșitori, servili, nițel carieriști, nițel ariviști, nu mult de tot invi-



Maya Indrieș, Virginia Itta Marcu și Nicolae C. Nicolae în „Cutia cu miracole” de Iacovos Kambanellis

Mircea Andreescu, Geta Grapă și Ștefan Aleandrescu în „Atenție la cotitură...!” de Mehes György



dioși, nu prea din cale afară morali, într-un cuvânt, băieți buni... dar cu lipsuri. Nu e greu de închipuit ce se întâmplă, dacă într-o mică colectivitate, într-un spital în cazul nostru, intră pentru un timp, ușor accidentat fiind, un om cu oarecare plafon în ierarhia socială. Și iarăși nu e greu de închipuit ce se întâmplă dacă se zvoneste că omul nostru își pierde înaltul post și devine simplu pacient. Se produce o cotitură în atitudinea față de el — la unii, firește. Această este canavaua pe care se țin mai toate întâmplările din piesă. Și întâmplări sînt destule, unele cu o semnificație mai largă, altele însă de un interes mai restrîns, de unde și inegalitatea piesei, pendularea între comedia cu sens satiric precis și comedioara cu valoare de scheci.

Spectacolul a fost realizat de regizorul Ștefan Farkas de la Oradea, într-o manieră cuminte, nu prea multumitoare sub raportul inventivității și al predispoziției pentru satiră.

Prea multe locuri comune și rezolvări deja știute se arată, și prea puțin se întrevede din, altădată evident, stilul incisiv al regizorului. E un travaliu comun, cu apăsate semne de rutină.

Partea de greutate a reprezentației o realizează interpreții, mai toți actori de certă vocație comică, unii excelenți comedienți. Personalitate distinctă și generos dotată, Mircea Andreescu dă viață unui personaj colorat, pitoresc, tonic, un șofer pensionar pe care-l cheamă Prinț, bolnav incurabil, cu o funcție determinantă în conflictul piesei, el fiind și inițiatorul părții de intrigă și rezonerul piesei. Actorul e exploziv, inventiv, are un haz irezistibil pentru că propune mereu rezolvări neașteptate și stăpînește cu siguranță toată gama de mijloace ale comicalului, dar pune în lumină și unda de omenie, de căldură a personajului. Cu deosebit simț al echilibrului, balansînd între comic și grav, Geta Grapă desenează, în linii precise, personajul soției prețuitului accidentat, pusă în situația nu prea agreabilă de încornorată. Un medic cam crai, cam lingușitor și cam carierist realizează, iarăși cu evidente calități, Costache Babii, iar Gabriel Săndulescu are spontaneitate și firească în rolul inginerului năuc și gelos pe care-l interpretează. Bun doar pe jumătate mi s-a părut a fi Ștefan Alexandrescu în rolul șefului spitalizat, zic doar pe jumătate, pentru că l-a definit prea sumar, prea linear, mai pozitiv decît îl propune textul, și mai cu gravitate decît era necesar. În rest, pe măsura rolurilor și deloc sub nivelul lor, se fac remarcați Victor Ionescu, Constanța Comănescu, Elena Stescu, Ruxandra Țîntu și E. Mihaile-Brașoveanu. Neutră pînă la indiferență e decorul lui Ion Cristodolu.

Curtea cu miracole e o piesă scrisă de un grec contemporan cu noi, deopotrivă dramaturg, prozator și scenarist de film, autor fără îndoială talentat și, după cum ni se înfățișează în piesa de față, preocupat de realitățile sociale din țara sa, nemulțumit de

multe stări de lucruri, apropiat oamenilor năpăstuiți. Stilul său amintește de Eduardo de Filippo, de Aldo Nicolaj sau de cineștii neorealști, dar și de dramaturgii americani din familia Anderson și Saroyan. Autorul coboară adică la nivelul oamenilor simpli, necăjiți, cu o existență de loc spectaculoasă, urmărindu-le destinele, nu de puține ori dramatice. O face cu înțelegere și simpatie, dar nu desprinde din vîlmășagul de chipuri și întâmplări vreo concluzie generalizatoare și nici nu izbutește să deschidă eroilor săi o perspectivă. Cu toate acestea, observațiile sale sînt minuțios exacte și adeziunea lui la această categorie umană, certă.

Piesa înfățișează o mică aglomerație de oameni, un mic univers, o curte cu locuințe sordide, situată undeva, la periferia Atenei; un loc uitat de soartă, unde-și duc existența de azi pe mâine cîteva familii sărace. Oamenii aceștia suferă, se iubesc, se urăsc, se birfesc, se invidiază, se ceartă, se împacă, se zbat laolaltă să întrezărească o ieșire, o speranță, o salvare; unii văd scăparea în dragoste, alții în emigrație, trișînd la cărți, trișînd în viață, încercînd să scape unui destin fără scăpare, și nu bănuie că destinul le pregătește cea din urmă lovitură: vor fi izgoniți și de aici, vor coborî mai jos, în mizerie, pe locul curții lor cu mărunte bucurii și mari necazuri se va înălța o construcție nouă. Orașul își întinde tentaculele, îi strivește. Asta e tot. Deajuns însă, pentru a înțelege existența umană a acestor oameni al căror destin e fără întoarcere.

Eugen Mercus plasează spectacolul pe coordonatele exacte ale piesei. Mai întîi, decorul lui Helmut Stürmer, o clădire cenușie și ponosită, roasă de vreme, înconjoară o palmă de loc, o curte fără cer, în care, simbolic, sfîrșește un capăt de linie ferată, un drum fără ieșire. Lumina e săracă și tristă și oamenii se mișcă stîngher, apăsați de ziduri, sufocați, ca într-o cușcă neîncăpătoare. Regizorul a pornit să construiască atmosfera care dă tonul general al reprezentației, înfățișînd indeletnicirile lor cotidiene, deprinderile mărunte consumate în intimitatea indiscretă a acestui loc închis. Treptat, drama fiecăruia prinde consistență, în aparenta stagnare a vieții deslușim tot mai limpede zbaterea fiecărei existențe. La început încrucișate, destinele converg către final, unite în măcinarea lor tulburătoare și disperată. E ca un urcuș anevoios și inutil prin aerul tot mai rarefiat. Actor la începutul carierei sale, regizorul format de azi, Eugen Mercus are încredere în actori, cunoaște posibilitățile fiecăruia și știe foarte bine să le pună în valoare. Sobru, inteligent și subtil, regizorul exploatează valențele spectaculare ale textului refuzîndu-și capriciile de fantezie. Spectacolul său e încheiat bine, ca o construcție trairică, e limpede și direct. E un spectacol foarte bun. Cîțiva interpreți realizează roluri deosebite. George M. Gridănușu, e Iordan, un turc înțelept care-și clădește o lume de vise mai aproape de cer, parec nepăsător la

toate, ostil într-un fel soartei sale, opunându-i-se în final printr-un gest ireversibil care dezvăluie dintr-odată adîncul suferinţei. Nicolae C. Nicolae înfăţişează într-o compoziţie minuţioasă şi rafinat cizelată un ins complicat, amestec de lichea şi suflet sensibil, trişor şi îndrăgostit, generos şi hoţ, suflet chinuit. Pătimaş îndrăgostită, tumultuoasă în dragoste, clocotitoare ca o fire slavă, e Virginia Ilta Marcu, interpreta Olei. O fiinţă slabă şi însingurată, agăţîndu-se cu disperare de micile bucurii ale vieţii, înfăţişează cu mijloace sobre dar sigure Maya Indrieş. Intregesc această lume pestriţă, în bune realizări scenice, Angela Costache, Mihaela Nestorescu, Paula Ionescu-Cristoloveanu, Mihai Balas-Jujucă, Dan Săndulescu şi Ştefan Sloboada.

Un cuvînt despre caietele-program: sînt alcătuite cu îngrijire şi gust, şi cuprind informaţii şi comentarii la obiect, adică despre autori, piese reprezentate, despre regizori şi actori, despre activitatea prezentă şi perspective. Spre lauda autorului lor, Dimitrie Roman, caietele-program nu se vor mai mult decît e necesar să fie, adică o oglindă a vieţii interne a teatrului.

Virgil Munteanu

Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoşani

■ VLAICU VODĂ

de A. Davila

■ A DOUA FAȚĂ A MEDALIEI

de I. D. Sîrbu

■ FRUMOASA FĂRĂ CORP

de Victor Hîlmău

Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoşani, colectiv artistic harnic, şi-a întărit de curînd forţele prin sosirea unor absolvenţi ai I.A.T.C.,

tineri dornici de afirmare. În consecinţă, asistăm la un moment de efervescentă, la o bătălie pentru ieşirea din anonim, pentru maturizare, soldată cu iniţiative, eforturi, tenacitate şi, desigur, multe speranţe. Dincolo de starea de spirit stenică şi de strădania celor mai mulţi se cuvine să remarcăm, în ceea ce priveşte opţiunea repertorială, un statornic interes faţă de textul românesc, fie el dramă istorică, fie basm dramatizat sau piesă de actualitate.

Cele trei montări văzute la sfîrşitul lui februarie, chiar dacă inegale ca nivel calitativ, prezintă un material bogat pentru analiză. De pildă, *Vlaicu Vodă* de A. Davila, binecunoscuta operă dramatică nu a fost prezentată într-o imagine scenică de valoare. O primă deficienţă a acestei montări, preluată din mers de regizorul Mircea Cornişteanu, ar fi, cred, lipsa forţei de radiaţie. Din această pricină, textul nu s-a oferit adînc şi pătrunzător înţelegerii, meditaţiei noastre. Monotonia, consumarea tuturor evenimentelor la acelaşi nivel de intensitate au condus spre un nedorit efect de subdimensionare a epocii. Gîndirea regizorală nu a găsit prea mult sprijin nici în interpretare; pentru aceste clasice partituri, actorii s-au dovedit inegal dotaţi şi inegal antrenati; de asemenea, cadrul scenografic imaginat de Elena Buzdugan care a dat preferinţă unor aglomerări de decoruri mohorîte, unor detalii greoaie şi nesemnificative, nefăcînd să asigure dramei un necesar spaţiu de rezonanţă.

Dominantă rămîne prezenţa lui Vlaicu, fiindcă interpretul său, Sandu Popa, a fost unul dintre puţinii actori capabili să rostească în chip inteligent, versul. Datorită lui, Vlaicu a fost un voevod trist, gata de orice jertfă, un om de voinţă, un fin diplomat pus în condiţii politice tragice, în care e nevoie de

Eleonora-Luminiţa Gheorghiu şi Silvia Brădescu în „A doua faţă a medaliei” de I. D. Sîrbu





„Frumoasa fără corp“ de Victor Hilnu

simulație și mai ales de răbdare și de înfrinare a mindriei, cum seria despre el Călinescu. Alături de Sandu Popa s-au remarcat, prin firese și degajare, Nicolae Călugăriță (Mircea Basarab) și Victor Nicolae (Pala italianul). O interpretare neconcludentă, deloc ferită de stridențe a dat Doamnei Clara — maștera prin care Vlaicu se făcuse vasalul regelui Ludovic — Milena Rizescu. Din grupul boierilor, grup mai mult decorativ, care știe să lunece cu prestață prin scenă și să se încline protocolar ori de câte ori necesitățile o cer (deși rostul ar mai fi fost și altul) — s-a detașat, conturînd chipul lui Groza Moldoveanul, Constantin Cădeschi.

De la un alt nivel se poate discuta spectacolul cu piesa *A doua față a medaliei* de I. D. Sîrbu, autor al unui teatru de certă preocupare etică, inspirat din contemporaneitate. În regia lui Eugen Tiberiu Bordenanu, am asistat la o versiune scenică demnă de stîmă, elocventă pentru talentul și seriozitatea actorilor. Obiectul analizei regizorale îl constituie personajele și complicatele relații dintre ele; analiză dificilă pentru că piesa mizează pe răsturnări de situații și reprezentația are datoria să le facă plauzibile. Fanny Cluceru, presupusa victimă a unui mediu ostil, trăiește o dramă puternică prin trezirea la adevăr, e interpretată de Despina Marcu, o actriță surprinzătoare, dăruită cu originalitate și viguros temperament artistic, ce joacă în forță, cu elan, poate cu prea mult elan, exteriorizîndu-se pînă la irosire și scăpînd, cred, adesea de sub disciplina impusă de regie.

Opusă ei — caracterologie și temperamental — profesoara Magda Filip a fost interpretată de Eleonora-Luminița Gheorghiu, altă revelație a teatrului din Botoșani, o prezență caldă și luminoasă, inegalabilă prin acea demnitate cînd sfioasă, cînd gravă a vorbei, a gestului, printr-un simț rar al măsurii, al nuanțării fine. Radu Cluceru, presupusul personaj odios, își dezvăluie prin simpla apariție în scenă, și nu numai prin apariție, omenia, curajul, caracterul integru. Convingător și aici, Nicolae Călugăriță mai poate exersa în vederea unui succes sigur. O grăitoare probă de vocație a dat actorul Radu Panamarenco (secretarul de partid Gherasim), un actor de cuceritor farmec, care joacă cu egală dezinvolură dramă și comedie, mereu în deplină autenticitate. Silvia Brădescu (o soacră energică și hazlie) și Viki Andronescu (delicata Clarisa) și-au demonstrat din plin resursele actricești. Au răspuns doar parțial solicitărilor, Elena Ligi, Ștefan Pană, Dana-Maria Lăzărescu și Gheorghe Doroftei. Se remarcă din nou, prin lipsa de stil, scenografia și costumele Elenei Buzdugan.

Premiera pe țară cu *Frumoasa fără corp*, piesa în versuri a unui dramaturg debutant, Victor Hilnu, a fost transpusă scenic de Zoe Anghel-Stanca, Gabriel Negry și scenograful Vasile Jurje. Legenda dramatizată, neașteptat de veselă, neașteptat de tristă, peste care plutește un abur de poezie fantastă, este poveș-

tea lui Făt-Frumos sortit să rivnească nemărginirea. El opune atîta neîncredere celor mai clare afirmări ale virtuții și fidelității Cosinzenei încît pleacă în lume sedus de prestigiul pur imaginar al Frumoasei fără corp. După experiențe amare, după ce află tot ce se poate afla despre viață și moarte, despre dragoste și nestatornicie, despre prietenie și trădare, se întoarce înțelept și numai iubirea Cosinzenei îl mai salvează din deznădejde.

Dorind o foarte limpede tratare scenică și comunicări directe, Zoe Anghel-Stanca și Gabriel Negry, atrași în egală măsură de aspectul poetic al textului și de izbucnirile lui joviale care încurajează gustul pentru divertismentul inteligent, au întărit liantul de comunicare cu sala pe ambele variante de participare. Am admirat într-un spectacol scris cu o pasionată caligrafie, reușita integrării organice într-o linie îndrăzneată, în limbaj teatral modern, a variatelor elemente de tradiție și ritual folcloric. Prin culoare, lumină și mișcare, prin cele câteva sugestii de decor, prin simplitatea de bun gust a costumelor, eleganța formei s-a menținut cu aleasă știință. Doar un păcat de lungime și de lentoare a umbrît, la un moment dat, reprezentăția. Fără să forțeze nota nici în registrul comic, nici în registrul dramatic, regizorii au contat pe intuiția actorilor, au știut să provoace capacitatea interpretativă și inventivitatea creatoare. Făt-Frumos — imaginea bărbăției temerară în intenții — a fost abia schițat, motiv pentru care Victor Nicolae l-a interpretat cu naturalețe dar fără profunzime. Subtextul dramatic care i-a lipsit se regăsește însă emoționant în rolul Frumoasei fără corp. Apariție sonoră doar, Frumoasa fără corp tulbură prin vibrațiile tînguș sfîșietoare ale glasului remarcabilei actrițe Eleonora-Luminița Gheorghiu. Lucreția Mandric a trecut cu grație, nehandicapată de timorări, printr-o partitură nu foarte generoasă. Ea a știut să aducă în scenă gloria cosinzenerelor care nu vor să se dea bătute, care nu-și pierd prea ușor „fotogenia”, păstrînd ceva din cocheta dezolare a domnițelor pribege. Mai stăpînită decît în anterioare creații, Despina Marcu (Doica) a parcurs cu o ușurință uimitoare o suită impresionantă de stări, de la prezicerile sibiline la vocația de mijlocitoare, de la zburdălnicia de copilă la cutremurătoare bocete. Albastru-Împărat (Nicolae Călugăriță) cu sfetnicii lui zaharisii (Constantin Cădeschi și Gheorghe Doroftei) au jucat cu seninătate, cu umor, nerozia, decrepitudinea pusă pe solii și au știut, cînd a fost cazul, să aducă o notă de tristețe și de gravitate. Cu un haz irezistibil au înfrunghiat Radu Panamarenco și Doru Buzea, un stupefiant cuplu de „taclagii”.

Să mai adăugăm la această listă cîțiva actori care au susținut din plin ideile piesei: Viki Andronescu, Elena și Ion Ligi și Viorel Baltag.

Julietta Tîntea

**Teatrul de Stat
din Ploiești**

DRUMUL SPRE INIMA TA

**de Emil Braghinschi
și Eldar Reazanov**

În pragul sărbătoririi a 25 de ani de activitate, Teatrul de Stat din Ploiești prefațează cu o reușită evenimentul jubiliar.

Ultima-i montare, o premieră pe țară, ne oferă debutul în teatru — promițător — al regizorului de televiziune Vlad Bîtcă și cunoștința cu doi autori sovietici — E. Braghinschi și Eldar Reazanov, a căror comedie *Drumul spre inima ta*, chiar și sub titlul mai puțin romantic — *Colegi de birou* — a reușit să cucerească în U.R.S.S. într-un singur an (1972), în cele 7 030 de spectacole jucate pe 128 de scene, un număr record de sufragii.

Drumul spre inima ta este, în intenția autorilor, o încercare de a așterne punți de înțelegere între oameni deasupra automatismelor și dincolo de rutina relațiilor formale cotidiene. Clădită pe alternanța rapidă a scenelor și sincronismul acțiunilor diverse, lucrarea insinuează, în momente de autentică comedie, un cald lirism, sub freamătul căruia omul își dezvăluie chipul adevărat cu trăirile lui intime, cu visurile, cu eșecurile, cu speranțele și împlinirile lui.

Construcția dramaturgică a piesei, foarte apropiată de un scenariu de film în care secvențele se succed în montaj paralel pe 3 sau 4 planuri a stimulat imaginația regizorului (de formație cinematografică), care a găsit cheia adecvată montării.

Scena este construită în diagonală, pe trei nivele, pe care evoluează șase actori (realizînd, parcă, într-un joc de alternanțe și simultaneitate, un sextet bine armonizat), structura aceasta avînd darul să despartă și să unească într-o scară a vieții pe oamenii din această piesă fără ca nivelul superior să fie și treaptă superioară a valorilor. (Scenograf: Vintilă Făcăianu).

Distribuția, bine chibzuită, prilejuiește debutul în comedie a unui interpret de dramă Nicolae Praidă. Un debut în care actorul străbate cu succes drumul de la timiditate și șovăială la gestul întreprind, hotărît și de grație cuceritoare. Olga Dumitrescu, la rîndul ei, în rolul unei directoare, trece, de asemenea, cu discreție și umor de la un registru (și o tipologie) de opacitate rece la

gama unei exuberanțe calde, învăluitoare fe-
minine.

Pe o pantă inversă, Andrei Bursaci, evo-
luează cu minuțioasă nuanțare, descojind o
figură de arivist infatuat și josnic, de stra-
turile volubilității, eleganței și farmecului
aparent care-i maschează caracterul.

Cu o consecvență comică, din păcate nu
dusă până la capăt, actrița Nora Popescu
compune fața unei femei trecute de prima
tinerețe, hilar și trist dornică să-și camu-
fleze vârsta prin artificiale elanuri juvenile.

Tinăra actriță Emilia Dobrin adaugă la
dezinvoltura interpretării sale (o tinăra se-
cretară) o prezență scenică agreabilă. În
sfârșit, într-un rol așa zis secundar, actrița
Eugenia Laza, demonstrează valențe mimice
de o bogată expresivitate, care nu se cuvîn
trecute cu vederea.

Comedie de situații, *Drumul spre inima ta*
ar fi putut ușor să alunece spre șarjă. Prin-
tr-o conlucrare armonioasă a întregului co-
lectiv (la care alăturăm și contribuția Ma-
rianei Schidu, pentru inteligenta ei „coloană
muzicală“), Teatrul de Stat din Ploiești ne
oferă o comedie savuroasă, de interpretare
omogenă, bine ritmată, fără ostentație. Vă-
dind o mină regizorală sigură, deși formată
la spectacolul de televiziune, Vlad Bitcă se
simte acasă și pe scindura scenei de teatru.

Margareta Andreescu

Teatrul Național din Craiova

■ APUS DE SOARE

de Barbu Delavrancea

■ VRĂJITOARELE DIN SALEM

de Arthur Miller

Se desenează în prezent la Naționalul cra-
iovean un efort vizibil spre asumarea unei
misiuni educative, o rivnă pentru construc-
ția unui program cultural. Argument, afișul
recentului turneu bucureștean, modelat cer-
ințelor înutei exigente, și răspunzând unor
deziderate majore — ca stimularea piesei
originale*), reprezentarea clasicilor au-
tohtoni și a valorilor culturii univer-
sale contemporane. Un prim pas (reperto-
riul!) a fost făcut, și colectivul își exersează

*) Locul tău sub soare de Gh. Robu a fost
consemnat în nr. 10/1973.

deocamdată conștiincios uneltele profesio-
naliității. *Apus de soare*, drama isto-
rică a lui Delavrancea, punct central de
referință pentru „clasicitatea“ unei scene, a
fost montată de Gh. Jora (regie) și Mihai
Tofan (scenografie) în stilul montărilor con-
venționale epurate de naturalism, la jumătatea
drumului dintre patos irizat romantic și
rostrire savuros populară, rostuindu-se rami-
ficat în jurul eroului central. Scenograful
Mihai Tofan, exersat în orinduirea spațiilor
dramei istorice românești a conceput un dec-
or de cetate cu ornamentație heraldică, ju-
cundu-se cu închiderile și deschiderile luminii
în funcție de necesitățile jocului dramatic.
În acest joc, talentul, verificat în multiple pri-
lejuri, al lui Vasile Cosma a pulsat cu dina-
mism dramatic în marile tirade narative, de-
tașindu-se net de restul interpretărilor amor-
fe ca tipologie și convențional lucrate. Ne-au
dezamăgit, și trebuie s-o spunem, desenul ex-
terior al gingășiei Onei (Smaragda Olteanu),
înstrăinarea de rol a lui Rareș (Valeriu Do-
garu), ca și eforturile vizibile ale Marinei
Bașta de a mlădia figura vovodală și adinea
umanitate a doamnei Maria. Superficial au
fost tratate chipurile celor trei vraci (Lucian
Albanescu, Nae Gh. Mazilu și Emil Bozdo-
gescu) sărăcind prin absență de colorit, bo-
găția caracterologică și tipologică a *Apusu-
lui de soare*. O reprezentare la limita corec-
titudinii de mizanscenă care ridică un semn
de întrebare: ne poate mulțumi o montare
ilustrativă a manualului școlar când e vorba
de duhul dramei istorice naționale? După
spectacolul memorabil al primei noastre scene,
creдем că nu.

Amibiții mai mari își propune montarea
Vrăjitoarelor din Salem. Drama puternică a
lui Arthur Miller (care își păstrează după 20
de ani de la apariție aceeași actualitate, prin
marea miză a dezbaterii — libertatea spiritui-
lui, raportul individ-dogmă — și rigoarea
scriiturii) a fost încredințată tinărului absol-
vent în regie cinematografică Dinu Costin
Azimioară. Așadar un spectacol de debut,
care ne-a convins de stăpînirea unor unelte
tehnice, notabile pentru un începător, din
păcate nu și de claritatea unei idei rapor-
tate la problematica acestui mare text. Drama
care impulsionează un cîmp magnetic ten-
sionat de semnificații etice, degingolează în
anecdotică, punctată de accente de ieftin
senzațional; clișee de comportament și at-
mosferă înlocuiesc studii caracterelor. Așa se
și explică surprinzătoarea costumație — cu o
interpretare sociologist-marcată a funcțiilor
sociale și psihologice (Abigail, în roșu — semn
distinct al tirfei infame; Giles Corey —
zdrănit — „fermier sărac“) — și lipsa de
concordanță cu specificul atmosferei purita-
nilor din Massachussets (în care evident ni-
meni nu fuma în public). Dar, dincolo de
aceste amănunte mai mult sau mai puțin
relevante, mi s-a părut insuficient subliniată
tensiunea ideilor, scăderea presiunii în ca-
zanul-creuzet în care fierb patimile și trădă-
rile și se materializează deciziile dramei. Pe



Iancu Goanță, Vasile Cosma și Marina Bașta în „Apus de soare” de Barbu Delavrancea



Marina Bașta și Iancu Goanță în „Vrăjitoarele din Salem” de Arthur Miller

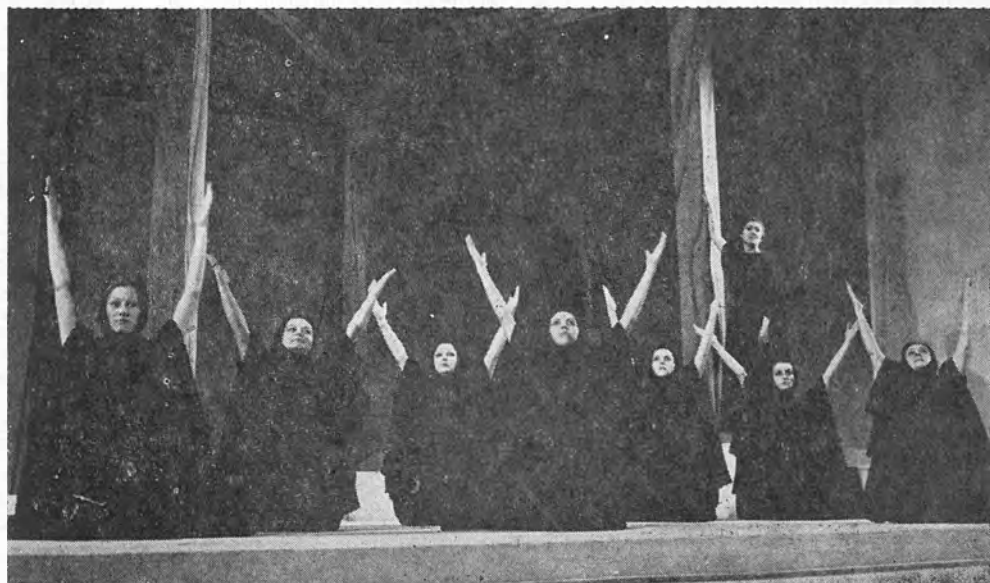
scenă s-a derulat fabula — într-o scenografie dinamizată (V. Penișoară-Stegaru) — nu și tilcul ei. Precaritatea colaborării cu actorii lasă doar amintirea unui interesant pastor Parris (Ion Pavlescu) puritan laș, ipocrit, împovărat de complexe de culpabilitate și a unui demn John Proctor (Iancu Goanță) ce încarnează gândirea pragmatică în impas, și depășirea ei, prefigurând dramele „americanului mijlociu” ce vor avea loc peste aproape trei secole...

Un turneu-test, vizită de lucru, care obligă colectivul și conducerea sa la o concentrare viitoare de viziune și concepție pe măsura valorilor incluse în repertoriu.

Mira Iosif

FOTOCRONICA

TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ:
„Electra” de Sofocle — Bornemisza. Regia, Horvath Bela. În rolul titular, Balogh Eva.





Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

ZIGGER—ZAGGER

de Peter Terson

Recunosc, n-am văzut toate realizările din ultimii ani ale Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, dar cert este că n-am auzit de spectacole care să însemneze acolo căderi răsunătoare, însă nici de succese care să-l readucă în centrul atenției vieții noastre teatrale. Printre piesele, mai mult sau mai puțin cunoscute, și-au găsit locul o serie de dramatizări după basme și povestiri vechi și noi, în care expresia artistică nu trăda acel „stil propriu”, — cu care se impusese teatrul într-o vreme, și mai degrabă se inscria pe făgașul unei calme mediocrități. Lipsește de la o vreme textul care să se impună, a lipsit și

modalitatea transpunerii artistice care să spargă tiparul acestui „stil” — intrat în rutină.

Și iată, cu toate rezervele pe care le mărturisim, de la bun început, cu privire la text, piesa *Zigger-Zagger* a lui Peter Terson oferă creatorilor un excelent prilej de improvizație, prin care simțim vibrând un ecou al marilor succese de odinioară.

Palmareșul cantitativ al tînărului dramaturg englez este remarcabil. În mai puțin de zece ani, între 1963—1972, el scrie 17 piese de teatru, jucate pe două scene londoneze; la „Victoria” de la Stoke on Trent (unde fostul învățător funcționează ca secretar literar) și la National Youth Theatre (Teatrul Național al Tineretului) care, cu tot numele pompos este, de fapt, o trupă formată din tineri artiști amatori, ce activează doar în timpul vacanțelor. La cele 17 piese se mai adaugă alte câteva dramatizări și scenarii pentru televiziune. Judecînd după piesa *Zigger-Zagger*, bănuim că nici celelalte texte nu pot avea prea mari virtuți literare. Replica este oarecare, iar în ceea ce privește construcția dramatică și investigația psihologică a universului eroilor se remarcă o panoplie mediocră de mijloace. Autorul ne propune câteva stampe, câteva crochiuri modest contu-

rate — o mamă ușuratică, o soră cenușie și timpă, un sergent recruter caricaturizat, ticurile profesionale ale doctorului, ale funcționarului de la oficiu sau ale directorului școlii, înfătuarea sportivului-vedetă etc. Faptul că un asemenea text a fost tradus și preluat în spectacol n-ar fi, poate, chiar atât de îngrijorător, dacă tentativa ar rămâne solitară. Dar, în ultima vreme, prea multe piese slabe din literatura anglo-saxonă au fost traduse și au câștigat adeziunea teatrelor noastre la propunerea pripită a unor secretariate literare. Și asta în dauna unor dramaturgi de reală valoare...

Dar să ne întoarcem la *Zigger-Zagger*, pentru că dincolo de acțiunea pauperă și de replica cenușie, piesa are, totuși, o calitate — proprie de altfel teatrului britanic de ultimă oră — aduce în discuție probleme „la zi” ale tineretului: un tineret care se zbate între ambiție și derută, care nu poate face distincție între adevăratul și falsul ideal în viață, care devine victimă a societății respective și a „onorabilelor” sale instituții. Tânărul erou, propus de autor, Harry Philton, a terminat, de curând, o școală care nu-i oferă nici o perspectivă; așa fiind în lipsă de altceva, își găsește vocația de suporter fanatic al echipei de fotbal. Echipa trebuie însoțită pretutindeni cu încredere oarbă „și la bine și la rău”, până la formele absurde ale unui atașament care duce la încăierări, scandaluri, conflicte cu poliția. Chiar și dragostea pentru Sandra stă sub semnul clubului de fotbal, iar primul dar oferit iubitei este șapca — ce poartă culorile acestui club. Spre disperarea familiei și a educatorilor, pasiunea lui Harry pare ireversibilă.

Pe de altă parte, ce-i poate oferi viața lui Harry Philton? De câte ori vine acasă își găsește mama în brațele altui bărbat, prezentat cu candoare: „acesta e unchiul Brian”. În încercările sale de a-și găsi un rost, Harry întâlnește ipostazele a ceea ce ar putea deveni: un mic burghez, prototipul „cetățeanului mijlociu”, a cărui singură lectură este „cum să ne petrecem timpul liber”, aidoma cumnatului său Les; un funcționar al oficiului de plasare, a cărui gândire este prinsă în pioane de coduri și paragrafe: un sergent absurd și prostănac, dar îngimfat ca un curcan... Chiar și *Zigger-Zagger*, campionul suporterilor de fotbal, omul lipsit de scrupule și de conștiință, apare ca una din ipostazele de devenire oferite de viața lui Harry Philton.

Desigur, faptul că o pierde pe Sandra (mai receptivă la farmecele centrului înaintaș Vincent), faptul că este alungat din casa părintească (până la urmă mama nu mai vrea să fie deranjată), dau tânărului Philton un serios prilej de reflecție. Probabil va învăța o meserie. Dar dacă reușește sau nu — vom afla, poate, într-o altă piesă.

Cert este că pentru colectivul de la Piatra Neamț *Zigger-Zagger* constituie nu un text — ci un excelent pretext pentru spectacol: pretext exploatat cu minuție pentru tot

ceea ce scena putea să ofere. Regizorul Cornel Todea — absent de multă vreme de pe afișele teatrelor — revine la scenă. Experiența televiziunii se resimte pozitiv în decupajul nervos și sigur al secvențelor dispartate, cărora reușește să le dea cursivitate și logică; scenografia Doina Levinga (de asemeni de la TV) găsește planuri neașteptate de joc, într-un decor de mare funcționalitate cromatică — culorile panourilor se continuă în costumele personajelor, purtând „leit-motivul” clubului de fotbal... La aceasta se adaugă o bună mișcare scenică, mai ales cea a grupurilor, excelent organizată de Cornel Patrichi. Muzica propusă de Vintilă Arabolu și Ileana Popovici, chiar dacă uneori îmbracă forțat citeva texte, aduce pasaje melodioase și multe, foarte multe șlagăre care dau spectacolului amprenta de „musical”.

Interpreții, din echipa de admirabile talente impusă de atâtea ori, își susțin cu convingere partiturile. Tânărul Constantin Cojocaru ne face părtaş la îndoielile, frământările și căutările lui Harry Philton, parcurgind cu farmec și dezinvoltură textul, de la exuberanță la cald lirism, iar Gelu Nițu (*Zigger-Zagger*) se cheltuiește cu generozitate și vervă în fanticul suporter sportiv. Eugenia Balaure realizează cu minuție un personaj cenușiu (Edna), cizelînd și gestul și tonul, iar Eugen Apostol (Les) se impune prin discreția și economia mijloacelor cu care își compune eroul. Nuanța de umor amar, de iritată plictiseală în fața problemelor grave, o ajută pe Sibylla Oarcea (Doamna Philton) să realizeze o remarcabilă compoziție. Nina Zăinescu (Sandra) compune o tină ră plină de candoare, iar Ioana Pavelescu (Glenice) iradiază farmec și jucăuș umor. Trebuie specificat că trupa nemteană, destul de mică, a făcut față unei distribuții numeroase, majoritatea actorilor interpretînd două și chiar trei roluri. Am reținut dintre aceștia pe Theodor Danetti (Profesorul), Cornel Nicoară (Directorul școlii), Boris Petroff (Educatorul), Alexandru Lazăr (Unchiul Albert), Valentin Urișescu (fină caricatură a Sergentului recruter), Paul Chiribută (Funcționarul) precum și Florin Măcelaru, Corneliu Dan Borcia, Ion Muscă, Gheorghe Birău, Mircea Bibac, Eronim Crișan.

Așadar, fără excepție, toți realizatorii au improvizat cu plăcere și dăruire pe trama unui text destul de firav. Poate și de aceea, cele mai frumoase, mai realizate scene sînt cele de ansamblu, pe care autorul le-a sugerat, dar cărora regizorul le-a dat o extindere destul de mare în economia spectacolului. Ceea ce nu e rău. Așteptăm însă aceeași vervă și pasiune în realizarea unui spectacol cu o piesă originală care să vorbească despre tineretul nostru, despre viața, pasiunea și idealurile sale.

Mihai Crișan

VIATA SPECTACOLULUI

Urmărirea vieții spectacolului după premieră, în constantele și modificările sale prevăzute și neprevăzute, nu este pentru redacția noastră o preocupare nouă. Restructurări ale spațiului de joc, nume noi pe afișele unor reprezentații mai de mult intrate în circuitul teatral, variațiile pulsului în relația cu publicul, ne prilejuiesc revenirea, deocamdată, asupra câtorva montări bucureștene. Firește, vom relua această temă în continuare, consemnând și alte spectacole mai vechi sau mai noi cu distribuții primenite.

■ A XII-A NOAPTE

de Shakespeare

la Teatrul „Bulandra”

Viața spectacolului, viața lui de fiecare zi și de fiecare seară, e un tărîm al imprevizibilului: sînt unele care se secătuiesc repede, transformîndu-se în gesturi de rutină; altele trăiesc și îmbătrînesc normal, consumîndu-și pînă la ultima picătură resursele de vitalitate; sînt și cazuri rare cînd, sub influența cine știe cîrui factor lăuntric sau de climat, un spectacol mai clorotic se oxigenează brusc, căpătînd o surprinzătoare energie. Așa s-a întîmplat, nu știu cînd și cum, cu *A XII-a noapte*, care-și sărbătorește zilele acestea prima aniversare; născut cu peripeții și dificultăți de respirație, avea la început un aer stîmjenit și momente de strălucire; o grație fragilă se amesteca ciudat cu hazul greoi, comun. Poate că mutarea pe scena-arenă din sala reamenajată de la Grădina Icoanei să fi reprezentat acel impuls inviorător; poate că simpla destindere, plăcerea unui excepțional grup de actori de a se întîlni și a juca împreună; poate că răspunsul spontan al spectatorilor, îndeobște tineri, reacționînd proaspăt și cu simpatie față de tonalitatea montării... Cert e că azi spectacolul, eliberat și de decorul greoi, mișcîndu-se parcă improvizat în spațiul convenției, are un aer senin, de glumă superioară, care-i stă foarte bine; farmecul actorilor (acest har de atîtea ori reprimat



Ion Caramitru (*Feste*)

cu jenă) operează nestinjenit: farmecul a-parte, fără adjectiv însoțitor, al Ilenei Predescu; farmecul nițeluș pervers al lui Emmerich Schäffer; farmecul lunatic al lui Virgil Ogășanu; farmecul acrișor al Irinei Petrescu; farmecul acestui cuplu de neînchipuit, care a reușit să scape de leșt, devenind imponderabil — Petrică Gheorghiu, bon viveur entuziast, și Mircea Diaconu, print diafan al prostiei candidă...

Trei noi prezențe pe afiș: Rodica Suciu (Maria), alertă, plăcută, încă insuficient eliberată de tracul pătrunderii într-o lume constituită. Dan Nuțu (Sebastian), jucându-se detașat de-a seducătorul fără voie. Și Ion Caramitru, un Feste cu totul altfel decât încântătorul trubadur melancolic al lui Florian Pittiș: simbur de materie cenușie în jurul căruia totul capătă brusc altă rezonanță și alt sens. Silueta subțire și suplă are o mișcare vibrată de arc întins. Privirea cade pe parteneri, pătrunzătoare ca un fascicol de raze Roentgen. Vorbele sosesc încercate de un subînțeles tăios-amar și se călătoresc mai departe, pe coama unui val de indulgență. Acest Feste înțelege oamenii și faptele lor, mobilurile cele mai tainice care-i animă — dar nu-i judecă, ba le oferă generos un alibi. Atunci când consimte să le ceară răsplătă pentru un serviciu, aceasta e favoarea supremă pe care le-o poate da — căci le lasă astfel iluzia unei relații care nu există, un embrion de certitudine pentru a-și apăra mîndria. E un fantast, căruia zborul propriei imaginații îi joacă mereu renghiul, lăsîndu-l dezarmat; și are o slăbiciune secretă, un vis imposibil... Așa-l arată surîsul — cînd tolerant, cînd puțin crud, cînd disperat. Și sufletul lui poetic: ca al nebunilor, al înțelepților, al bufonilor, care nu vor să părăsească jocul de-a viața, deși i-au priceput toate regulile, și de aceea se străduiesc cît pot să-i plăsmuiască un orizont îndepărtat.

Dar și ce echipă! Mai priviți odată afișul, și dați-vă seama ce densitate de talent pe metru pătrat de scenă...

■ FURTUNA

de Ostrovski

la Teatrul Național

„I. L. Caragiale”

Montată, inițial, pe scena Comedia, *Furtuna* lui Ostrovski pare a-și fi găsit adevăratele dimensiuni, locul cel mai potrivit, abia după mutarea la noul Național. Scena mare de aici creează senzația de spațiu nesfîrșit, conferă atmosferei notă de monumentalitate, de gravitate, necesare piesei și

în egală măsură spectacolului conceput de George Teodorescu. Alăturîndu-le scenelor de exterior desfășurate în spații largi, aerate, interioarele devin, cu mai mare pregnanță, închisori întunecate, sufocante, deformînd personalități umane, mutilînd existențele. Furtuna se dezlanțuie neîncătușată, nimicitoare, bătaia clopotelor capătă, într-adevăr, rezonanțe de glas ale destinului.

Reluarea pe scena sălii mari a marcat și debutul scenic al actriței Olga Delia Mateescu, proaspătă absolventă a Institutului de teatru. Preluînd rolul Caterinei de la Leopoldina Bălănuță — creatoarea acestui rol la premieră — tînăra interpretă a reușit să-l reconstruiască după datele sale, să realizeze o versiune proprie, necontrazicîndu-o, dar nici calchiînd-o pe prima. Actrița și-a investit eroina cu sinceritate și căldură, a desenat-o cu linii sigure, din fragilitate și forță, din spaimă, neliniști dar și o clocotitoare dragoste de viață. Este o Caterină foarte tînără, plămădită din pasiuni nestăvilite, trăind cu forță, cu maximă intensitate fiecare bucurie și fiecare nefericire.

Se cere relevantă orchestrarea rolului în ansamblul spectacolului, acordarea lui la tonul, la stilul general de interpretare. Reprezentațiile ce vor urma, vor aduce desigur și o împlinire a personajului sub aspectul nuanțării, al îmbogățirii cu accente, cu detalii expresive.

Olga Delia Mateescu (Caterina)



GAÎTELE

de Al. Kirițescu
Teatrul „Nottara”



Camelia Zorlescu (Wanda Serafim)

În spectacolul care se joacă neconținut din octombrie 1971, în rolul „femeii fatale” Wanda Serafim, o nouă interpretă: Camelia Zorlescu. Actrița — a cărei frecvență scenică e cam rară în ultima vreme — s-a integrat bine în nucleul de la premieră. Ea aduce surpriză, o notă apăsată de mister, jucind cu o mare sinceritate *drama* în atmosfera comediei.

VIAȚA E CA UN VAGON?

de Paul Everac
la Teatrul Mic

În rolul chimistului Pirlea din *Viața e ca un vagon?* de Paul Everac joacă alternativ cu Florin Vasiliu, Vasile Nițulescu.

Acest actor, dintr-o plămadă specială, e lipsit în scenă de gesturi actoricești, și omenescul lui adînc are rădăcini îndepărtate. Nițulescu e prin excelență un teluric. Chimistul lui e mistuit însă de lunateca chemare a pasiunii muncii, ambiția realizării *ideii* îi devastează existența. Nițulescu construiește un caracter cu o biografie răsucită de propria lui aspirație spre realizare, pentru un bine social. În „vagonul” lui Everac el aduce în bagaje, alături de sticla miraculoasă, un abur vizionar și năduful vieții.

MITICĂ POPESCU

de Țamil Petrescu
la Teatrul „Ion Vasilescu”

La aproape un an de la premieră, spectacolul cu *Mitică Popescu* al Teatrului „Ion Vasilescu” a adăugat pe afișul său numele a doi noi interpreți: Mariana Cercel și Florin Crăciunescu. Mariana Cercel, într-un rol de mică întindere, schițează o siluetă grațioasă, conferă personajului o foarte ușoară, dar binevenită nuanță de autoritate.

În rolul providențialului inspector, care va schimba prin apariția sa destinele personajelor, Florin Crăciunescu este autor al unui moment care se reține în spectacol. unul din momentele grave, de inflexiuni lirice, ale comediei. Actorul și-a construit personajul cu simplitate, cu sinceritate a expresiei, realizînd o scenă de autentică emoție, de caldă omenie.

T. Zamfir

Florin Crăciunescu (Secretarul general)



ROLURI ÎN PREGĂTIRE

LUCIA DOROFTEI

Teatrul Național din Timișoara

A absolvit I.A.T.C. în anul 1968, fiind repartizată la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, unde a jucat în: Jocul de-a vacanța (Madame Vintilă), Omul cel bun din Si-Ciuan (Mi-Tzu), Noaptea încurcăturilor (D-ra Hardcastle), Woyzeck (Maria), Paharul cu apă (Abigail). Din 1970 face parte din colectivul Teatrului Național din Timișoara unde a jucat în: Furtuna (Miranda), Vicieniile lui Scapin (Zerbinette), Camera de alături (Mira), Gaițele (Margareta), O fată imposibilă (Mirela), Micii burghezi (Tatiana), Suflète tari (Ioana Botu), A doua față a medaliei (Fany Ciuceru).

— Dețineți în Opera de trei parale rolul lui Polly. Cum vă simțiți în „universul” brechtian ?

— Am călcat pragul acestui univers în primul meu an de teatru la Piatra Neamț. În Omul cel bun din Si-Ciuan unde mi s-a încredințat un rol de trecere oarecum discretă: proprietăreasa Mi-Tzu. Sper că nu-mi ceri să îți vorbesc despre „efectul de înstrăinare” sau în general despre modalitățile teatrului brechtian: nu atît teoria brechtiană, cit poezia teatrului brechtian, înainte de toate, mă pasionează.

— Și personajul ?

— Polly ? Este o iubire mai veche a mea. Eram studentă la I.A.T.C. cînd, împreună cu alți colegi ai mei, ieșeam de la cursuri și dădeam fuga la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, plictisindu-i pe portari cu rugămințile noastre, ca să ne lase să intrăm la spectacolul cu Opera de trei parale. Acum însă, la gîndul că o voi întrupa eu, mă cam spe-



rie. Îmi apare ca un personaj nou. Și ca orice personaj nou, mă întîmpină cu foarte, foarte multe necunoscute. Mă strădui să le descifrez. Deocamdată, am o imagine subiectivă asupra rolului. Poate că adîncirea treptată a semnificațiilor personajului și lucrul cu regizorul Ion Taub (cu care mă înțeleg de minune), îmi vor dezvălui unghiuri de vedere, care mi-au stat pînă acum în umbră. Sper că și experiența acumulată în cei șase ani de teatru să-și spună și ea cuvîntul în înțelegerea rolului.

— Ce probleme speciale de interpretare vi se pun ?

— Printre multe probleme ale oricărui col nou, de data asta există una foarte importantă: va trebui să și cînt. Am orgoliul să cred că, dacă Margareta Pîslaru a reușit să fie acrită (și încă una foarte bună), eu voi izbuti să fiu... cîntăreață. Măcar puțin, puțin ! Dacă va fi nevoie, am să renunț și la fumat (dar asta să rămînă însă între noi, pentru că, dacă află regizorul, va trebui să mă țin de cuvînt !...)



FLORIN PIERSIC

Teatrul Național „I. L. Caragiale“

O convorbire cu Florin Piersic nu e ușor de obținut. Dimineața repetă (pe scena mare a Naționalului) Danton, paralel cu Năpasta (pe scena mică). La ora unu fuge la Vălenii de Munte, unde până la ora șase după amiază e Cristea Jder din filmul Ștefan cel Mare. Seara, la ora douăzeci e Tudor Vladimirescu în Zodia Taurului, iar la ora douăzecișidouă treizeci, e în sfârșit... Florin, cel știut de pe vremea lui Peer Gynt, dispus să stăm de vorbă despre...

— Camille Desmoulins din Danton-ul lui Camil Petrescu.

— Actorii, în general, sînt fericiți cînd sînt distribuiți — cît mai des posibil. Deci, eu aș avea toate motivele să fiu un actor (om) fericit. Și sînt.

ROLURI ÎN PREGĂTIRE

Horea Popescu, de pildă, proaspăt venit la Național, m-a distribuit în *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu — unde trebuia să fiu cel mai simpatic, cel mai îndrăgostit, cel mai... Mi-a plăcut rolul, mi-a plăcut piesa, mi-a plăcut Toma Dimitriu, mi-a plăcut Eugenia Popovici, — ce să mai vorbesc de Ilina Tomoroveanu care era iubita mea (în piesă). Apoi, același Horea Popescu m-a distribuit în *Coana Chirița* — nu într-un rol, ci în cinci: Leonaș și ipostazele lui — Inspectorul, Brișcăru, Țăranul, Aftorița.

Profesorul și regizorul meu dintîi mi-a fost maestrul Finți, care m-a iubit ca un al doilea tată. Lui îi datorez mult din ceea ce am făcut (dacă am făcut!). Dar cînd găsești un alt regizor, care să te urmărească în carieră, așa cum a făcut Horea Popescu sau Mihai Berechet, e și asta o fericire.

...A urmat Paul Everac cu *Fluturile*.

— Aș vrea să...

— Da, n-am uitat unde am vrut să ajung. A apărut noua și frumoasa sală a Teatrului Național, a „apărut“ Danton, a apărut Mircea Albulescu — dirijor tot Horea Popescu. Zice: „Iar am o pită pentru tine. Faină. Camille Desmoulins“. Așa este. Permanent la dreapta lui Danton. Un superb romantic, un îndrăgostit de viață, un îndrăgostit de revoluție; unul din cei mai mari zăriaști, care trăiește și moarte arzînd ca o flăcără.

Am avut multe replici frumoase în multe piese, dar una ca asta, mai rar: „Știu. Milioane și milioane de oameni au murit... Milioane și milioane vor muri. (...) Dar numai moartea mea e moarte adevărată“...

— Încă ceva despre...

— Acum, în clipa în care stăm de vorbă, sînt atît de preocupat și îngrijorat pînă la obsesie de Ion nebunul din *Năpasta* lui Caragiale, de spectacolul acestui pasionat regizor Ion Cojar (spectacol ce va inaugura cea de a doua sală a Naționalului), de memoria creație a sublimului Emil Botta, încît Camille Desmoulins e undeva foarte departe. De fapt, e în mintea și sufletul meu, — ca toate rolurile pe care le-am jucat și le voi juca — și-și așteaptă înfrigorat rîndul.

— Și cînd...?

— Mîine dimineață repet Ion și Camille. După amiază, cot la cot cu Savel Stîpîl, filmez pe aeroportul Otopeni, rolul principal din *Agentul straniu*, după piesa lui H. Lovinescu *Omul care...* Dacă mai vrei să mai adăugăm ceva, mă aflu pe scenă sau în cabină. Și ca să închei cu o replică a lui Camille: „Mai am de spus!“...

Maria Marin

Fața nevăzută a scenei

Cînd cineva scrie sau pronunță cuvîntul culise, cei din jur ciulesc urechile, își freacă minile și sînt gata să asculte vreo picanterie, vreo intrigă, ceva împotriva moralei, ceva... cabotinăresc, glume deochete sau mai știu eu ce năzdrăvăni. Ei nu, în această cronică nu veți găsi nimic din toate aceste imagerii, nimic din ușurința cu care unii își închipuie că se întîmplă mirajul scenei, nimic din artificiile unei stupide romanțări a vieții actorilor. Actorii sînt trudituri ai scenei care traduc în act artistic cronică vie a vremii. Printr-un travaliu greu de imaginat din sala de spectacol, artiștii sculptează în mișcare, cuvînt și sentiment, icoane pentru sensibilitatea publicului. Spectacolul văzut din culise este ceva unic prin complexitate și, iată am zis, armonie. „Noi nu ne putem permite să ne întoarcem spatele unul altuia, pentru că depindem unul de altul, spunea o actriță. Munca noastră este o muncă de comunicare; altfel nu ar exista artă”. Scena și culisele sînt o uzină vie, producătoare de frumos, în care munca regizorului tehnic, a mașinistului, a electricianului, a recuziterului, a machiorului, a cabinierilor, este strîns legată de reușita actului artistic. Tehnicienii din culise își desfășoară activitatea în spatele artei sprijinind-o cu brațele, cu neodihna și devotamentul lor, întotdeauna impresionante. Actorii, pînă a ajunge sub ochiul exigent

al spectatorilor, în luminile necruțătoare ale rampei, trec prin canoane greu de descris. Pregătirea unui rol înseamnă sute de ore de repetiție, de șlefuire a personajului, ore de exercițiu și memorare acasă, de obsesie a unei creații care se înfiripează, a multor ore de nesomn, ca să apară, în sfîrșit, în fața noastră, firești și proaspeți, volubili și perfecți. „Noi sîntem propriile noastre instrumente” — îmi spune Silvia Popovici, „noi nu avem ustensile din afară, utilajul cu care producem sîntem noi. Noi sîntem solicitați cu toată ființa noastră, iar uzajul acestei aparaturi nu este plătit decît cu aplauze. Pentru fiecare rol trăim într-o tensiune ca la arcul voltaic. Nu vîd cum ar fi posibil ca teatrul să dăinuie dacă nu ar fi existat dăruirea generațiilor de actori”.

Am început această cronică în culisele Teatrului Național, cu o oră înaintea spectacolului, în compania actorilor Marin Moraru, Silvia Popovici, Gh. Dinică, Rodica Popescu, dar și alături de Puia Mirea, regizor tehnic. Vladimir Antoci (machiaj) Petrei Nicolae (mașinist), lîngă Gh. Băltărețul și Vasile Mănescu (electricieni), lîngă Gh. Avram, recuziter și alții. pe care, constrînși de spațiu, nu-i mai numim. Decorul, din fier, scîndură și pînă de sac, este montat de la ora șaptesprezece. Lumina, conform indicațiilor, fixată, rămîne doar ca în momentul spectacolului să se aprindă

reflectoarele. Recuzita, începînd de la cușere și bastoane pînă la hîrtia pe care va scrie Moraru legămîntul de căsătorie sînt la locul lor. „Fiecare spectacol, și din punct de vedere tehnic, își are istoria sa. Avem și noi emoții (spun mașiniștii), mai ales la piesele cu multe schimbări de decor. Cum e la Camera de alături. Mișcările tuturor lucrătorilor trebuie să fie perfect coordonate, altfel riscăm să ne împiedicăm unii de alții, sau să depășim timpul și să se aprindă lumina peste noi. Sîntem cronometrați ca sportivi de performanță. Cunoaștem piesele replică cu replică, ne-am format urechea în decursul anilor. Ne dăm seama și noi cînd merge și cînd nu merge un spectacol. De fapt actorii și regizorii ne întrebă uneori ce credem noi. Noi sîntem primii spectatori”.

Ora nouăsprezece și cinci-sprezece minute: Marin Moraru și Gh. Dinică s-au machiat și și-au îmbrăcat costumele. Nu prea au chef de vorbă. Spectacolul (Trei frați gemeni venețieni) este o reluare după trei luni. „Trebuie să dăm la o parte toate rămășițele care ne-ar împiedica să interpretăm rolurile ca la premieră. Înaintea spectacolului toți actorii trec prin această stare. Fiecare în felul său. Noi nu facem o excepție”. În scenă nu se stă nici o clipă, fiecare replică, fiecare cuvînt este materializat în mișcare, exprimat în

tr-o gestică luxuriantă care amintește comedia dell'arte. Microfoanele din cabină amintesc din nou ora la care ne aflăm și cit mai avem pînă la începerea spectacolului. Pe săli, actorii se plimbă, vorbesc în șoaptă, spun cîte o replică sau repetă o mișcare. Machiorul retușează măștile și verifică perucile. „Ni se dă «în păstire» o creație pe care trebuie să o oferim publicului așa cum ne-a fost predată de către regizor la premieră. Dacă în prima perioadă, cea a repetițiilor, regia tehnică este un accesoriu, după premieră, noi răspundem. Montarea trebuie să fie întocmai, proaspătă, perfectă. Cu cît e mai bună munca făcută în spatele decorului, cu atît, atunci cînd se lasă ultima cortină, aplauzele pe care le primesc actorii ne bucură și pe noi. Vorbind de ultima cortină: vreau să amintesc că există o demnitate a ultimei cortine; nu trebuie să facem din ridicarea și lăsarea cortinei un mijloc de solicitare a aplauzelor. Sint de patruzeci de ani

în teatru și n-am lipsit nici măcar o singură zi, nici o singură dată de la momentul ultimei cortine. Viața mea e aici. Oxigenul nostru este praful de pe scenă” încheie Puiu Mirea.

Urmăresc spectacolul de la arlechin. Vervă, transpirație, cămăși learcă de sudoare schimbate la repezeală. Moraru (dar nu numai dinsul) pierde trei-patru kilograme din greutate pînă la sfîrșitul spectacolului. Îi compar cu alergătorii de cursă lungă. Sint de acord, dar îmi spun: să adaug faptul că trebuie să vorbească tot timpul și nu numai să vorbească pur și simplu ci să și contureze personajele, să suporte lumina și corsajul costumelor, să simtă și să protejeze partenerul, să nu uite nimic... În pauza spectacolului, Silvia Popovici încă mai păstra respirația, aerul, glasul personajului său. „Actorului îi trebuie timp de liniștire, de revenire la starea lui normală. Firescul din scenă, performanța unui rol ne costă foarte mult, s-au făcut testări care arată modificările

fiziologice pe care le încercăm, consumul nervos comparabil cu al unui chiarg în operație. Apoi trebuie să-ți cunoști bine toate calitățile și defectele ca să le poți stăpîni și cravașa. Se întîmplă ceva ciudat, aș spune: în ziua spectacolului se decantează rolul de care ai nevoie. Chiar dacă, să zicem, joci nouă roluri într-o stagiune, există acea memorie profesională care-ți aduce textul pe tavă. Replicile încep să curgă, sint legate de stările pe care începi să le trăiești, de mișcări, cuvintele apar din inconștient în prim-plan și le rotești așa cum le-ai asimilat cîndva. Favoarea publicului o plătim prin zile și nopți de căutări și prin faptul că sintem oamenii fără sărbațori”.

Mult timp după terminarea spectacolului, Marin Moraru încă se odihnea întîns pe un fotoliu, iar mașiniștii demontau decorul și pregăteau scena pentru a doua zi...

Coman Șova

TEATRUL DE PĂPUȘI

Sibiu: două musicaluri cu păpuși

Fără răgaz pentru dilemele, sincopetele și furtunile interioare pe care și le pot îngădui teatrele pentru adulți, surorile lor mezine, teatrele de păpuși, își urmează pasul lor grăbit, comandat de ritmul egal al întîlnirilor periodice cu copiii. La Sibiu, fiecare din cele două secții, română și germană, produce o premieră pe lună: așa sună angajamentul față de un întreg popor liliputan de abonați, care, fie ploaie fie soare, își are ziua

sa de venit la teatru. Cele mai recente sint: *O fetiță caută un cîntec* de Alecu Popovici, autor consacrat ca favorit al copiilor mai mici și mai mari (versiunea în limba germană — Nikolaus Reiter), la secția germană; și *Trei iezi cîntăreți*, adaptare după basmul lui Ion Creangă, debut dramaturgic al păpușarului sibian Andrei Gilea, la secția română.

Coincidență sau preocupare sistematică? — ambele spectacole sint musicaluri, mici povestioare puse pe muzică, în care un erou-actor se mișcă în miniaturala lume a păpușilor.

În *O fetiță caută un cîntec*, titlul spune totul: pentru a-și convinge răsfațatul frățior să se culce și să adoarmă, o fetiță pleacă în căutarea cîntecului cerut, colindînd printre păsările și animale mici — unde fiecare își are cîntecul său —, pînă la hotarul lumii domestice, unde pîndește, ca în mai toate po-

veștile ce se respectă, lupul. această convenție atotcuprinzătoare a spaimelor copilăriei. Din aproape în aproape, ea are mereu un ajutor de dat : de eliberat și de adus mamei sale puil, ostatec la specia dușmană și mai puternică — vrăbiuța e în ghearele pisicii, pisoiul e în cușca ciinelui, câțelul a fost luat de măgar, măgărușul e amenințat să-l mănince lupul —, întreprindere în care dovedește curaj și hotărâre, ceea ce-i aduce prietenia blajinelor necuvântătoare. Firește, n-ar fi fost exclus ca și lupul să fi avut un pui, răpit la rindul său de leu. Dar unde am ajunge dacă, din sentiment ori din principiu de dreptate, ne-am ocupa și de dramele de existență ale lupilor ?! Așa că totul se termină cu bine, fetița descoperind cîntecele în propria ei inimă caldă și generoasă. E o istorioară tandră, senină, impregnată de respectul firesc, neostentativ, pentru tot ce e viață, a cărei morală simplă dar fundamentală copilul o asimilează pe nesimțite.

În rolul fetei, Lilly Krauss a condus jocul, dialogînd simultan cu copiii din sală și cu animalele-păpuși de pe scenă, legînd laolaltă cu prospețime niște peripeții desfășurate destul de liniar. I-au dat replica, vorbind, cîntînd (partitura spectacolului : Constantin Iridon) și mișcîndu-se, prin intermediul păpușilor, Margareta Neagu, Johanna Wagner, Ileana Cheregi, Hannes Roppelt, Oti Strasser, Marianne Kraft, Günter Bock. O secvență se reține : aceea a vrăbiuțelor.

Cu piesa sa de debut, *Trei iezi cîntăreți*, Andrei Gîlea pare să se înscrie și el în acea „nouă școală” în care Alecu Popovici a fost magistru : școala care a preluat basmele clasice, desurubîndu-le puțin pe la articulații, pentru a face loc în alcătuirea lor unor nervuri secundare, unor personaje de referință, unor aluzii la lumea copilăriei de azi, pentru a realiza transcripția într-un limbaj familiar acestora. Așa, iezii joacă fotbal cu echipa iepurașilor, iar reacția colectivă a „copiilor pădurii” la necazul familiei căprești e de solidaritate pionierească și de joc detectiv ; în vreme ce lupul și ursul, personaje jucate de actori, sînt tratate cu măsura comicului de estradă. Nota deosebită o dă muzica : ritmuri moderne de jazz, antrenante, limpezi și de bun-gust (compozitori : Nicolae Ionescu și George David ; interpretare : Vocal Jazz Quartet, acompaniat de orchestra Artex Group), primite de copii în modul cel mai firesc, pentru că fac parte din ambianța în care ei trăiesc. Păpușile sînt dragălașe, nostime (scenografia, Lidia Schuster) ; un tablou saltă peste acest calificativ, prin transparența feerică a imaginii și printr-o minuire inspirată — cel al concertului broșcuțelor în lumina viorie a lunii. Înconjurat de colegii săi (Ira Șerban, Maria Strelciuc, Emilia Ivănuș, Viorel Oancea, Sanda Moga, Marianne Kraft, Petrică Baroncea), păpușarul-autor Andrei Gîlea și-a asumat rolul ingrat al lupului, jumuit cu furie în lumea basmului și ocărit pe toate vocile, „la scenă deschisă”, de către copii.

Aceste montări agreabile, tonice, realizate amîndouă de regizorul Ion Hindoreanu, au comună plăcerea jocului, a peripeției, comunicativitatea ; preocuparea pentru invenția specifică artei păpușărești, pentru originalitatea și rafinamentul minuirii, e în ambele cazuri mai palidă. Consecință, probabil, a unor condiții de creație mai modeste, a presiunii necruțătoare a timpului de elaborare...

I. P.

P.S. Și o întrebare mai generală, țintind nu atît teatrul sibian, cît preocupările de perspectivă ale creatorilor genului : oare modul acesta de spectacol — încetățenit cu excelente rezultate în mai toate teatrele de păpuși —, scontînd pe participarea fără rezerve a micilor spectatori la desfășurarea acțiunii, stimulînd la tot pasul reacția sonoră, replica directă și imediată, solicitînd răspunsuri și păreri, nu-și conține, la un moment dat (după ce și-a îndeplinit rolul de a trezi interes și a descătușa spontaneitatea), primejdia autodistrugerii ? O sală de copii de grădiniță sau din clasele mici, fremătînd de emoție și agitîndu-se, e, firește, în sine, cel mai incîntător spectacol cu putință. Dar, la drept vorbind, înăuntru e un asemenea vacarm, încît cu greu și prea puțin se mai aude din ce se spune, cu glasuri subțiri, de pe minuscula scenă. Acestui public nici nu-i trece încă prin minte că teatrul înseamnă și ucenicia receptării, exercițiul de autostăpînire, participare interiorizată... Firește că e prea devreme pentru a formula, ca atare, asemenea pretenții : dar oare o „școală a spectatorului” (cu ațiția repetenți printre adolescenți, și chiar printre adulți) n-ar trebui să înceapă treptat-treptat, din primii ani de contact cu scena ? Fiindcă, altfel, saltul e prea brusc, și mulți trec „dîncolo” cu neastîmpărul copilăriei...



Note

Un recent spectacol al televiziunii noastre cu drama lui N. Iorga Constantin Brîncoveanu ne arată o dată în plus cât de primejdioase sînt etichetele perpetuate comod în timp. Cînd se vorbește „doct“ despre „scăderile“ scriului literar al lui Iorga se citează imediat opera sa dramatică și anecdotica reprezentării ei pe scena Naționalului sau pe scena Teatrului Ligii Culturale. Cîtă nedreptate față de marele istoric! În rostirea lui Ștefan Iordache, magnifica limbă a epocii brîncovenesti a prilejuit o sărbătoare a spiritului. Stilul de rafinare cronicărească, dramatic și expresiv, a revelat un autor cu un simț scenic sui-generis. Cîțiși (sau recîțiși) fără prejudecată Ovidiu, Doamna lui Ieremia, Tudor Vladimirescu, Căntemir Bătrînul, Moartea lui Dante, Sfîntul Francisc etc. și veți întregi imaginea despre istoria dramaturgiei române cu un capitol însemnat. Chiar și acolo unde pretextul scenic pare convențional, știința scrierii unei replici trage la sine greutatea atenției. E timpul să-l retipărim pe N. Iorga — dramaturgul!



Nedezmințită patimă! Ca și acum treizeci de ani, George Franga își așează muzeul în noul local, piesă cu piesă, temător pentru fiecare relict. Il vezi dimineața, îl vezi la prînz, îl vezi seara, în sute de drumuri, cîrînd avuții neprețuit din care s-au plămădit și s-or plămădi mereu istorii ale scenei naționale. Ce ne-am fi făcut fără tezaurul lui Franga? Iată, deschidem recentul volum III din tratatul academic al „Istoriei teatrului în România“. Bogata iconografie se datorează aproape exclusiv colecțiilor muzeului. Să nu mai amintim documentarea... Tinerete fără bătrînețe, „muzeu al teatrului ro-

mănesc“ în clădirea primei scene a țării! Urîndu-ți astfel, lui George Franga nu mai avem ce-i ura...



Unde sînt monografiile închinatelor marilor noștri actori? Întrebare legitimă, căci în ultimul timp istoriografia noastră de teatru este cumplit de săracă. De la volumul lui Ioan Massoff „Petre Lițiu și vremea lui“ au trecut trei ani. Să nu ni se răspundă că aceste monografii ar fi „nerentabile“, că „librării“ nu le-ar da tiraje... Scuza nu-și găsește acoperire, căci întotdeauna cînd au fost scrise studii despre oameni de teatru — bune sau rele — s-au tipărit în tiraje suficiente. Așadar... Așadar ierte-ni-se o întrebare a întrebărilor: Institutul de istoria artei — secția de teatru — ne dă la intervale de cîțiva ani doar „Istoria teatrului în România“ — și aceea cu colaborări masive din afară?



Nu facem cunoscută îndejuns generoasă inițiativă a „Electrecordului“ de a oferi pe disc — în interpretări antologice — fondul de aur al dramaturgiei naționale. Totuși, potrivit programelor analitice noi, școlile cumpără masiv „teatru pe disc“. Cabinele metodice de literatură română prilejuiesc elevilor, după orele de predare, audiții care facilitează înțelegerea textului. Reușita estetică și pedagogică a inițiativei nu mai are nevoie de comentariu. În magazinele de specialitate ultima apariție — „Suflete tari“ de Camil Petrescu cu Ion Manolescu, Constantin Codrescu, Tanti Căcea etc. Discoteca noastră de teatru, deja bogată, așteaptă noi titluri. Spre mîndria tuturor.

Ionuț Niculescu

Spectacol — dialog

În repertoriul Teatrului Mic, spectacolul Vreți să jucați cu noi (alcătuit de Alecu Popovici) se impune cu spontaneitate și vioiciune în rîndurile publicului de copii, trezînd în același timp interesul părinților „de toate vîrstele“.

Spectacolul conține fragmente din opera dramatică a lui Vasile Alecsandri ce captivează atenția micilor spectatori pînă la o totală participare. Structura reprezentației este vădit novatoare, mîzînd pe o relație public-scenă dirijată cu subtilitate și inteligență.

De la început copiii sînt interpelați. Ar vrea o conferință? Bineînțeles, această perspectivă îi nemulțumește și răspund printr-un „nu“ zgomotos și viu. Urmează un concurs-ghicitoare care le solicită din nou disponibilitățile de curaj și istețime, făcîndu-i din spectatori, participanți. După momentul unei pantomime reușite urmează o ingenioasă prezentare a operei lui Alecsandri de la pasteurii pînă la creația teatrală. Referirile sînt accesibile, construite pe o cunoaștere adîncă a psihologiei copiilor. Personajul Chiriței este primit cu un murmur de recunoaștere și bucurie. De altfel, ultima parte a spectacolului este rezervată cunoscutei comedii Chirița în provincie. Se mizează pe aceeași însușire a complicității spectatorului cu actorul, pe același joc care desființează frontiera limitatoare dintre sală și scenă. Orice rigiditate este anulată. Evident, interpretarea actoricească este remarcabilă, construită pe o justă înțelegere a profilului acestui gen de spectacol. Actorii adaugă spontaneității și firescului jocului o perfectă capacitate de convingere și expresie. Arcadie Donos în Chirița întrușipează personajul întîind linia tradițională a unui Matei Mîloș și a unui

Milută Gheorghiu, și conferă situațiilor un comic irezistibil. Tudorel Popa dispune de o replică calitativă ce întregeste starea generală de destindere și entuziastă angajare. De asemenea, Mitică Popescu, Elena Pop, ca și tinărul și talentatul Mișu Dinvale, valorifică posibilitățile de comunicare în acest univers polarizat de atenție receptivă a copiilor. O figură interesantă și pitorească

este și Jana Gorea în rolul Mamei Anghelușa, care aduce în linia spectacolului un plus de coloratură și dinamism. Pianul este și el o prezență constantă și optimistă. Calitățile muzicale ale lui Andrei Müller, se afirmă cu acest prilej. Factorul ordonator și unificator al întregului spectacol este C. Dinescu, semnatarul direcției de scenă.

Modalitatea teatrală propusă de piesa Vreți să vă

jucați cu noi? este demnă de continuat și aprofundat, avînd o incontestabilă eficacitate în modelarea artistică și etică a celor mici. Să-i obișnuim să se joace învățînd. Nu ne mai rămîne decît să-i mulțumim Teatrului Mic pentru înțelegerea dictonului horatian: „utile dulci“.

Oana Maria Măciucă

CĂRȚI — REVISTE

Arhitectura

nr. 1/1974

Semnalăm cititorilor noștri care se interesează de problema construcțiilor teatrale ultimul număr (1/74) al revistei „Arhitectura”, dedicat, în cea mai mare parte, noilor edificii datorite recent teatrului românesc. Sumarul volumului este astfel conceput încît se oferă, simultan, o prezentare și o analiză a realizărilor arhitecturale, considerate nu în sine, ci în raportul lor firesc — care este acela de instrument — față de actul teatral. Arhitecții-autori ai proiectelor (Alexandru Iotzu pentru Teatrul Național din Craiova, Constantin Săvescu, pentru Teatrul din Tirgu-Mureș) expun principalele date ale creațiilor lor: amplasamentul și valorificarea acestuia în condițiile specifice, integrarea în arhitectura orașului, elaborarea temei și modificările ei concrete, particularitățile constructive, programul funcțional și estetic. Planuri detaliate ale clădirilor, însoțite de date tehnice, foarte multe fotografii, din unghiuri diferite, ale exterioarelor, sălii, foaierele, compun o imagine cuprinzătoare a acestei noi realități pe care o reprezintă în viața artei tea-

trale românești construcțiile din Craiova și Tg. Mureș.

În prefață, prof. arh. Ascanio Damian întreprinde o analiză critică multilaterală, discutînd diferitele aspecte ale acestor creații arhitecturale prin prisma modului cum se subordonează ele scopului final — servirea spectacolului, a publicului, în ultimă instanță, a cerințelor vieții culturale a orașului; criterii realiste, clar formulate, operează în argumentarea judecăților de valoare, atît în ce privește construcția propriu-zisă, cit și în ce privește dotarea tehnică.

O interesantă confruntare organizează redacția între creator și beneficiar, prilejuind o întîlnire a proiectantului arh. Alexandru Iotzu cu actorul Amza Pellea, directorul Naționalului craiovean. Aprecierea celor ce vor folosi acest perfecționat instrument artistic este cu atît mai entuziastă, cu cît — se subliniază în convorbire — construcția este astfel proiectată încît, pe măsura necesităților și a posibilităților, se vor putea întreprinde, în viitor, reamenajarea sălii, transformarea ei în teatru-arenă sau în teatru elisabetan.

Cu aceasta, revista „Arhitectura” pătrunde în sfera unei problematice esențiale pentru spectacolul modern: arhitectura locului de joc. Arhitectul scenograf Dan Jitianu descrie, istoric și tehnic, modificările aduse sălii de la grădina Icoanei a Teatrului „Bulandra”, pînă la cristalizarea actualei formule de polivalență funcțională. Pentru uzul celor ce nu sînt direct „oameni ai scenei”, el expune sintetic, în articolul „Teatru, regie, scenografie”, cîteva teze de principiu ale gândirii teatrale contemporane, asupra actului teatral și a dinamicii raporturilor dintre componentele sale. Articolul este ilustrat cu fotografii de decor demonstrînd nesfîrșita varietate de posibilități ale scenografiei, azi. La capitolul „Cadran”, revista își întregeste preocuparea prin prezentarea Operei din Sydney, capodoperă a gândirii arhitecturale moderne, a Teatrului Mic din Varșovia, a unui teatru ce se va construi la Vicenza (Italia) și a proiectelor premiate la concursul pentru Opera din Belgrad.

Inițiativa revistei „Arhitectura” conturează în mod exemplar existența unui teritoriu de preocupări comun acestor domenii ale creației care au atîtea puncte de tangență: arhitectura și arta spectacolului, și oferă celor ce se mișcă în ambele domenii un foarte util dosar documentar.

I. P.

Decorul pentru „Hamlet“ în spectacolul lui Dinu Cernescu

Scenografia globală la spectacolul „Hamlet“ nu este un decor, este un cadru. Pe scenă se rostește afirmația : „Danemarca este o închisoare“. O închisoare hipnotică, din care nimeni nu vrea să evadeze, ci dimpotrivă : este jinduitorul perimetru al invaziei lui Fortinbras. Mica sală în care se desfășoară reprezentarea este Danemarca.

Sala-scenă exprimă un punct de vedere, o funcție extrasă din text de regizor (nicidecum neverosimila Danemarcă a lui Shakespeare *) și anume regimul politic al tragediei.

Astfel, replica : „Danemarca este o închisoare“ este de-a dreptul tautologică (toți o constatăm vizual), pereții laterali ai sălii sînt lungi, și întortochiate coridoare pline de șoapte care se închid cu uși de fier, podiul scenei este aproape o curte interioară de închisoare, cu multe ganguri negre, placate cu oglinzi tulburătoare și surse, care multiplică gardianul, pindarul, pericolul.

Într-un astfel de regim tot ce rostește Hamlet în fantomatica sa nebunie sînt constatări rezumate, truisme. Polonius observă că spusele lui Hamlet — ciudat pentru un nebun ! — au un înțeles și, tocmai pentru că vorbește cu glas tare și nu în șoaptă, prințul este suspectat de falsă nebunie.

Hamlet, pentru Dinu Cernescu, este unealta lui Fortinbras, o unealtă neconștientă de scopul căruia îi slujește. Luciditatea și logica lui Hamlet funcționează numai în raporturile sale individuale, directe, dar nu și în relațiile politice. Pentru a justifica o atare viziune regizorală, trebuiau vizualizate brutal acele date ale textului, pe care în ambiguitatea sa le conține în potențial ; trebuia îngroșat conturul de circumscriere ; sala de spectacol, așa cum

a fost amenajată, este într-adevăr cadrul unei lentile prin care devin vizibile elemente altădată nesesizate, deși existente.

Dar această realizare a scenografului este aproape inseparabilă de text ; spectatorul intră, vede, înțelege și, odată cu prima replică, renunță să mai urmărească, să mai acorde sălii-scenă vreo atenție specială ; s-ar zice că tot amenajamentul sălii a fost făcut pentru șoaptele celor aflați în umbră, și nu pentru replicile textului. Și în consens cu viziunea regizorală, decorul nici nu trebuie să exprime ceea ce deja a fost rostit sau este rostit prin gura lui Hamlet, ci și pe mai departe, să vizualizeze ceea ce nimeni din Danemarca lui Cernescu nu îndrăznește să vorbească.

Nimeni nu îndrăznește să spună că tronul noului rege se așează permanent pe cadavrele supușilor, chiar dacă supușii, cum e cazul lui Polonius, au fost adevărați fanatici ai regimului. Abstracția acestei formulări este, în scenografia lui Helmut Stürmer, vizualizată : există în scenă un obiect aflat în mișcare, căruia mereu îi este schimbată poziția și anume tronul. Tronul este pe rînd catafalc, masă a nunții, alcov ; alternanța aceasta nu este cu nimic spectaculoasă, este un procedeu de acum arhicunoscut, și mărturisește doar o abilitate scenografică în folosirea întregii game de utilități care decurg din forma fixă a obiectului. Ceea ce se adaugă la mișcarea obiectului e faptul că, ritmic, poziția orizontală a înaltului tron, în chip de masă și alcov și catafalc, semnalează o victimă. Din care rămîne ca semn al dispariției sale, cite ceva, o mantie, o eșarfă, aruncate neglijent pe masă, alcov, catafalc. Ridicarea pe verticală, revenirea obiectului la poziția de tron regal strivește și adaugă la postament ultimele semne ale fostei existențe.

*) E ușor de constatat că indicațiile scenografice din „Hamlet“ nu diferă topografic în mod substanțial de indicațiile din „Regele Lear“ sau din „Richard“, ci doar conjunctural

Se află deci două obiecte în scenografia spectacolului care figurează universul viziunii regizorale : unul este ansamblul scenă-sală, celălalt este tronul. Ele au fost inventate și există nu ca să consfințească ilustrația istorică, ci ca să formuleze statutul politic a ceea ce se întâmplă. Primul dintre aceste obiecte funcționează ca realitate globală „și instituită”, cel de al doilea pune în evidență modul în care se instituie și se menține realitatea politică din spectacol. Aceste două obiecte sînt obiecte scenografice pentru că funcționează într-o dublă calitate : în aceea de obiecte (coridor, curte, sală a tronului, pat, masă, scaun) și în aceea de semne. Obiectele scenografice vădesc gradul de realitate al universului conceput.

Celelalte obiecte : spada, mantia, coroana, punga de bani, sînt recuzită.

Există și un al treilea „obiect” scenografic — numit, desigur, impropriu obiect —, și anume trupa de actori ambulanți. Mai degrabă, i-am putea spune accesoriu alegoric. Observați cît de ruptă este prezentarea de către trupă a faptului otrăvirii unui principe într-o grădină de coordonatele impuse imaginării acestui fapt de către „realitatea” curții regale daneze.

Hamlet va fi mulțumit de actori : unchiul-tată și mama-mătușă au explodat, au cedat nervilor. Deci trupa a provocat desprinderea din realitate a unui adevăr ; strania bolboroseală cabotină funcționase cu un nesferat realism acid : ceea ce contase în acea clipă nu era cum vor fi rostite replicile trupei ambulante ci doar dacă toată mascarada stranie va constitui un model redus, un simulacru al realității consumate.

Acest „obiect” pasager prin conflictul tragic are o existență exemplară : luat separat — să presupunem că un spectator întîrziat care nu cunoaște tragedia shakespeareeană intră în sală în momentul cînd trupa ambulantă „joacă” — trezește nedumeriri, este de o artificialitate și de o convenționalitate gro-

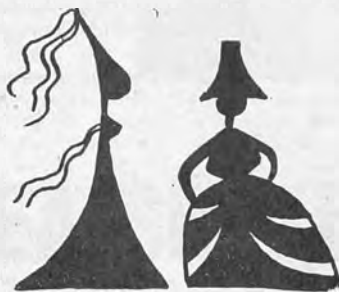
sieră ; dar pînă la apariția trupei, publicul adoptă, prin transfer, taina chinurilor regicid : în acest context, admitem înfiorarea, tulburarea și alergătura panicardă care se dezlănțuie după spectacol.

Poate părea forțată asimilarea unei „trupe de actori ambulanți” cu un obiect scenografic. Dar nu putem să nu admitem funcția de obiect provocator, de instrument, pe care îl are trupa în mîinile lui Hamlet, și prin care se dezvăluie gradul de realitate a supozițiilor acuzatoare emise de prinț. Și trupa, ca și tronul, este un obiect ideologic în aria dictaturii monarhice din care se naște tragedia.

Pe teritoriul problemei obiectului scenografic, prezența trupei, în contextul numit Elsinor, permite deslușirea a două nivele de raporturi ale elementelor de decor.

Pentru Rege, Regină, Hamlet și restul curții, trupa de actori este un ansamblu alegoric : histriionul-rege are fața acoperită de o mască albă de fard — aluzie la puritatea sa ; bătrîna actrișă-regină este îmbrăcată în roșu, aluzie la poftele carnale care o vor împinge la tăinuirea crimei ; histriionul-uci-gaș regal este gras și drapat în cenușiu, izbitoare caricatură a șobolanului care roade echilibrul dinastic ; și această trinitate tragică este însoțită îndeaproape de alegoria morții : o mumie de giulgiu alb în jurul unui craniu.

Mască albă de fard, rochia roșie, drapajul cenușiu, giulgiul morții sînt pentru Regatul de la Elsinor, obiecte scenografice, vădite obiecte de referință la realitatea trăită de regat ; pentru publicul care asistă la spectacolul tragediei, sînt simple accesorii, simplă recuzită, care funcționează insesizabil. Pentru spectator, numai ansamblul trupei funcționează drept obiect scenografic, obiect de definire a ideologiei tipic feudale din înfruntarea dintre Hamlet și familia regală. Utilitate asemănătoare — în ochii publicului — cu cea a tronului (despre care am vorbit). Acest raport este cel semnificativ pentru spectator.



atelierul de dramaturgie

„ECHINOX“

de Leonida Teodorescu

Vineri 19 aprilie Casa scriitorilor „Mihail Sadoveanu“ din București a găzduit lucrările primei ședințe a Atelierului de dramaturgie inițiat de secția de dramaturgie a Asociației scriitorilor din București împreună cu redacția revistei „Teatrul“. Cuvîntul de deschidere, rostit de Florin Tornea, a evidențiat caracterul de lucru al acestei noi forme de cenaclu, prezența teatrelor din Capitală — reprezentate prin secretari literari, regizori, actori — ca invitate permanente la lucrările Atelierului. Noul cenaclu își propune a fi un laborator al scrisului dramatic, un cadru organizat de prezentare și analiză a producției dramaturgice autohtone, născuind să sesizeze direcțiile sale actuale, să contribuie, printr-un efort colectiv, colegial, la împlinirea calitativă a literaturii noastre dramatice. Un alt rol al Atelierului, important ca finalitate practică, se referă la crearea unor punți, a unor facilități în drumul textului către scenă. Prezența oamenilor de teatru la ședințele cenaclului le va da acestora posibilitatea de a cunoaște mai direct și mai exact „bursa“ pieselor românești, de a lua contact și cu texte nepublicate încă. Citirea pieselor va fi înlocuită, dacă și cînd va fi posibil (și necesar), cu o lectură scenică — cu „spectacole de lucru“ în măsură să pună în lumină pe lângă însușirile literare, virtuțile teatrale ale textelor.

Activitatea Atelierului de dramaturgie a debutat cu lectura piesei (în două părți) *Echinox* de Leonida Teodorescu căreia arta rostirii, atît de prețuită, a actorului George Constantin (de la Teatrul „Nottara“), i-a subliniat valorile deopotrivă poetice și de semnificație. Dezbatere morală, pe o canava aparent polițistă, dramă poetică căptușită, în țesătura replicilor, de o suculentă notație realistă, lucrarea lui Leonida Teodorescu a suscitat, odată cu aprecierile globale, vii discuții și ciocniri de opinii pe marginea tehnicii și construcției sale dramatice ca și pe marginea sensurilor ce se pot degaja din ea.

Direcția principală a discuțiilor s-a referit la interpretările posibile ale dramei, la trimiterele și ideile ei de ordin moral și uman.

Radu Dumitru „a deschis focul“ comentariilor subliniind valoarea de generalitate a adevărurilor conținute de piesă, modul în care simplitatea aparentă a replicii și fapta de viață aparent banală se convertesc în înțelesuri majore. Mai puțin entuziaști

(fără a tăgădui însă calitățile literare ale scrierii) s-au arătat Paul Cornel Chitic și Constantin Radu-Maria, care au remarcat laturi de inconsistență în realizarea unor personaje, idei nu totdeauna împlinite ori neferite de ambiguitate. Apreciind textul pentru dovada de măiestrie, de profesionalism pe care o oferă, Mihail Davidoglu i-a reproșat totuși autorului logica nu suficient de strînsă a construcției dramatice. Silvia Ungureanu a încercat o analiză a piesei pe datele sale polițiste, observînd, din această perspectivă, fie o anume inconsecvență în construcție, fie o păgubitoare neobservare a rigorilor la care impune factura unei asemenea specii. Un alt reproș exprimat în intervenția sa — existența unui personaj principal înconjurat de personaje pretext — constituie dimpotrivă, după părerea Leticiei Papu un element voit și necesar în text: inconsistența, reducerea eroilor la un singur aspect este de natură să evidențieze nodul conflictual, problematica centrală a piesei.

Considerînd-o drept o dramă în primul rînd simbolică, de mari virtuți poetice, Iosif Naghiu a discutat piesa în raport cu notele comune ale dramaturgiei lui Leonida Teodorescu, detectabile și aici ca și în celelalte piese ale sale, în care gesturile firești, replicile cotidiene, se construiesc pe situații de excepție. *Echinox* este, afirma Naghiu, o piesă de dezbatere ulterioară; ea pune în cumpănă idei grave, de puternică angajare morală — legitimitatea actului justițiar întreprins la nivelul individului, semnul erorii sub care acesta se poate plasa, consecințele decurgînd de aici.

Pentru Radu F. Alexandru esențial în discuție și esențial în drama lui Leonida Teodorescu este mobilul sau, mai precis, explicația psihologică a crimei ce se află în centrul conflictului. Interesantă în piesă este incertitudinea pe care o trăiește eroul: ceea ce a făcut o viață întreagă este legitim? Dacă a greșit fundamental e obligat moral să îndrepte singur raul? Alături de cei ce au surprins și apreciat profunzimea etică a ideii promovate de Leonida Teodorescu s-a declarat și Dina Cocea, care ar fi dorit-o însă mai larg și mai concret dezvoltată, mai decis definită pe plan literar-dramatic. Și-a mărturisit aprecierile în legătură cu piesa și Dumitru Solomon pentru care, (ca și pentru cei mai mulți vorbitori) vrednice de relevant nu sînt factura ei polițistă, nici substanța ei metaforică, ci deschiderea ei spre idei valoroase, timbrul particular, măiestria scrisului dramatic.

Sînt cîteva spicuiri din discuțiile purtate la ședința inaugurală a Atelierului de dramaturgie: le credem în măsură să degajeze ceva din atmosfera de lucru și din simțul de responsabilitate cu care lucrările prezentate sînt supuse analizei, să ofere deci și argumente pentru utilitatea cenaclului care, să sperăm, se va bucura de viață lungă.

Cristina Constanținiu

**D. R.
POPESCU**



PASĂREA SHAKESPEARE

piesă în două părți

www.ziuaconstanta.ro

PERSONAJELE

CEZAR
SERGIU
ECATERINA
MIRCEA
OLIVIU
NICHIFOR
IRINA
SABINA
INGEBORG

Dedic această piesă
lui EMIL POENARU

PARTEA I

În zilele noastre, într-un orășel. Acțiunea se petrece în holul enorm al unei case cu scări interioară. Parter și etaj, multe uși, deci multe camere. Sus, camerele lui Nichifor și Cezar, Oliviu, Irina. Jos : Ecaterina și Mircea, Sabina etc. În funcție de spațiul scenic, cît mai multe uși, pentru fiecare locatar cîte una ! Ușa spre bucătărie, ușa spre baie, amîndcuă jos. O ușă dă în curte spre stradă. Ferestre. Mobila o las la inspirația celor în cauză. Personajele vor intra și vor ieși din scenă mereu, ca la ei acasă, firesc.

CEZAR (intră de afară murind de ris) : Ce crezi că s-a-ntîmplat la Deva ? Un subiect, maestre, un subiect !

SERGIU (vine în urma lui) : Comedie ? Cine mai poate să ridă azi la o comedie ? (Găsind subiectul) Un frizer a luat bacșiș și-a fost prins !

CEZAR : Nu. La spitalul central...

SERGIU : Știu. Franțuzul care s-a dus la doctor să-i spună că soția sa are un sin mai

lung... Poate, domnule franțuz, vă place mai mult unul decît celălalt... A, nu, zice... Posibil, căci Freud, zice medicul, a zis că ne place mai mult sinul stîng, decît cel drept și... Nu, e celălalt zice franțuzul. Și dorm cu tîmpla pe el, zice franțuzul... Dormi pe el ca pe un șarpe ? zice.

CEZAR : Dormeau în aceeași cameră ?

SERGIU : Nu, dormeau în camere separate, de-aceea era sinul...

CEZAR : Nu, la Deva, ceva extraordinar de comic : la Deva nu există crematoriu și...

SERGIU : Chestia cu evreul ? Îl roagă pe

papa să-l ajute să facă reclamă la pepsicola...

CEZAR : Nu există nici un papă la Deva...

SERGIU : Bancul e banc, se poate întâmpla oriunde... Părinte, zice, pune acolo lingă : dă-ne nouă astăzi pâinea noastră cea de toate zilele — pune : și pepsicola cea de toate zilele. Și papa nu pune, oricât îi dă evreul. Și când pleacă, evreul, supărat, se-ntreabă : dar cit i-or fi dat brutarii de i-a băgat în tatăl nostru ? !

CEZAR : E un banc vechi.

SERGIU : Toate bancurile sînt vechi, numai cei ce le spun sînt noi.

CEZAR : La Deva, la morgă, erau o grămadă de sicrie goale, erau aprovizionați în orice clipă. Și într-o seară o soră care locuia de parte se culcă într-un sicriu...

SERGIU : Și moare.

CEZAR (rizind) : Și nu moare. Și după un timp, obosită, seara, iarăși se culcă la morgă într-un sicriu.

SERGIU : Și moare.

CEZAR : Și nu moare. Și a doua zi dimineața niște zugravi intră cu scările în morgă și încep s-o vâruiască... Și unul, pe o scară...

SERGIU : O vede pe fată în sicriu...

CEZAR : Da, o vede ridicîndu-se din sicriu și... (moare de ris)

SERGIU : Și se-ndrăgostește de ea.

CEZAR : Nu... (moare de ris)

SERGIU : Și-nite așa a început căsătoria lor : nu s-a-ndrăgostit întîi de ea, ci apoi el s-a...

CEZAR : Nu. (Moare de ris.)

SERGIU : Atunci ce-a pățit zugravul cînd a văzut-o ?

CEZAR : A căzut de pe scară în cap și-a murit. (Moare de ris. Brusc, grav.) Dragă Sergiu... Te-am chemat să fii alături de mine într-un moment penibil : nu e o clipă grea, cit e o clipă penibilă : fetița de care m-am legat, ca orice bărbat de o femeie, s-a sinucis... (Surizînd) Și bineînțeles n-a murit, fetele știu azi dozele exacte cu care te pot șantaja să le iei în căsătorie. Și-acum ea vine de la spital acasă și eu trebuie s-o aștept aici... N-am luat flori, ca penibilul să nu fie și mai îngrozitor. E o farsă ridicolă ca orice farsă. La spital n-am avut voie s-o vizitez ca să nu se infurie, acasă, aici. n-am voie s-o sărut ca să nu par ipocrit. Dar adevărul e că nu sînt nici o plăcere să pup o muri-bundă. Nu-mi plăcea ea nici înainte, fie vorba între noi... E cam cretinită, a vrut chiar să-și dea foc, a simulat întîi că-și dă foc, să se purifice, cică... A, la început, cînd i-am spus să fie serioasă, mi-a răspuns că n-o să ia niște tablete ca în orice sinucidere bur-gheză... I-am oferit, în glumă, bineînțeles, un revolver, să fie o sinucidere mai roman-tică...

SERGIU : N-ai fost prea crud cu ea ?

CEZAR : Eu sînt un sceptic : un crud în vorbe. (Alt ton) Zău că n-o înțeleg, după ce ne-am iubit și noi ca doi tineri, ea tam-nesam a luat niște luminal... gargară, spital, sinuci-

dere... Și eu ce vină am ? Ea mi-a zis : vino cu mine în Poiană la balul cismarilor.

SERGIU : Și te-ai dus.

CEZAR : Cum să refuz o fată ? Am dansat, am băut o bere, am ieșit la o plimbare în pădure, luna era... așa și-așa, mare... Ea mi-a zis : vino să luăm o gură de aer.

SERGIU : Și-ai luat aer.

CEZAR : Am luat o gură, și fiindcă tot ne era cald, ne-am așezat pe niște iarbă cosită.

SERGIU : V-ai așezat adică pe finul de cu-rînd cosit.

CEZAR : Și dintr-una în alta...

SERGIU : A ieșit una alta.

CEZAR : Am ajuns unul peste altul. Căci : ea mi-a zis s-o sărut.

SERGIU : Poate că nu s-a sărutat niciodată sub lună, pe fin și voia să alle.

CEZAR : Da.

SERGIU : Și tu n-ai vrut.

CEZAR : Cum să refuzi o fată ? Eu n-am știut, nu-mi plac prostiile dulcege, i-am și spus.

SERGIU : Dar ea nu și nu : te-a forțat s-o săruți.

CEZAR : Da.

SERGIU : Apoi ți-a prins mîinile și ți le-a răsucit la spate și de durere tu ai acceptat.

CEZAR : Da.

SERGIU : Adică te-a violat. Tu ești un pudic, n-ai cunoscut pînă atunci femeia și nici nu te gîndeai la așa ceva, să te întinzi, voiai în noaptea nunții să te prezinți cast.

CEZAR : Adică sînt un prost.

SERGIU : Nu. Eu sînt un prost.

CEZAR : De ce ?

SERGIU : Că nu te cred. De-aș fi mai deș-tept, te-aș crede și te-aș compătimi și i-aș da ei cîteva palme și i-aș cere unui doctor să te examineze și să-ți dea un certificat de virginitate.

CEZAR : Însă...

SERGIU : Însă eu, prost, te sîcîi.

CEZAR : Mă sîcîiți nu pentru că sînteți prost...

SERGIU : Spune-mi tu.

CEZAR : Ci pentru că eu să plătesc pensie alimentară.

SERGIU : Și tu n-o plătești.

CEZAR : Știu eu dacă nu e cazul s-o plă-tească altcineva ?

SERGIU : Ea cu ce băieți a mai umblat înainte ?

CEZAR : Cu mine.

SERGIU : Vai de capul tău ! Un tinerel ca tine cu un copil pe cap și c-o nevastă pe cap... pot să-ți strice cariera. O fată cu un copil se mai descurcă, sînt creșe, grădinițe... Și fetele își găsesc ele pînă la urmă un vă-duvoi, un babalic care să treacă peste fiecărui ăsta că au un copil, nu ?

CEZAR : Bineînțeles.

SERGIU : Și tatăl tău ce zice ?

CEZAR : El, nu ții cînd face pe nebunul și cînd e serios... Se ține de meciuri de fotbal și nimic nu poți discuta cu el serios, nu dă nimic pe nimic. Și cu meseria stă în coadă

de pește. Vinde loz în plic, deși a terminat dreptul...

SERGIU : L-a terminat ?

CEZAR : Cine știe, în orice caz a făcut atîta ani încît să poată vinde liniștit loz în plic.

SERGIU : Nu l-am văzut de-o grămadă de ani... Am fost colegi de școală, era nebun și atunci, vindea semințe la meciuri : „Ia bomboana agricolă“.

CEZAR : Te-așteaptă. Poate nici n-o să vă mai recunoașteți. El m-a trimis la tine prima dată... Uite-l că vine... (Nichifor intră pe ușă.) Dormea... Să vă prezint... Sergiu, prietenul tău, tată, cîndva, și acum prietenul meu... Tatăl meu, Nichifor...

NICHIFOR : Ham, ham, ham !

SERGIU (cu mina rămasă întinsă) : Tot de glume te ții...

NICHIFOR : Ham, ham, ham... (Intră în baie.)

CEZAR : Uneori se ține de șotii, se crede ciine, un ciine, bătrîn. Are niște glume... (jenat) dar e foarte cumsecade, chît că pare...

SERGIU : Uneori una par unii și alta sînt. Bătrînul ciine Nichifor a rămas tot tînăr !

Așa ne tutuiam în școală : bătrîne ciine !

CEZAR : Tata e un înțelept, ține cu „Ciocanul“, vinde loz în plic prin localuri și bilete la meciuri de fotbal... Unii zic că e un pretext, să nu pară cerșetor, mîncîncă pe la mese și bea cite un pahar cu vin, înveselind lumea cu pronosticurile lui... (Nichifor revine.) Știe formațiile... Care era halflia de aur a Utei ?

NICHIFOR : Băcut, Pall, Petciowsky.

CEZAR : E un fel de vagabond drăgălaș, trăind în afara oricăror alte tabuuri, a timpului... Bate duminică Milano pe Fiorentina ?

NICHIFOR : Cu 2 : 0.

CEZAR : El are lumea lui, logica lui, la marginea logicii și a lumii obișnuite, trăiește doar pentru o singură realitate, una singură și absolută, a fotbalului.

SERGIU : E un artist.

CEZAR (pupîndu-l pe Nichifor) : Traversează mări și oceane, lumea, Răcăței din Deal, Pomirila din Vale strigînd...

NICHIFOR : „Hai, Ciocanul !“

CEZAR : Astea-s gîndurile lui, insomniile lui. Hai, băieții ! Care sînt zeii, tată !

NICHIFOR (rizind cu hohote) : Pele, Müller, Bobby Charlton, Eusebio, Dobrin...

SERGIU (compătîmînd cu ei) : Numai arbitrii sînt niște porci !

NICHIFOR : Eu am un mort în burtă pentru cei care sînt porci, și pentru mincinoși !...

CEZAR : Tata e un profet !

NICHIFOR (cîntă) : Mortul o să învie și-o să vorbească !

CEZAR : Într-un oraș neșeros și hiper-industrializat și parfumat, el ar fi închis într-un azil, așa, umblă pe stradă ca noi.

NICHIFOR : Sincer să fiu, nebunii umblă pe stradă ca mine. Înjurați-mă că sînt sincer, dar nu pot să...

SERGIU : Înjurați-mă și pe mine că sînt măgar și n-am nici un pic de caracter, îl urăsc de moarte pe Panait Alexandru, e un

impostor și-a scris o carte catastrofală, dar eu am vorbit despre ea ca despre un eveniment extraordinar ! Știu c-o să mă scuipați, voi, amicii mei mai vechi și mai noi, o să ziceți că sînt o lichea și că nu cred o iotă din ce-am spus și din ce-am scris, e drept, dar atunci de ce fac asta ? Pentru că sînt un lingău. Așa o să spuneți, așa și sînt, dar de Panait Alexandru care e șeful casei de filme numărul 7 ține intrarea în producție a filmului meu și eu nu vreau să mor de foame. CEZAR : Și de sete. (Intră Oliviu de afară.) SERGIU : Și. E profund neonest, nu ? Iată pe cine se bazează spectatori, comunistii, pe ce conștiință ! Dar și eu sînt om, nu pot trăi numai din conștiință. (Lui Oliviu.) De ce mă privești așa ? Ne vindem conștiința, pe noi înșine ?

CEZAR : Ce să cumpere, dacă n-aveți conștiință ; este Oliviu ? Doar niște cadavre ; este Oliviu ?

NICHIFOR : Eu am fost în Dunăre și-am locuit într-un pește uriaș, și-am uitat acolo o batistă și adevărul, un cartof, un ceas cu cuc și biserica unde m-am botezat.

SERGIU : Mie dacă mi se dau bani, îmi schimb și biserica.

NICHIFOR : Cînti în orice biserică.

SERGIU : Orice. Sînt un porc de ciine. M-am vindut. La mine totul e de vînzare. Pentru bani fac orice. Dai — spun că ești frumos ! Orice împărat, financiar, agrar etc. de mă cumpără, îl laud.

OLIVIU : Bine, dar pentru ce vă trebuie atîția bani ? Ce să faceți cu ei ?

SERGIU : Pentru gagici. Inele, brățarele, băuturile. Am eu mîtră de băiat gigea ? Nu vezi c-am burtă și-am chelit ? Sînt domn, plătesc bine. Cu banii pe care i-am dat pe balerine puteam să-mi cumpăr o turmă de oi. Apropo, cit costă o oaie pe-aiici ?

OLIVIU : Vreo opt sute de lei.

SERGIU : Cu opt sute de lei îmi cumpăr o actriță de film. (Intră Mircea de afară, urmat de Ecaterina. Nichifor intră la el în cameră urmat de Oliviu. De-acum încolo, cînd seriu : intră, iese — se va înțelege că e vorba de camera personajului respectiv).

CEZAR : Să fac prezentările... Doamna Ecaterina, mama Irinei... Mircea, cu așa-i zic, tatăl Irinei, funcționar.

(Ecaterina urcă la ea.)

MIRCEA : Nu, lucrez pe lingă laboratorul Institutului de medicină veterinară. Ard cadavrele.

CEZAR : E modest, și are humor. (Mircea se îndepărtează.) Mă mir, de obicei e tăcut și lipsit de haz, chiar plicticos... (Mircea a intrat în camera lui.) Mereu stă în camera lui, singuratic ca un cuc, parcă s-ar ascunde după propria lui umbră. Căci prin casă e ca o umbră, adică nici nu se aude, nici nu vorbește, parcă ascunde vreo comară ?... Măcar de-ar fi ceva cocoșei... (Intră Nichifor cu o placardă în mînă, cu steagul echipei „Ciocanul“, în ‘pantaloni lungi, ca niște papuri.

E urmat de Oliviu.) Tata s-a îmbrăcat în fracul său de viitor președinte al clubului „Ciocanul“. Candidează la președenție de douăzeci de ani. Toți rid de el, dar și el ride de toți, așa că sînt chit ! A rezolvat orice problemă cu lumea... Lozinca lui „cu care se prezintă la alegeri e scrisă pe pancartă, o poartă de douăzeci de ani prin oraș, și-o spune cînd îl întrebi... Tată, cum îți îndemni tu alegătorii ?

NICHIFOR (citește ce e scris pe pancartă) : „Mă veți vota pe mine sau pe altul, asta nu va schimba nimic pentru voi.“ (Intră la el.)

CEZAR : Dumealui e Oliviu, un vechi cunoscut de-al talei...

SERGIU (dînd mîna) : Îmi pare bine... Vă place fotbalul ?

OLIVIU (întînd la el) : Nu.

CEZAR : Stă în gazdă la noi, tata i-a dat o cameră... A fost contabil la magazinul unde Ecaterina a fost și ea contabilă și acum vinde ce se găsește... alimente... ceaiuri. Acum, după ce-a stat cîțiva ani la pușcărie pentru delapidare, lucrează la fabrica de gheață... Învinde ceva pe-acolo, cred că suflă-n apă să-nghete. Dar e simpatic.

SERGIU : Cine fură din gestiune citeva mii de lei e un om simpatic. Dar nu mai vine Irina ?

CEZAR : Cred că trebuie să meargă după ea. Nu-treb ca să nu mă creadă ipocrit. SERGIU : De foarte mult timp aștept să văd la față o fată ce scapă dintr-o tentativă de sinucidere... E o șansă s-o vezi...

CEZAR : Și un subiect de film.

SERGIU : Poate. Mă preocupă o idee : de ce se sinucid fetele ?

CEZAR : Ca să scape de bărbați. (Alt ton.) De proaste. Doar n-o să-mi probeze cineva că sinuciderea este un fel de a spune nu tiraniei bărbatului, tiraniei ideilor bărbaților, tiraniei. Eu nici măcar n-am idei. (Rizînd) Am numai mușchi.

SERGIU : Am vrut cîndva să fac un film care să se cheme : „Pasărea Shakespeare“. Să vorbesc despre triumful ideii de libertate, chiar dacă eroina...

CEZAR : Shakespeare a fost o pasăre ?

SERGIU : Poate. A trecut prin lume ca o pasăre, fără să lase urme, ca pasărea-n aer, nu se știe de-a existat sau ba...

CEZAR : Multe nu se știu de-au existat sau ba.

SERGIU : Dar faptele rămîn, chiar dacă oamenii rămîn necunoscuți... De fapt, frate, cam toți am vrea să fim nițel Shakespeare... El mereu învie, mereu...

CEZAR : Numai cei care mor nu mai înviează niciodată. Și cine e de vină ? În cazul de față ? Eu ? De ce ? Pentru o simplă... Bun, eu sînt vinovat, să zicem. Dar ea nu este ? Numai cei care trăiesc sînt de vină, cei care mor, sinucigașii, nu sînt ? Asasinul sînt doar eu ? El nu se află și în insul ce crapă, în carnea lui, nu face parte și din stofa lui ? O s-o vezi pe Irina : poți să-ți

încipui că la un asemenea exemplar sănătos, măi frate, îi trec prin cap gărgăuni ?

SERGIU : Frunză verde cal deschis, Inima e un abis, Care cîntă pis, pis pis !

CEZAR : Iar faci pe clovnul...

SERGIU : Totul e să pari cit mai neserios, să-ți crezi o aură de flusturatic, ca să poți spune adevărul... Așa sînt clovnii lui Shakespeare, — să învățăm de la clasici !

CEZAR : N-am văzut nici un clovn omorît.

SERGIU : O să vezi, nu-ți pierde răbdarea. Mai citește, mai privește, doamne miluiește ! S-ar putea clovnul să fii chiar tu, caracterele sînt schimbătoare, ca o moară de vînt... (cîntînd) ca o femeie... (Cîntînd) „Femeia are, mînte ușoară, e schimbătoare, ea fulgu-n zhor... Ca fulgu-n zhor“... (Intră încet Irina, singură.)

CEZAR : N-ai... venit cu ei... ?

IRINA : Am venit singură. (Intră în camera ei.)

CEZAR : Ea e... Nu i-a așteptat... Sau ?... Nu mai poți să știi nimic sigur... Una era vorba, alta se-ntimplă, nu mai ai nici o certitudine.

SERGIU : Eu din liceu n-am rămas decît c-o singură certitudine : matematica. Ea nu te-nșeală niciodată. În fața oricărui gînd, trebuie să-ți calculezi șansele. În fața viitorului. Ia fel. Eu le-am calculat pe-ale noastre : veți avea un viitor fericit ! (Bea, închinînd, și mănîncă forsecuri. Ecaterina a intrat cu o tavă plină cu... etc. E urmată de Oliviu.)

ECATERINA : E foarte ușor să predici și să prezici viitorul cînd mănînci. SERGIU (trecînd peste ironia ei, considerată dragălașă) : E un viitor calculat matematic. Visăm în tinerete, în fiecare noapte aproape că mă închinam unui altar plin cu cifre : 1, 2, 3 etc. Plin cu cifre și cu elementele din tabloul lui Mendeleev : carbonul, calciul, fierul... Și spuneam tatăl nostru așa : Tatăl nostru care ești carbonul nostru, carbonul din care sîntem făcuți, dă-ne nouă carbonul nostru cel de toate zilele.

OLIVIU : Aveai fantezie, și-ai ajuns artist...

SERGIU : Un fel de artist, un meseriaș. (Ironie) Și un comerciant. Filmul este artă și industrie. Vîndem ce ne interesează și ce vă interesează...

OLIVIU : Și ce credeți voi că e adevăr... (Ride.) Și le dați peste bot tehnocraților care zic : noi producem totul ! Strigă și ei ca muierile : noi facem totul ! Cînd de fapt voi faceți în filme și ce nu este... Adică mai mult decît totul.

ECATERINA : În tinerete a dat și el examen la cinematografie, și a picat. Și de atunci n-o poate suferi.

SERGIU : Oricum, cinematografia e o putere...

OLIVIU : D-aia dumitale ți-e imposibil să renunți la ea...

SERGIU : Orice artă e o putere, dragă, și mărturisesc că sînt incapabil la vîrsta mea să mai renunț la cinematografie... Deși îmi ia tot timpul, am devenit sclavul ei... Sigur, un sclav destul de bine remunerat, dar un

sclav. Plin de orgolii, de trame... Dar m-ați lăsat destul de mult să spun prostii, mie foame!

CEZAR : Sergiu e un nemulțumit, a fost în America, la Moscova, în India, unde n-a călătorit? A cucerit lumea cu filmele lui politiste, cetățenești, istorice, dar e nemulțumit, nu e un lacom, el caută... caută perfecțiunea, divinul...

SERGIU : Caut vinul, dragă. (Își toarnă în pahar, vesel.)

CEZAR : În vin este adevărul... (Subit, ca o descoperire) Cauți adevărul! (Ciocnește.)

Bea-l pină la fund, poate-l găsești.

SERGIU (vesel) : Fiecare caută ce-i lipsește... Cum se zice idealul.

ECATERINA : Oliviu își caută mereu tatăl. E orfan de tată.

SERGIU : Și Alexandru Macedon a fost, și tot căutându-l a cucerit lumea. Și Moise a fost orfan, și-a fundat parcă o nouă religie...

CEZAR : Dar căutându-l s-ar putea să găsească în loc de-un ins grozav, un rahat. Ce imperiu ar ieși de-aici?

SERGIU : În filme dacă fiul descoperă în tatăl căutat un tiran, renunță să semene cu el. Mai bine orfan și sărman, decît un tiran...

OLIVIU : Am intrat încet încet în problemele teoretice ale filmului...

CEZAR : Eu ca un cascador modest ce mă aflu cred că din căutarea asta pot ieși foarte bine și niște prăpăstii... Dacă eu aș avea un copil, de m-ar găsi, n-ar da cu ochii de-o prăpăstie?

IRINA (intră, mergînd spre bucătărie) : Sper să n-ai nici un copil. (Iese.)

ECATERINA : Poftiți în bucătărie, am pus masa... Trebuie să... da, ziua de azi merită sărbătorită. (O urmează toți. Cezar rămîne singur.)

IRINA (revine) : Ce cauți aici? De ce n-ai rămas la București?

CEZAR : Doar nu sînt un străin. Am venit să te-ntîmpin...

IRINA : Mai bine nu m-ai fi întîmpinat niciodată.

CEZAR : Bine, am fost ticălos, dar cine vrea să fie ticălos din plăcerea de a fi ticălos?

IRINA : Te-am obligat eu.

CEZAR : Poate. Mi-ai plăcut, și nu dădeai nic o ceapă degerată pe mine... Poate m-am simțit jignit în sinea mea.

IRINA : Iartă-mă că te-am jignit.

CEZAR : Iarăși rizi de mine. (Clar.) Și eram afumat. (Vine spre ea și o cuprinde în brațe.) Te iubesc, Irina.

IRINA (depărtîndu-se de el) : Ești nebun!...

CEZAR : Ca să mă îndrăgostesc de tine nu este destul să fii nebun, dar asta m-a ajutat.

IRINA : Ce cauți aici?

CEZAR : Parca-ai fi un oracol: străinilor, ce căutați aici? (Ca un răspuns) Caut și eu mica mea fericire... Și să mă ierți pentru ziua aceea.

IRINA : Nu vreau să aud poveștile tale plîngăcioase.

CEZAR : Dacă nu vrei, nici nu ți le mai spun.

IRINA : Pleacă.

CEZAR : Nu plec. Am învățat din istorie că în toate momentele grele lumea a descoperit ceva nou... Cînd s-a invadat Polonia, s-a descoperit fisiunea uraniului... Cel mai greu nucleu, cel de uraniu, prin fisiune, prin spargere, prin explozie degajă o energie colosală...

IRINA : Nu mă interesează.

CEZAR : Știu, dar vorbesc și eu ceva ca să nu ne surprindă cineva tăcînd. Dacă nu vorbim, pentru noi, că n-avem ce, să vorbim pentru alții, să vadă că vorbim... Trebuie să fac impresie bună, că te iubesc. Dar întîmplător chiar te iubesc, ceea ce e mai greu de crezut. (Vrea să se apropie de ea. Irina se îndepărtează.) Întotdeauna ai fost castă... Dar prea multă castitate strică, adoarme singele în tine și orice dorință.

IRINA : Deloc n-adoarme dorința de a nu te mai vedea aici.

CEZAR : Sînt obligat să rămîn. Plecarea mea ar face o proastă impresie. Trebuie să dovedesc că n-am avut nici un gînd rău cu tine și numai iubirea... Dar... (Cîntă) „Iubire, bibelou de porțelan“... (Irina îl izbește peste mătura din care el făcuse chitară și se acompania.) Dacă te iubesc, trebuie să-ți iubesc și prostiile? (Irina plînge.) Și lacrimile?

IRINA : Oare mă iubești pe mine ori îți face plăcere să te urască și tu să suferi și să-ți placă să suferi?

CEZAR : Dar nu sufăr deloc. Știu că mă urăști, dar asta înseamnă că nu-mi vei face nimic. Între noi doi este o țară moartă, ar spune... Cine-ar spune? Alamorogo! Știi ce țară-i asta, Alamorogo? Locul unde a explodat prima bombă atomică. Poate amîndoi trăim în Alamorogo, sună frumos, nu? A-la-mo-rogo!

IRINA (dă cu o cană de podea) : Termină cu bășcălia!

CEZAR : Dacă te iubesc trebuie să-ți suport toate istericalele? Bine, le suport. (Adună cioburile.) Fii calm, Cezar. Zarurile au fost aruncate... Dar... Conștiința pericolului atomic... să n-vățăm din viață... Un mare dezastru ar fi de s-ar lua de pîr două forțe atomice... Dar fiind conștiente de pericol, pericolul le îndepărtează de dorința războiului. (Scurt) O să ne obișnuim unul cu altul și lumea va spune: iată o pereche fericită!

SERGIU (intră) : Iată o pereche fericită.

CEZAR : Sergiu, tot timpul am crezut că Irina nu mă iubește, și ea m-a iubit dintotdeauna. Și din tot sufletul. Și mă întreb: merit eu atîta dragoste? Un fotbalist din divizia C care face cascadele să mai ciupe un ban și care tot dă la examene de admitere și mereu nu intră din lipsă de locuri! Un vîntură lume care speră să cucerească

lumea! Plin de ambiții, frumușel, nu prea prost, poate miine o glorie!... Nu știu a ce, dar... Și ea m-a iubit așa cum sint. Am umilit-o, a ieșit un târboi care mă putea înfunda ani de zile la pușcărie... Și ea ca să nu pășesc nimic și să-mi salveze cariera, viitorul meu — a făcut gestul acela... Ca să mă scoată din orice urmărire, să mă absolve de orice pedeapsă. Sergiule, tu te poți întreba, ca și alții: dar dacă Irina s-a jertfit pentru un escroc? Căci putea să moară! Merita un asemenea preț un fluieră vint? Meritam eu să-mi salveze ea onoarea? — Căci aș fi putut fi judecat pentru maltratare și viol și scuipat de toți ce mă cunoșteau! Ea n-a spus la nimeni... părinții apoi au bănuțit. Numai iubirea ei grozavă pentru ticălosul de mine a îndemnat-o să tacă și... Nu, n-a venit să-mi ceară nimic, a simțit c-ar fi fost o povară pentru mine... Nu s-a umilit. Dar decit să devină o piedică în calea viitorului meu, încurcându-mă, a... Sergiule, ea nu putea trăi însă așa, batjocorită, — o viață fără sens, fără haz, e o moarte pe care o amii inutil, și ea n-a aminat-o... Nimeni nu m-a iubit pe mine atât de mult încit să facă o asemenea jertfă care să șteargă pata aruncată de mine pe familia mea și a ei, nimeni n-a crezut atât de mult în viitorul meu, în mîntea mea, încit să-și spună că pentru o glorie mare nici un sacrificiu, chiar al propriei vieți nu e prea mare! Nimeni, afară de Irina. Uite-o cum mă privește de speriată! Nu mă urăște! Poate doar îi pare rău c-am înțeles-o. Și-ar fi vrut să nu știu, să nu-i fiu cu nimic recunoscător... Era necesar ca ea să piară, ca drumul meu să nu fie retezat — căci voi ajunge miine un mare actor, sau un... Poate că în alte împrejurări dacă s-ar fi jertfit pentru mai mulți inși sau pentru patrie, gestul ei ar fi părut mai grozav! Dar onoarea unui om nu-i la fel de mare ca onoarea unei țări, nu fiecare om este o țară? Și Irina și-a văzut viața ei fără valoare, bună doar ca să piară și să-mi desăvîrșesc eu studiile și cariera! Irina, îți mulțumesc pentru marea ta dragoste.

IRINA (îi dă două palme): Imbecilule.

CEZAR: Lovește-mă, știu că mă iubești. Tu ai vrut să mă salvezi de procese, pentru slava iubitelui tău... Oare am meritat eu?... IRINA: Termină!

CEZAR: Ce suflet grozav ai! Ți-ai ales singură drumul, căderea ta în moarte... Ai acceptat, ai zis: da, și în deplină libertate te-ai hotărît să mori! Cine-mi mai poate da un exemplu de atîta iubire! Vreau să-ți sărut mîinile, Irina... (Se apropie de ea.)

IRINA: Să nu te-appropii de mine.

CEZAR: Sergiule, sint fericit! Cineva m-a iubit atât de mult, încit a fost în stare să moară pentru mine! Sigur, nu putea suporta să fie umilită de mine, și să tacă, și să accepte o împăcare... Așa n-ar fi putut trăi, asta n-ar fi fost libertate pentru ea, n-ar fi putut respira aerul, totul ar fi fost o minciună. Era o singură cale, și ea a ales-o!

Mulțumesc, Irina... (Vrea să-i sărute mîinile.)

IRINA (ieșind): Taci odată!

SERGIU: Bravo, Cezare! Ești un mare actor! N-am văzut niciodată un actor mai mare ca tine.

CEZAR: Nu sint.

SERGIU: Ești un mare actor, dar ea nu te crede... Și-atunci, da, nu ești prea mare.

CEZAR: De ce să nu mă creadă? E o nedreptate să nu mă creadă!

SERGIU: La mine nu ți-a, cu mine nu fă pe cabotinul. Tu nu ai credit în fața neîncrederii decit și dacă ești față de tine drept în ce-i spui. Și înăuntrul tău nu e nici o vorbă dreaptă.

CEZAR: Nu te-am chemat aici să mă judeci, mai ales că nu mă-nțelegi. (Între ECATERINA.)

SERGIU: Nu respecti pe nimeni, nici pe cei vii, nici pe cei morți.

CEZAR: Cum să nu respecti un mort cînd și tu vei muri?

SERGIU: Pe mine să nu mă minți, doar mi-ai spus înainte de-a veni aici că nu-ți pasă nici dacă se-întimplă... (O vede pe ECATERINA.) E prea tînăr și nu știe ce face.

ECATERINA: Nu că nu știe ce face, nu știe să facă nimic! Știi să faci ceva?

CEZAR: Gargară.

ECATERINA: Să pălăvrăgești, vād.

CEZAR: Nu, gargară de-adevăratalea. Cînd am fost mic am avut mereu gilci și maică-mea, Dumnezeu s-o ierte, m-a pus să fac mereu gargară, cu apă sărată, cu hiperman-ganat cu petrol.

SERGIU: Și ți-a trecut?

CEZAR: Gilcile? Nu. Port în buzunar cel puțin un pachetel cu sare și cînd simt că m-atacă filoxera, pac! Gargară!

ECATERINA: Și mai ce știi să faci?

CEZAR: Mă pricep și la dragoste.

ECATERINA: Și asta e o meserie care se plătește bine. Altfceva?

CEZAR: Pot să mă abțin 24 de ore să nu...

SERGIU: Să nu vorbești.

CEZAR: Asta nu. Dar pot să rabd 24 de ore să nu pun în guriță o picăturică de alcool.

ECATERINA: Și n-ai primit încă nici o decorație?

CEZAR: Ba da, în școală, pentru un extemporal la naturale cu tema: „Măgarul“. Premiul era un măgar de tinicheia pe care profesorul îl dădea săptămînal celui mai bun extemporal. Eu am scris despre un măgar mort: era maro, viermuiau în el gînganii, de parcă respira. Nu-l omorise nimeni, era în plin cîmp și se dezintegra așa de la sine... Toamna, — parcă nici n-ar fi fost niciodată acolo, oasele fuseseră luate probabil de ciini... Mi-a rămas în mînte această ironie nemaipomenită: un măgar maro, o lume de carne și oase se dezintegra în aer de la sine, împutîndu-se, între oi și...

ECATERINA: Dragul meu Cezar, să trecem la oile noastre. Irina trebuie să se mărite.

CEZAR: De-acord. Cu cine?

ECATERINA: Cu tine. Doar o iubești.

CEZAR : Ai ascultat la uşă ?

ECATERINA : A, nu, dar aşa e firesc... Doar tu n-ai violat-o ca un borfaş oarecare... (Către Sergiu) Mi-ar face o mare plăcere să fiţi în-şul Irinei şi al lui Cezar.

CEZAR : Dar...

ECATERINA : Nu te-am întrebat nimic.

CEZAR : Dacă nu lua luminal, n-ar fi fost vorba de nuntă. Asta a vrut ? A luat zece pastile ca să se mărite cu mine ?

ECATERINA (lui Sergiu, calmă) : Irina era o fată bună la învăţătură, îşi făcea singură rochiţele, nu umbla prin baruri, nu-şi vopsea părul, era cinstită. O fată cinstită trebuie să aibă şi pe mai departe o viaţă cinstită.

CEZAR (lace gargară, punind într-un pahar apă şi sare) : Şi-a venit căpcăunul. Şi-a vrut să moară, cinstită : dacă trăia aşa fără să-şi vopsească părul şi croindu-şi singură fustele, era o nimeni : dar dacă murea, era altcineva, cineva ! Era nimic, şi devenea totul... ! Era o zi senină, cu cerul albastru cind ea a în-ţilnit un ...etc. etc. Un animal i-a rupt hainele şi ea a murit scirbită etc. etc. (Face gargară.)

ECATERINA : Cam aşa, cu mici adăugiri : fata a rămas plină de lacrimi, nu-i venea să creadă şi încerca să-şi piaptăne părul în-cilcit... (Intră din camera ei, deschizind uşa, Irina, fără să fie simţită.) Trebuie să se mărite cu tine, cine altcineva o mai ia ?

CEZAR : Facem întâi cîrc cu luminal, că e mai spectaculoasă aşa nunta... O jună copilă agonizînd în spital ne face mai sensibili... Moartea e (gargară) teatralizată, (gargară) e pusă la cale... Poate chiar de dumneata.

ECATERINA : Sinuciderea a fost ideea ei, proastă, căsătoria e ideea mea, foarte bună ! Ea a vrut să scape de ruşine, a crezut că asta e soluţia, pastilele.

CEZAR : Sinuciderea e o soluţie.

ECATERINA : Şi căsătoria e o soluţie, mai bună.

CEZAR : Căsătoria e cea mai bună soluţie, dar nu-i un argument.

ECATERINA : Moartea ei era un argument ?

CEZAR : Să nu luăm în tragic (gargară) o întimplare cu o fetiţcană ce visează noaptea feţi frumoşi... Prea multe rochiţe croite, prea multe unghii nefăcute, prea multe vise stopate, prea mult erotism (gargară) suguna ! pot s-a ducă la luminal pe o puştoaică ce-are medii de nouă şi zece (gargară). Ce vrei ?

ECATERINA : Atunci dai douăzeci de mii şi eşti iertat. (Cezar face gargară.) Ai bani la cec, ciştigi destul cu fotbalul, te mai împunmă...

CEZAR (punînd paharul pe măsuta de lîngă chiuvetă) : Am impresia că mă crezi un dobitoc. Toţi mă credeţi un om gata să se-nsoare, să dea bani, un dobitoc !

ECATERINA : Doctorul Cristoloveanu care a îngrijit-o pe Irina şi care te cunoaşte de la stadion are o părere foarte bună despre tine. SERGIU : Vezi, şi spuneai că toţi te consideră...

ECATERINA (lui Cezar) : Şi el te consideră un dobitoc.

CEZAR : Spuneai că are o părere excelentă despre mine.

ECATERINA : Da, el te consideră sănătos ca un taur. (Alt ton) Eu nu te cred un dobitoc, Cezare. Eşti puţin nervos, nu eşti lipsit de minte. Tu înţelegi că Irina are nevoie de linişte, fiindcă şi tu ai nevoie de linişte. Doar tu nu vrei să-ţi putrezească ti-nereşile prin puşcărie.

IRINA (din prag) : Mă tîrguîi ?

ECATERINA : Aici erai, bine, vino mai aproape... (O ia de mină.) Tu ai ceva zestre, ai şi şcoală... Anul ăsta n-o să mai urmezi, trebuie cineva să plătească... El vrea, nu te tîrguim. Mi-a spus că are bani şi că aduce şi el o zestre bună în casă.

IRINA : Nu mă interesează nici o zestre.

ECATERINA : Pe mine mă interesează viaţa fetei mele.

CEZAR : Clubul „Universitatea“ mi-a promis o sumă frumoasă de bani, şi... că-mi dau examenul de admitere dacă voi juca la ei — căsătoria asta îmi încurecă toate planurile !

ECATERINA : Dai banii, însoară-te şi las-o pe fată aici şi-ţi vezi de planurile tale...

IRINA : Mamă, nu-mi place cum vorbiţi despre mine. Vrei să ne căsătorim fără voia noastră ? Nu-l vreau, e un nenorocit !

ECATERINA : Mai bine să ai în casă un soţ nenorocit, decît să nu-l ai deloc. Nu vreau să te-arat lumea cu degetul.

IRINA : Aşa n-o să mă arate ?

CEZAR (mai blind) : E nefiresc ce vrei să ne obligi să facem.

ECATERINA (Irinei) : Nu mai ai nimic de aşteptat de la altcineva, n-o să te mai ia nimeni... Viitorul tău este legat de al lui... SERGIU : Va fi o nuntă tristă...

ECATERINA : Oricum să fie, numai nuntă să fie.

CEZAR (lui Sergiu) : Ajută-mă să le explic... Nu vreau !

ECATERINA : Nu te obligă nimeni, dar tu nu eşti un dobitoc, cum singur ai recunoscut. Vreau să te anunţ că m-am interesat la avocatul Poenaru Emil, îl cunoşti, ăla de s-a dat peste cap cu maşina... Mi-a spus că în asemenea cazuri... Vezi că eşti atent ? Există în lege o prevedere... în sensul că dacă vinovatul se căsătoreşte cu victima, acţiunea penală se stinge. (Arătîndu-i o hîrtie) Azi am înaintat actele de dare în judecată. (Iese.)

CEZAR : Va să zică totul este de vinzare. IRINA : Nu, nu e totul de vinzare.

ECATERINA (reintră) : Am uitat să spun : nunta sau logodna... o putem face poimîine, Duminică.

CEZAR : Şi eu m-am interesat... Prevederea care salvează de pedeapsă pe cel care se căsătoreşte cu victima are în vedere situaţia cînd se poate lega o căsătorie fericită, întemeiată pe afecţiune, întreabă-l pe Poenaru, căsătorie care, chiar aşa scrie, să surmonteze resentimentele violului... Iar Irina mă urăşte !

ECATERINA : O să-i treacă.

IRINA : Dar aici e o vinzare în toată regula. Şi părerea mea nici nu vă interesează.

CEZAR (Irinei) : Te rog foarte mult nu accepta așa ceva... Te rog să mă înțelegi și pe mine, mi s-a oferit o șansă în vară să intru la facultate, nu pot să-i dau cu piciorul ! E vorba de cariera mea, să m-adun și eu de pe drumuri. Pentru o greșeală trebuie să plătesc toată viața ? Am să mă despăgubesc altfel, când oi putea... Sau vrei să intru la pușcărie ? Te rog să mă ierți, am fost beat, idiot...

ECATERINA : Dobitoc... (Iese.)

CEZAR : Dobitoc ! (Irinei) Ai și tu demnitate, nu poți accepta așa ceva. să ne luăm doar ca... Irina, ce vrei, în alte țări poate nu se pedepsește asta cu închisoarea. Și maică-ta, penibil, mi-a cerut bani... N-am bani... N-am bani pentru așa ceva ! Irina, te rog...

IRINA : Atunci o să ne căsătorim fără bani, Cezar...

CEZAR : Dar nu te iubesc, nu-mi place nutra ta...

IRINA : O să-ți placă, Cezar.

CEZAR : Ești îngrozitoare !

IRINA : Degeaba mă jignești, Cezar, n-o să renunț la tine.

CEZAR : Irina, pentru Dumnezeu, trezește-te.

IRINA : Cezar, tu ești singura mea salvare.

CEZAR : N-ai niciun pic de demnitate.

IRINA : Fiindcă te iubesc, Cezar... (Intră Ecaterina.)

CEZAR : A fost o greșeală, de ce vrei toată viața să ne chinuim ?

ECATERINA : Ea nu te-a forțat la nimic, ea n-a greșit !...

CEZAR (Irinei) : Nu te puteam crede atât de lașă... Îmi vine să urlu.

IRINA : Tu mă umilești, și tot tu te superi... Cezar, dă-mi mina...

CEZAR (îi dă două palme) : Să te ia dracu !

ECATERINA : Cezar ! (Se apropie de el încet. El stă înlemnit. Îl sărută pe frunte.) Cezar, băiatule, ați început să vă înțelegeți. (Lui Sergiu.) Vino cu mine în pivniță s-aducem vin, în seara asta facem logodna. (Iese urmată de Sergiu.)

CEZAR : Mie-mi plac femeile...

IRINA : Foarte bine.

CEZAR : Când sînt cu ele vreau să mă sărute, să...

IRINA : Foarte bine.

CEZAR : Îmi place să fiu iubit, așa că iubeste-mă.

IRINA : Nu te indispune cituși de puțin faptul că ești neobrazat ?

CEZAR : Deloc. Îmi face chiar plăcere. Eu sînt fotbalist... (Ride.) Ca să câștigi, trebuie să atacî, și cine atacă e neobrazat... De-ar avea obraz ar sta dracului cuminte și-ar dormi pe el, dar mie-mi place să dorm pe altcineva, lingă obrazul altcuiva.

IRINA : Poate-o să dormi pe un gunoi.

CEZAR : Vă considerați uu gunoi, doamnă ?

OLIVIU (intră) : Irina, bine că te pot ține de mîini. (Îi ia mîinile într-ale sale.) Dacă nu te făceai sănătoasă, eu nu mai aveam nici un rost să trăiesc...

SERGIU (revine cu sticle) : Sînt bucuros că toți o iubim pe Irina... (Ei) Ești, într-adevăr, fermecătoare !

IRINA : Vai, de ce-mi spunei așa, nu sînt o fată frumoasă.

OLIVIU : Ba da, Irina, ești foarte frumoasă. Am să-ți pun melodia care-ți place ție... (Magnetofonul cîntă : „Floricele de porumb“).

IRINA : Am înregistrat-o după ce mi-ai cumpărat floricele de porumb în piața de vechituri... N-am mai mîncat floricele de porumb de cînd eram mică.

SERGIU : Hai după viu... (Iese. Oliviu nu-l urmează, ci iese pe ușa ce dă afară.)

CEZAR : Ce-ai simțit la spital ? Iartă-mă că te întreb, dar ceva tot trebuie să te întreb. Spălăturile la stomac sînt îngrozitoare, și eu m-am îmbătat odată de-am crezut că mor și m-am spălat niște babe cu apă caldă și cu balebă, cu un furtun... Ei, da, nu răspunzi, și eu vreau să te distrez. Da, ești sobră, tu ai suferit. Și eu nu-ți respect suferința.

IRINA : Nu valorează nimic suferința mea și nici respectul ce nu-l ai față de mine. Ei, da, n-a fost ușor...

CEZAR : Dar ți-a plăcut să te perpelești, altfel nu-nceai porcăriile alea de tablete... Nu, tu n-ai făcut asta ca să mă șantajezi să ne căsătorim, tu ai vrut să suferi, să mori... (Ea îl privește.) Sau n-ai știut ce faci, ți s-a întunecat mintea și... De știai precis, ori nu le luai, ori luai mai multe. Așa, suferi... Și nu plîngi, și mă privești ca pe un limbric degenerat... (Ride.) Nu-ți pasă de suferința ta, căci nu dai doi lei pe trupul tău pingărit de un limbric degenerat ! (Sec.) Îl disprețuiești că s-a lasat în brațele unui fotbalist fără materie cenușie în bilă. Suferința îți face bine. Văd că te bucuri ! Te pedepsești singură. Și mai ce ? (Surizînd.) Te inițiezi în moarte suferind, te-ai inițiat, o cunoști, ai simțit-o deaproape, și deci ești cu mult mai superioară decît mine, un limbric care scuipă pe orice și nu simte nimic ! Nu e în stare să simtă nimic ! Suferința ta are o rațiune, te inițiezi și...

IRINA : Du-te la antrenament, ai duminică meci și e păcat să-ți pierzi condiția fizică spunînd prostii și trăgînd din țigară...

CEZAR : Du-te la minăstire, adică. Ei, nu mă duc la stadion. Nu știu nimic, sînt un timpit, dar stau aici, nu mi-e frică de tine. Și n-ai n-ici un fel de remușcări.

IRINA : Mai bine ai alerga pe stadion, să-ți menții mușchii în condiția bună...

CEZAR : Altfel n-am nici un rost ? Nici nu vreau. Uite ce picior am, și ce piept ! De bărbat ! Eu nu-mi disprețuiesc picioarele care-mi dau o piule și nici nu vreau să mi le retez sau să beau ca în melodrame pilule să crăp... Nu vreau ca tine să-mi eliberez sfîntul eugel, spiritual, sufletul de trupul întinat. he, (ride) he... Ce ai vrut tu să demonstrezi ? Că lumea e fără dragoste, de eu nu te-am iubit cu adevărat... He, he. lumea e moartă, de iubirea e moartă. Trezește-te.

nu e nimeni criminal dacă tu ești nebună.
IRINA : Îmi face mare plăcere când mă insultă, continuă.

CEZAR : Ce-ar fi însemnat sinuciderea ta ?
Că lumea e moartă, eu, societatea, he, he...
Un coteț, o cocină de porci, și nu trebuie salvată ! Fis ! Onoarea cui salvată ?

IRINA (ride) : Acum încep să te iubesc : ești un bufon genial. Mă insultă ca să mă trezești din visul meu prost, să mă aduci cu picioarele pe pământ... Ca să te iubesc, așa cum ești. Guraliv, dar cu trup frumos, sincer.

CEZAR : Într-adevăr n-ai mai cunoscut alți bărbați înaintea mea ?

IRINA : Ești și gelos, iubitule ?

CEZAR : Răspunde.

IRINA : Bărbați ? Ce, masculi ? (Ride.) Ești indiscret și indiscreția e mania impotenților. A neputincioșilor...

CEZAR : Ai cunoscut sau nu ?

IRINA : Ei, bine, ultima oară am avut un iubit atât de frumos că-mi scăpa printre degete ca un pește. (Întră Nichifor.)

CEZAR : Da, și pe urmă, tu — și voi, toată familia mă acuzați pe mine de toate decepțiile voastre.

IRINA : Te-nșeli, iubitule, n-ai nici o vină. Eu mă simt responsabilă, ca să zic așa, de toate decepțiile mele. Și una dintre ele ești tu, peștele meu drag. (Iese. Întră Sergiu, cu sticle.)

SERGIU : Ce grozave erau orele noastre de geografie.

NICHIFOR : Nu m-ai întrebat nimic despre Ingeborg. (Iese Cezar.)

SERGIU : Știu c-a murit într-un accident de motocicletă.

NICHIFOR : Avea un maieu cu o motocicletă pe piept...

SERGIU : Era teribilă, conducea grozav motocicletă... Voia s-ajungem amândoi la Roma pe motocicletă și să luăm o creangă de măslin... O dragoste de liceist.

NICHIFOR : Taică-său avea un atelier mecanic într-un tîrg din... A fost și prin Bărăgan, la vînătoare de dropii.

SERGIU : Voia să vedem și Vezuviul... Era înnebunită că lava aceea nebună și distrugătoare, și strălucitoare, și izbucnind în înălțimi nestăpînită, regească, da, cum îi plăcea ei să spună... acum, lava e un foarte bun bălegar... (Ride.) E bun pentru îngrășat grădinile, să crească varza și gulile și ceapa...
NICHIFOR : Ingeborg...

SERGIU : Avea un nume de pasăre și-a murit stupid. A alunecat, era polei, mergea prea tare ?

NICHIFOR : Nu știu. Asta era casa ei, mi-a vîndut-o mie, taică-său.

SERGIU : El mai trăiește ?

NICHIFOR : Cine nu trăiește, e mort. (A intrat la el, văzînd-o pe Irina.)

IRINA (vine cu niște cămăși într-un lighean) : Am să-i spal tatei cămășile. E me-reu morocănos, oare o fi fost vreodată altfel ?

SERGIU : Poate așa e firea lui.

IRINA : Bine-ar fi... Și bine-ar fi și de n-ar afla nimic.

SERGIU : Ce să afle ?

IRINA : Nimic.

SERGIU : Că-i speli cămășile pe ascuns ? O să se bucore. (Întră Sabina, mergînd nesigur, cu mersul dintotdeauna al orbilor.)

IRINA : Vrei ceva, bunico ?

SABINA : Vreau să te-nreb unde este pisica ?

IRINA : A murit, ți-am mai spus.

SABINA : Cea albă.

IRINA (apropiindu-se de ea) : Și oca albă. Acum cinci ani.

SABINA : Știu. Te-nreb doar ca să avem și noi despre ce vorbi.

IRINA : Vai, dar noi vorbim despre orice.

SABINA : Vezi cum mă minți ? Nu vorbim decît despre pisici. Adică despre treburi neserioase.

IRINA : L-ai cunoscut pe prietenul lui Cezar ? Domnul Sergiu...

SABINA : Mă tragi de mincă, să știu că e aici și să nu spun vreo boacăna. Domnule Sergiu, dumneata ai pisici ?

SERGIU : Nu.

SABINA (plecînd în camera ei) : Atunci cumpără-ți. Ca s-avem despre ce vorbi.

IRINA : E ca un copil care învață să pășească. În tinerețe a fost frumoasă ca o păpușă. (Tare, către Sabina) Bunică, cum ai fost cînd erai de vîrsta mea ?

SABINA : În tinerețe am fost frumoasă ca o păpușă. Acuma m-am cocîrjat și mi s-au micșorat mîinile și picioarele și capul mi s-a-mputînat... Doamne, ce e bătrînețea, ajungi o mină de carne bătrînă. Arăt ca o maimuță bătrînă ? Dacă n-arăt, o s-arăt. Simt c-o s-ajung cit o păpușă de cîrpe cînd o să mor, uite-atita. Irino, să nu te joci atunci cu mine de-a păpușile, c-o să uit că sînt moartă !

IRINA : N-o să mori niciodată.

SABINA : Bancuri de fată mare, o să mor, doar n-o să stai tot timpul de vorbă cu tine despre pisici. (Iese.)

SERGIU : Are umor, sînteți o familie veselă. OLIVIU (întră de afară și-i pune Irinei în brațe citeva pachetele. Ea nu mai spală pentru un timp rufe din lighean.) : Ți-am cumpărat un costum de baie formidabil și-un colac de salvare formidabil. Mîine mergem la riu să-nveți odată să nu mai înoți ca toporul. Ți-am cumpărat și un ceas cu cuc. (Sergiu intră în baie.)

IRINA : Chiar va fi al meu ?

OLIVIU : Tot ce este al meu va fi cîndva al tău, inclusiv pendula. (Rîzînd.) Ți-am mai spus, și-o să-ți mai spun, dar să rămînă între noi : tot ce-o să cîștig, o să fie al tău.

IRINA : ...inclusiv ce-o să cîștigi la loto-pronost, n-am uitat gluma.

OLIVIU (o sărută pe frunte) : Cine are memorie, trebuie sărutat pe frunte, să ai și tu memorie. (Reintră Sergiu.) Dumneata ai memorie ?

SERGIU : Artiștii n-au memorie, numai timpiciții au memorie.

IRINA : Ai scăpat, de aveai, te săruta și pe dumneata pe frunte.

OLIVIU : Plec, sint luat in balon. (Urcă la el in cameră.)

SERGIU : Și ăsta e amuzant, profesorul de pescuit subacvatic. (Privește costumele de baie.) E mereu așa, cu pendule, cu cucii ?

IRINA : De cînd a revenit, așa e, amuzant.

SERGIU : De unde s-a întors profesorul ?

IRINA : Nimeni nu știe de unde, dar toată lumea știe că de la pușcărie.

SERGIU : Vesel, dar cam cărunt. E inteligent ?

IRINA : Nu știu, cînd îl văd așa de simpat, mă pierd, uneori mi se moaie genunchii, ori îl privesc ca o caraghioasă, fără să-l mai ascult. Cred că e inteligent.

SERGIU : Sigur este, nu orice prost e in stare să delapideze, pentru asta trebuie un spirit luminat. E galanton, îi place să facă altora cadouri, să se simtă ei fericiți... Crezi că banii pe cucul ăsta nu i-a șterpelit de undeva ? Cred c-a vîndut toată fabrica de gheață pentru un costum de baie. Zău că-mi place, e o figură, numai să nu-l mai prindă poliția și să-i facă iar vreo figură.

IRINA : Acum două săptămîni ne-a plimbat pe mine și pe mama cu motocicletă lui cu ataș pînă la Poiana Brașov, am băut bere... a fost grozav... (Începe să spele din nou rufe.) Doamne, aș vrea să nu fie așa ! Este imposibil să fie așa !

SERGIU : Cum ?

IRINA (pleacă cu ligheanul, să-și ascundă emoția ce-o sugrumă) : Nicicum... (A ieșit. Se aude Nichifor urlînd. Apare din camera lui, răvășit, țipînd.)

SERGIU : Ce-ai pățit ?

NICHIFOR : Doamna bătrînă și știrbă și grasă care m-a omorit alaltăieri vrea să mă scuie într-o closetă.

SERGIU : Ai visat.

NICHIFOR : N-am visat, sint mort de-alaltăieri, nu se vede c-am unghiile vinete și lungi ?

SERGIU : Nichifore, cu mine nu fă pe țicnitul, te știu din școală... Atunci îi duceai de nas pe profesori, nu erai nebul...

NICHIFOR : Acuma tu ești nebul și vrei să mă duci de nas pe mine că ești sănătos. N-o să-ți meargă. (Întră Mircea ducînd-o de braț pe Irina. La două pahare de pe masă.)

MIRCEA (ciocnește cu Irina) : În sănătatea ta ! Mă bucur... Cîndva, poate nu peste mult timp am să-ți spun o taină...

IRINA : De bine ?

MIRCEA : De ce crezi că nu de bine ? (Îi oferă.) Cerceii mamei mele... Și ea a avut un secret. (Ecaterina vine încercată din pivniță.)

IRINA : O să mi-l spui ?

MIRCEA : Nu știu... (Rîde.) Să ai noroc ! (Pleacă la el.)

ECATERINA (turnînd vin în pahare) : Să bem pentru sănătatea fiilor noștri ! (Îi servește pe Cezar care a revenit.) Nașule, urează-le roade bogate, veselie...

SERGIU (închinînd) : Ce să spun ? Să fie fericiți ! Îmi pare foarte bine că totul s-a terminat cu bine... Altfel... Cezar, zău, ești

un norocos. Irina este o fată splendidă și jur pe...

CEZAR (rizînd) : Jură pe măseaua ta de minte.

SERGIU : Jur pe măseaua mea de minte că dacă nu ești cavaler te bat... la propriu, cu pumnii ! Irina, să ai încredere în nașul tău... Mi-ar place să fac un film cu tine...

ECATERINA : Poate n-are talent.

CEZAR : Pentru film nu trebuie să ai talent, trebuie să știi doar să te miști și să dai din coate.

SERGIU (vesel) : Jur pe măseaua mea de minte că de se va atinge cineva măcar c-o floare de Irina am să-i frîng gitul !

NICHIFOR : Dacă-i frîngi gitul, ai putea să-l omori.

SERGIU : Toate zilele să vă fie grozave ! (Ciocnește cu Irina, apoi cu Cezar. Lui) Urează-i și tu...

CEZAR (Irinei) : La mulți ani !

ECATERINA : Sărutați-vă...

IRINA : Altă dată.

CEZAR (Irinei) : Cînd vrei tu... luni, marți, miercuri... În ce zi vrei tu. Am să-ți fac toate zilele grozave. (Ciocnește cu ea.) Care zile îți plac cel mai mult ?

IRINA : Zilele care nu sint în calendar.

ECATERINA (rizînd) : E o glumă bună... da, destul de bună.

OLIVIU (întră, Irinei, ciocnînd) : În sănătatea voastră...

IRINA (prinzîndu-l în brațe) : Tu ești prietenul care mă iubește cel mai mult... (Aproape sugrumată) Nu vreau să mor. (Desprinzîndu-se de el.) Să nu mă lași, ajută-mă, am nevoie...

ECATERINA (Irinei) : Lasă, dragă, toți o să te ajutăm... o să fie bine, o să uiți.

IRINA : Amintirile astea le poți uita ?

ECATERINA (fermă) : Ei, nu mai da, dragă, și tu atîta importanță la toate fleacurile... Gîndește-te la viață, nu... Ce e moartea ? Ei, nimic, e doar o umbră. Ai să ai copii...

NICHIFOR : Noroc ! Noroc !

IRINA (lui Oliviu, calmă) : Toți au ochii ațintiți spre mine, liniștea lor depinde acum de mine, victoria lor, bucuria lor. Salvarea lor.

NICHIFOR : Noroc ! Noroc ! Nu m-aude nimeni. Strig ca psalmistul și nu-mi răspunde nimcni și eu n-am odihnă cu paharul în mină...

IRINA (lui Oliviu) : Dar de-aș fi murit n-ar mai fi îndrăznit nimeni să-și bată joc de-o fată, să murdărească...

NICHIFOR : Noroc ! Noroc ! Cînd vreau să-i conving pe spectatori să țînă cu „Ciocanul“, strig în tribune ca psalmistul : „Viața mea se irosește în durere de nu țineți cu „Ciocanul“ și anii mei în suspine se duc de nu țineți cu „Ciocanul“. Din cauza ticăloșiei mele că n-am ținut o singură duminică cu „Ciocanul“ puterea mea se dărapănă și oasele mele se macină“. Și de frica psalmilor, tribunele strigă. (Strigă) „Hai, Ciocanul“ !

ECATERINA (lui Cezar) : Fii și tu mai galanton...

CEZAR (Irinei) : Vrei să ne plimbăm puțin ?

IRINA : Într-adevăr vrei să ne plimbăm ?

CEZAR : Acuma o să mă bănuiești că orice-ți spun nu-i adevărat... Vreau să ne plimbăm...

IRINA : Foarte bine, aș vrea așa, să fie, fără nici un vicleșug...

ECATERINA : Ei, și tu, n-o să mai fie nici un vicleșug ca să te convingă de ceva. o să-ți spună...

IRINA (lui Cezar) : Între mine și tine să nu mai existe decît adevăr...

ECATERINA : Da, dragă, bineînțeles...

IRINA : Și-ntre mină și voi...

NICHIFOR : „Hai, Ciocanul !” (Dă noroc.)

Le spun : de nu strigați „Hai, Ciocanul” picăm în B, adică murim și nu vom mai avea fotbal și duminicile vor fi moarte și duminicile moarte sînt... nimic, haos, în moarte toate reintră în haos, așa că... „Hai Ciocanul” !

IRINA (ieșind, urmată de Cezar) : Între noi să nu fie decît adevăr, mamă, nu glumesc.

ECATERINA : Sigur, dragă, nici o minciună, nici atîta ! (Închide ușa în urma lor.) Uf, și tinerii ăștia, nu știu să spună decît vorbe umflate...

SERGIU : E vîrsta cînd ei cred în ce spun...

ECATERINA : Dar eu nu cred ? Cred, dar nici chiar așa, că fără cîte-o minciună care să-ți facă plăcere, nimic n-are haz ! Altfel viața e îngrozitoare ! Doar nu sîntem nebuni,

că numai nebunii spun toată ziua exact ce gîndesc.

NICHIFOR : Noroc ! Noroc ! (Nichifor urcă la el, urmat de Sergiu.)

ECATERINA : Asta e fericire, să fii nebun ? Crezi că vrea cineva să fie nebun ca Nichifor ca să fie fericit ? Asta e fericire : toată ziua, „Hai, Ciocanul !”

(Nichifor și Sergiu intră în camera lui Nichifor.)

OLIVIU : Să bem pentru sănătate ! La mulți ani !

ECATERINA : Fericire !

OLIVIU : Am să plec o vreme de-aici, am nevoie de-o slujbă mai bună.

ECATERINA (îl prinde în brațe) : O să rămii, te plătesc eu.

OLIVIU : Și ce să fac aici ? (Intră de afară Irina să-și ia balonzaidul.)

ECATERINA : Nimic. Să mă ții pe mine în brațe.

OLIVIU : Asta e nimic ?

ECATERINA (veselă) : În orice caz e mai puțin decît să pupi în... un șef... (Se sărută. Irina iese încet afară.)

OLIVIU : Ai auzit ceva ?... A intrat cineva ?

ECATERINA : Nimeni. Vîntul a bătut fereastra... Trebuie s-o închidem... (Veselă).

Într-o dimineată a intrat o pasăre în cameră. Și-atîta s-a zbătut pînă a nimerit iarăși fereastra deschisă... (Îl sărută.) Dragul meu, bine că Irina trăiește, vom fi toți fericiți...

CORTINA



PARTEA A II-A

NICHIFOR (vine de afară urmat de Cezar) : Am fost în paradis ! Am fost în raiul pe care voi l-ați pierdut !

SABINA : El e cu mintea tot timpul în rai. NICHIFOR : Am văzut luminile raiului, am ascultat muzica raiului...

SABINA : La ce era cîntată ?

CEZAR : La fanfară.

SABINA : Știam c-ai fost la pușcărie, nu în rai. Acolo pentru ce-ai fost ?

NICHIFOR : La pușcărie ?

CEZAR : Ca să meditez.

NICHIFOR : Pentru c-am furat. (Ca trezit.) Acolo totuși n-anu fost, dar dacă mă străduiesc...

CEZAR : Oliviu a fost acolo, tata, el, a fost dincolo, în paradis.

SABINA : Dar ce cauți tu aici, dac-ai fost în paradis ?

CEZAR : Ca să ne mintuiască pe noi.

SABINA : Mai bine rămîneai acolo.

CEZAR : Porcul paște iarbă verde.

NICHIFOR : Nu porcul, calul paște iarbă verde.

CEZAR : N-are importanță un verb : paște ! N-au altele, mult mai grozave nici o importanță, dar un biet verb pășunist ! Mai bine rămîneai în rai la fabricarea luminii... Căci de-acolo ne vine lumina sfîntă a înțelepciunii. (Cezar e furios. Către Nichifor care s-a așezat fluierînd la masă și dezleagă cuvinte încrucișate.) Nu mai dezlega cuvinte încrucișate, sînt o calamitate. ca știința, tabla înmulțirii, pescuitul submarin... Da, dezleagă, și raiul e un joc de cuvinte încrucișate : r, a, i ! Acolo totul e perfect, omul e om, nu-l poți transforma în porc, în obiect, în animal, în nimic. Dar rămîi în raiul tău, fii fericit acolo, să nu cumva să-ți vină mințile la cap ! Raiul e starea de nebunie a omului ! Uitați-vă la el ! (Nichifor rîde.) E fericit !

NICHIFOR (strigă, ca o descoperire) : Vinturile nu mai vor să bată ! Vinturile nu mai vor să bată ! (Intră la el, urmat de Cezar. De afară intră nervos Sergiu.)

SERGIU : Nu e nimeni acasă ?

SABINA (e la fereastră, privind în gol, ascunsă de un ficus) : Nimeni.

SERGIU : Dumneata ești bunica... cum ești nimeni ?

SABINA : Sint ca și cum n-aș mai fi. Unde este Irina ?

SERGIU : A... a fugit în alt oraș.

SABINA : Știam c-o să plece. Dormeam în aceeași cameră și noaptea o auzeam plîngînd sub pătură.

SERGIU : De ce nu i-ați spus părinților ei ?

SABINA : De cînd am orbit nu mă mai ascultă nimeni, sint prea bătrînă și bătrîni bat cîmpii. Dumneata ești un om bun...

SERGIU : Sint și eu ca oricare...

SABINA : Ba nu, ai vrut să fii nașul ei, și ești... Trebuie să ai grijă de ea. Am să-ți spun un secret. Irina scria într-un caiet... Îl ținea sub saltea. De cînd am bănuît c-o să fugă, l-am luat la mine. (Îl scoate din sin : e un carnețel.) Sint gîndurile ei, ca ale oricărei fetișcane. Eu nu pot să citesc, păstrează-l poate că altcineva l-ar arunca în foc de l-ar citi. (Îi dă caietul și iese în timp ce Mircea vine în pijama din camera lui.) SERGIU (lui Mircea) : Fata dumitale a fost găsită pe linia ferată și dumneata stai în pijama și nu spui o vorbă ! (Apare Oliviu de afară.)

MIRCEA : Ce să spun ? Știu că Irina...

SERGIU : Un tată nu crezi că are și alte datorii față de copilul său decît să spună niște vorbe goale ?

MIRCEA : N-am nimic ce să spun, Irina de mică a fost legată de maică-sa, ea o pieptăna, îi spunea povești... Îi spunea și eu, dar de mine s-a apropiat doar de cîțiva ani...

SERGIU : De tată e normal să se apropie mai tirziu un copil, dar atunci el este totul, el e calea în viață, el dă legea, el e Dumnezeu, adevărul... Și cum ai arătat dumneata în ochii ei, dacă ea n-a știut să treacă peste un moment greu ?

MIRCEA : Eu mergeam vara cu ea la mare.

SERGIU : Atita e destul ? Dumneata în fiecare zi trebuia să fii în ochii ei mai marele acestei case, nu doar tatăl de carne și singe, ci omul care reprezenta puterea bărbătească a lumii, dacă vrei, statul, siguranța că ea se află la adăpost de orice, demnitatea !

MIRCEA : Cred c-am avut multe defecte.

SERGIU : Se vede, altfel ea nu nimerea sub tren.

MIRCEA : N-am fost un tată prea bun.

SERGIU : Dacă erai, ea nu-și pierdea firea, conștiința ei nu era atât de răvășită și lumea nu părea atât de zăpăcită. (Întră Nichifor. De afară intră Ecaterina, stupefiată.)

SERGIU : Dar aici nu-i vorba de o sinucidere, aici e vorba de o crimă. Se ascunde ceva...

NICHIFOR : Și cine crezi că e vinovatul ?

SERGIU : În orice caz nu sint eu.

NICHIFOR : Vinturile nu mai vor să bată !

Corăbiile se innămolesc și pier ! (Iese.)

MIRCEA : Nimeni nu e vinovat cu nimic...

ECATERINA : A fost o dragoste nenorocită.

SERGIU : De ce n-ați făcut nimic pentru ea ?

ECATERINA : Erai aici, am făcut tot ce s-a putut, chiar am logodit-o.

MIRCEA : Poate că nu trebuia.

ECATERINA : Cine știe ce trebuia făcut ?

SERGIU : La mijloc e o crimă, și vă jur, cum îi jur și Irinei, că nu mă las până n-o descopăr. (Ecaterina intră la ea. Mircea la el. Vrea să plece și Oliviu. Sergiu îi pune mâna pe umăr.) Hai, nu pleca.

OLIVIU : De fapt ar trebui tu să pleci.

SERGIU : Eu n-o să plec până nu descopăr secretul acestei, adevărul acestei...

OLIVIU : Secretele descoperite sînt periculoase.

SERGIU : Mă ameninți ? Casa asta, familia asta poartă în ea moartea...

OLIVIU (ironie retorică) : Precum omul poartă în celulele sale propria sa moarte ! (Alt ton.) Ai mai spus asta.

SERGIU : Unde ?

OLIVIU : Ieri, aici, Ecaterinei. Te repeți.

SERGIU : Ți-a spus ea ce i-am spus !

OLIVIU : E o întrebare ?

SERGIU : E o constatare, o certitudine.

OLIVIU : Nu e bine să ai prea multe certitudini, s-ar putea să nu fie nici una adevărată.

SERGIU : Faci pe nepăsătorul, pe rebelul, pe extravaganțul... Și tu și... Dar aici se ascunde un cadavru ! Voi vă clădiți fericirea pe un cadavru. E între voi o legătură periculoasă...

OLIVIU : Între care noi ? Imi place că ai conștiință și pentru noi, și pentru alții tu ești conștiința noastră pierdută. (Suride batjocoritor.) Tu ești conștiința lumii... Dacă știi totul, ce mai vrei ?

SERGIU : Adevărul vostru e altul decît adevărul. Moartea Irinei e un adevăr cu două... adevăruri, sau dublu, nu știu cum să spun... una pare și alta este. Dar ce propuneți voi, prin legăturile voastre, a dus la moartea ei... Fericirea voastră, lumea voastră e o lume plină de moarte.

OLIVIU : De unde se poate trage concluzia că eu cu... sîntem niște oameni morți. (Batjocoritor.) Niște cadavre vii... (Sec) Sau o să ne spui și-o să ne împuște cineva ? (Curios) Chiar, se condamnă la moarte pentru o vină ca a noastră ?

SERGIU : Ți bați joc de mine ?

OLIVIU : Dacă moartea Irinei are două fețe, dacă e dublă, he, he... dacă acum adevărul morții ei e dublu, nu ? atunci... Atunci și viața ta ar putea fi dublă, ar putea avea și ea două fețe... Cel puțin, nu ? Dacă ceva acum e dublu, înseamnă că și ieri a fost dublu. Și viceversa. Dumneata ești un artist, un maestru al dublului...

SERGIU : Te întreb încă o dată : ți bați joc de mine ? Ca să mă enervez și să plec ? N-o să abandonez... Viața Irinei este...

OLIVIU (întrerupîndu-l) : ...Moartea Irinei. (Pe alt ton.) Du-te acasă. N-o să-ți reușească nimic.

SERGIU : O să găsesc adevărul acestei...

OLIVIU : Să faci dintr-un fals un adevăr, e ceva. Să faci din falsitatea o artă, e ceva, nu e lucru ușor, și o știi bine, ai făcut atîtea filme pline de artă... În orice caz, nu e la îndemîna oricui. Tu ești un artist, Sergiu Patraulea.

SERGIU : Așa cred.

OLIVIU : Minți cu artă, încît mă faci să cred că spui adevărul. (Alb) Dar află : în clipa cînd ai să spui adevărul, am să te ucid. Ți interzic să mai spui adevărul.

SERGIU (surizînd neconvins) : Mulțumesc...

Dar tu și Ecaterina...

OLIVIU (îpă) : Ți interzic să spui adevărul. (Calm) Fîndcă de-l spui, nu mai ești un om cînsit...

SERGIU (ca să scape) : Desigur...

OLIVIU (precizînd) : Nu mai ești cînsit față de tine, care întotdeauna nu spui adevărul.

SERGIU (treacă de la el) : Da.

OLIVIU : Și în gura căruia minciuna e ca la ea acasă.

SERGIU : Da.

OLIVIU : M-am obișnuit atît de mult cu minciunile tale încît cred că sînt adevăruri adevărate. Așa că te implor — să nu cumva să te transformi și să începi să spui adevărul.

SERGIU (convins c-a aflat ce trebuie, și în altă parte trebuia spus ce știa, ca să nu-l întărească) : Nici o grijă.

OLIVIU : Ești un îns inteligent, și numai oamenii inteligenți mint atît de strălucit încît sînt luați în serios.

SERGIU : Numai ei.

OLIVIU : Cei care spun adevărul sînt niște spirite vulgare. La urma urmei : nu-i nici un merit să spui adevărul. E o banalitate. Oricine poate spune adevărul. Banalitate. Oamenii banali. Tu nu ești un om banal.

SERGIU : Sper. (Întră Cezar. Sergiu capătă voce.) : Irina a vrut să schimbe ce-i aici în casă, a vrut să intervină în lumea asta, s-o schimbe, moartea ei e grozavă și are și acest rol strategic, să spargă bubă... Numai ea știa ce păcate și ce blesteme sînt pe capul părinților ei și al vostru, și a vrut să le șteargă și să vă trezească, să le anuleze. Și ca să nu ucidă altcineva pe alt vinovat... CEZAR : Aici nimeni n-ar fi omorît pe nimeni...

SERGIU : Crezi ? Crezi că Ecaterina nu este în stare să se răzbune ? Întii te-a dat în judecată... (Întră Ecaterina.)

CEZAR : Nu m-a dat, a fost un șantaj... Toată nenorocirea a căzut pe capul meu...

ECATERINA : Pentru tine e o nenorocire ? Că ești liber ? N-ai făcut nici o zi de pușcărie ! E pe capul tău nenorocirea, nu pe-al ei, pe-al altora ? (Întră în bucătărie.)

OLIVIU : De ce n-ai vrut de bunăvoie să vi luați ? Doar ani de zile ați locuit aici...

CEZAR : Mi-a fost frică să mă căsătoresc cu ea. Am crezut că mi se cere prea mult... și mi-a fost frică să mă oblig și să fiu cum nu eram...

SERGIU : Ea n-a mai găsit nici o scăpare, avea sentimentul că nu mai are ce aștepta, de la nimeni nimic... Și n-a acceptat să trăiască în minciună, căci este o minciună aici, pe care o s-o afli, și-o în Justiție, și-o... OLIVIU : Ea a greșit, n-a avut răbdare, singurul ei păcat este nerăbdarea...

SERGIU : Acceptând să trăiască în suferință și-n neregula de-aici, pe care eu o numesc în Justiție, ea perpetua, asta e cuvântul, tot ce era aici, relațiile astea tulburi de-aici, vinovăția...

CEZAR : A vrut să ne pedepsească ?

SERGIU : A vrut să se pedepsească pe ea... Și pe alții. Ca să se termine odată somnul ăsta ! S-a comportat ca un erou.

CEZAR : Dar eroii mor pe cimpul de luptă ; în afara tablei de șah un gest ca al ei este un act de nebunie !

OLIVIU : Nu era nebună.

CEZAR : Dar nu există eroi fără lupte, să nu-mi împrui mie capul cu tot felul de aiurări... Nu e nici un eroism aici, nu mă impresionează cu gargară.

SERGIU : Nu striga și nu te căuta prin buzunare după hipermanaganat, una strigi și alta gindești, din două lucruri făcute de-odată, unul e mincinos. Nu te uita urât la mine, fiindcă tot va trebui să spui adevărul.

CEZAR : Ce adevăr ?

SERGIU : Ce s-a mai întâmplat între tine și ea și noi nu știm.

CEZAR (scoate din buzunar o sticlă de coniac. Își toarnă într-un pahar și bea) : Știi... (Calm.) Am visat-o astă noapte. De zeci de ori m-am trezit, de zeci de ori am mai visat-o. Sintem la cununie. Schimbam inelele, eu o mîngîi...

OLIVIU : Ai grijă de ea... Dar de-ar trăi ai fi în stare să n-o jignești ? N-ai fi, așa c-o visezi de pomană. De ce bei ? Ca să uiți. Ce să uiți ? Visele ? Dar ele sînt mincinoase, tu niciodată n-ai voit ce visezi acum, niciodată n-ai visat ce visezi... Bei ca să ne faci pe noi să credem că suferi. Mai bine ai visa cum i-ai rupt bluza...

CEZAR : Nu mă credeți.

SERGIU : Eu te cred.

OLIVIU : Eu nu.

CEZAR : Nu m-a vrut.

OLIVIU : Nu te-a putut minți că te vrea de bărbat. D-aia s-a... Fiindcă tu... Nu mai bea !

CEZAR : Era mai bine dacă intram la închisoare.

OLIVIU : Atunci de ce te-ai rugat de ea să te ierte ? De ce-ai plîns la picioarele ei ca un caraghios ?

CEZAR : Nu puteam bănuî ce-o să se întîmple... (Bea.) Moartea are ceva bun în ea ? Rămînuî aici, injurîndu-mă, suferînd, se bătea pentru viața ei, da dovadă de viața ei, așa... retrăgîndu-te... în liniște, așa nu-mi poate da mie lecții de cum să trăiesc. Și nici voi să nu-mi dați.

SERGIU : Fiecare om are acest drept, acest drept al său la liniște, de liniște... Cînd ești tînăr mai ai curajul ăsta de a te retrage în liniște.

CEZAR : Nu e un curaj, e o prostie.

SERGIU : Și prostia e un curaj... Tu de ce n-ai avut măcar curajul să plătești cu închisoarea ?

CEZAR : Mai bine plăteam, pe urmă aș fi avut dreptul să iau totul de la început, tot jocul ăsta de-a... Dar o visez cum îmi pune mina pe umăr în biserică și se roagă pentru mine. Se închină pentru mine, asta mă înspăimîntă și mă trezește din somn !

OLIVIU : Nu te cred.

SERGIU : Eu îl cred, și eu am avut odată asemenea vise... (Lui Cezar.) Cred că noi sintem prieteni de foarte mult timp.

CEZAR : Anul ăsta ne-am cunoscut.

SERGIU : Sintem prieteni dinainte de a ne cunoaște. (Întră Ecaterina.)

CEZAR : Crezi ?

SERGIU : Sint sigur : urim aceiași oameni.

CEZAR (tipînd) : Eu mă urăsc pe mine.

ECATERINA : Ai și pentru ce. Tu nu iubești decît fotbalul.

CEZAR : Da, dar voi știți cît cîntărește fotbalul pentru mine, el e șansa mea, viața mea, Dumnezeuul meu, el îmi aduce paralele, el îmi aduce prieteni, fotografii în ziare, cronici în ziare că nu sint un nimic, speranțe pentru lotul național, speranțe !

ECATERINA : Atunci nu mai bea, să nu-ți pierzi condiția fizică.

CEZAR : Nimeni nu mă crede, nimeni nu vrea să mă-nțeleagă ? Credeți că eu nu sufăr, numai voi (lui Oliviu), numai tu, (Ecaterinei) numai tu ?

ECATERINA : E normal să chîțcăi și să bei, să se vadă că suferi ! Chiar spui : lume, sufăr ! Ar trebui să-ți rupi și părul din cap urlînd, ar fi mai convingător pentru cine nu te știe. Bea sărmanul băiat ca să uite, să uite tot, că altfel înnebunește de durere. Gargară. Atîta ai învățat și tu de la taică-tău : urlă : „viața mea se îrosește în durere și anii mei în suspine. Din cauza ticăloșiei mele puterea mea se dărapănă și oasele mele se macină” (Sec.) Mi-e scîrbă de psalmiștii fotbaliști. (Cezar iese afară într-o tăcere de mormînt.)

SERGIU : Ce vreți să faceți din el ? Să nu-l iertați niciodată, să-și ia și el zilele ?

ECATERINA : N-ai frică, se duce acum la vreo fuflă. Să uite. Știe el să uite : bînd, mîncînd și...

SERGIU : Toată greșeala lui...

ECATERINA : Mirșăvia lui.

SERGIU : ... poate fi iertată, anulată de durerea lui, de omenia lui... Nu vedeți că nu poate sta singur ? Că se teme de singurătate ? Nu vedeți că se chinuie ?

ECATERINA : Și bea ca să uite.

SERGIU : E un tip dur, care a crezut o vreme că poate fugi de sufletul lui...

OLIVIU : Ah, ce ciorbă grasă, ca-n filmele indiene ! (Intră la el.)

SERGIU (sec) : De ce ți-ai bătut joc de Irina ?...

ECATERINA : Nu i-am făcut nici un rău. Avea tot ce-i trebuia, casă, căldură, mâncare, haine, școală, ciorapi...

SERGIU : Pe ea n-o interesa, înțelege, să aibă ciorapi și mâncare și fuste, ea voia să fie cum voia ea să fie !

ECATERINA : Eu n-am avut chiloți pînă la șaisprezece ani cînd am venit la oraș. (Intră Mircea.)

MIRCEA : Dar nici nu-ți trebuia. (Iese.)

ECATERINA : Dobitoc bătrîn ! I-am dat Irinei tot ce n-am avut eu și tot ce-am putut să-i cumpăr...

SERGIU : Ea nu voia boarfe, lucruri, ciorapi, bunuri materiale !... Și numai de astea te-ai interesat, să aibă boarfe.

ECATERINA : Ce puteam să-i dau altceva ? (Intră Mircea.) Ce ?

MIRCEA : Un exemplu : cum să trăiască.

ECATERINA : Tu ești bun de dat de exemplu ?

MIRCEA : Doamne ferește, eu nu, eu sînt un laș... Asta mi-e și meseria, să nu mă revolt cînd bag în crematoriu animalele pe care veterinarii au făcut experiențe... De la mine n-avea ce să învețe, eu îi mai dădeam cite-un pol pentru prăjituri, dar alte bunuri...

SERGIU : Pe ea o interesau altfel de bunuri, cele morale !

MIRCEA : Eu cu morala întotdeauna am stat prost. (O arată pe Ecaterina.) Ea a stat bine cu morala. (Iese.)

SERGIU : O fată la vîrsta ei — optîșpe, sau cîți ? — e o ființă fragilă... E o vîrstă nenorocită, căci e foarte vulnerabilă. Dovada e acolo... rece.

ECATERINA : Eu sînt bătrînă, eu nu mai sînt vulnerabilă...

SERGIU : Nu ești niciodată atît de bătrînă ca să nu poți fi lovită de nimic.

ECATERINA : Eu cred că ea a greșit... s-a pripit... în lume nu toate sînt așa cum par.

SERGIU : Ea voia să fie toate cum arată că sînt. Noi cei mai bătrîni mereu le dăm sfaturi proaste, să mai aștepte, să mai înțeleagă că...

ECATERINA : Noi bătrînii avem ou noi experiența... trecutul...

SERGIU : Ei, tinerii, au viitorul.

ECATERINA : Ea n-o să mai aibă nimic.

SERGIU : Și nu din vina ei. Nu crezi că aveai o datorie mai mare față de ea ? Față de lume ?

ECATERINA : Poate, nu știu... Nu știu cine are o datorie mai mare față de lume, noi cei bătrîni, sau cei tineri ? ! Eu zic să pleci în drumul dumitale și să-ți vezi de treburile dumitale.

SERGIU : I-am jurat Irinei c-o să aflu tot adevărul...

ECATERINA : I-ai jurat cînd era moartă, la căpăți, ca un... zău, ca un caraghios. Ce adevăr vrei ?

MIRCEA (intră) : În casa asta e un gumoi, trebuie aruncat pe fereastră...

SERGIU : Trebuia învins, ca să nu mai fie, și pentru asta trebuie cunoscut. Eu încă nu-l știu, dar simt că am această datorie să... Degeaba mă dai afară, de plec, el rămîne... Și dacă-l tolerez și nu urlu nu înseamnă că-l distrug, înseamnă că-l stimulez.

ECATERINA : N-ai nici un drept să afli ceva... Nu ești neam cu noi, nu ești de la procuratură... Și numai bunătaea noastră nu te-a dat pe ușă afară. Vrei să te dăm cu forța pe ușă afară ?

SERGIU : N-o să mă dați, ca să nu spun ce cred la procuratură.

MIRCEA : Mărturia dumitale zău că nu face doi bani... Și nu ți-aș recomanda să stai aici cînd n-o să te mai suportăm, ai putea să pățești ceva... Și n-ai avea nici un martor c-ai fost aici. (Iese)

SERGIU : Mă ameninți ?

ECATERINA : Nu te lua după amenințările lui, e nebun : mie mi-a spus că mă toacă într-o noapte cu toporul și m-aruncă în crematoriul de vite. Se laudă, n-are curaj nici să-ți dea două palme.

SERGIU : Sînt prieten cu Nichifor, nu mă puteți da afară din casă, mai ales că e casa lui.

ECATERINA : Nu s-a-ntîmplat decît ce s-a-ntîmplat. De ce vrei să mai afli și altceva ?

SERGIU : Îmi place să știu cum va arăta viitorul...

ECATERINA : Al cui, al nostru ? Nu te credeam și vrăjitor... Numai ei prevăd viitorul.

SERGIU : Ei, și matematicienii, și sociologii, și politicienii, și artiștii...

ECATERINA : Am uitat că ești artist.

SERGIU : Nu sînt decît matematician... (Mai potolît.) Cei puțin tabla înmulțirii o știu bine... Mie-mi plac lucrurile sigure, toată viața am vrut să fiu sigur de ce fac... Nu m-am bazat pe păreri, pe sentimente, ele sînt înșelătoare, tulburi, sentimentele sînt idioate !

ECATERINA : De ce tipî ?

SERGIU : Ca să înțelegi că nu pentru voi vreau să aflu adevărul, ci pentru mine, în primul rînd pentru mine ! Am nevoie de certitudine !

ECATERINA : Nu te-nțeleg.

SERGIU : Vreau să știu... (Se potolește văzîndu-l intrînd pe Cezar.) Matematica îți dă siguranță, sentimentele sînt nesigure... Numai o sumă poate spune un adevăr. De la voi toți voi afla ce s-a-ntîmplat cu Irina.

CEZAR : Numai mașinile electronice sînt sigure de ce fac, numai ele știu exact tabla înmulțirii. Dar ele sînt niște roboți. (Ecaterinei) Unde pun luminările? (Ecaterina îi arată : că pe masă se pun.) Ele au niște certitudini de roboți.

SERGIU : Toți v-ați unit împotriva mea.

CEZAR : Mai bine aprinde o luminare pentru Irina... (Îi oferă una.) Viața nu e logică, tu mi-ai spus asta ieri, ai uitat? Ea nu știe matematică. Pețim și chibrit... Ea nu știe să nu răsară ca iarba pe ruinele unei case dărăpănate... Aprinde lumina! Tu, care ești un artist... (suride) vrei să fii sclavul unor formule. Ție însuși sclav, cum poate ar zice Shakespeare... Nu, nu mi-ai spus asta, dar mi-ai fi putut-o spune, îți plac replicile sforăitoare... Regină, e gata masa! — zise regele. (Aprinde lumina și i-o pune lui Sergiu în mînă.) Amin. (Intră patru inși cu sicriul Irinei. Îl duc în camera ei, urmați de Cezar.)

ECATERINA : Cu Irina a fost cum a fost, Dumnezeu s-o ierte, c-așa e viața, cum e, parcă cine știe cum e... E timpită citodată, cum e și viața mea, proastă, ca focul ăsta de luminare ce arde în neștîre, bleagă ca anii lui Mircea, e trecătoare ca apa asta ce curge pe la fereastră, zăpăcită ca zăpăcitul de Cezar, ușoară ca florile astea aduse de Oliviu și ca aerul ce le înconjoară și le ține, murdă și frumoasă ca țărîna asta ce ne ține, e timpită, domnule Sergiu, și e curvă, se schimbă, nu stă-n trei ace și doi năsturei, în doi ori doi... (Cei patru inși ies din casă. Alt ton.) Doi și cu doi fac patru : ce vrei de la mine? De ce mă bați la cap? Ce vrei să-ți dau? Mîinile astea, carnea asta? Ți le dau, dar să pleci. Am să te mingii, am să-ți cînt...

SERGIU : Fata e dincoio !

ECATERINA : Am să vin cînd mă chemi.

SERGIU : Ar trebui să...

ECATERINA : Să ce ?

SERGIU : Să-ți fie rușine...

ECATERINA : De ce ? Matematicii dumitale nu-i place asta ? Atunci pupo-n bot și ling-te pe bot de...

SERGIU : În clipa asta îți arde...

ECATERINA : Crezi că ești atît de grozav să moară cineva după tine ? (Sec) Credeam că asta vrei.

SERGIU : Încamnă e-am mutră de timpit ?

ECATERINA : Da, pentru că nu știu ce vrei. De mă voi ai pe mine, te mai înțelegeam... Un bărbat își mai poate pierde mințile... Ți-ai fi promis orice, ca să pleci în clipa asta de-aici ! Ce vrei ? (Sergiu ride. Intră Cezar) De ce rizi ?

CEZAR : Se amuză de propria sa genialitate. SERGIU (rîzînd încet) : Ce să fac, sînt genial.

ECATERINA : Adică ești nebun !

CEZAR : Dacă-ți dai scama că ești nebun, nu ești nebun. (Lui Sergiu.) Cum îți dai scama că ești genial, privindu-te în oglindă ?

SERGIU : Nu. Privindu-te pe tine.

ECATERINA : Și pe mine.

SERGIU : Pe toți. (Rău.) Pentru Irina, cea mai grozavă valoare a vieții era libertatea ei de-a face exact ce credea, de-a vă spune vouă cine sînteți, de a nu pune între ea și voi decît adevărul, nici o minciună, nici un ochi închis... (Iese Cezar.) Pentru asta mi-a plăcut cum gîndeai, pentru asta i-am promis... Și mă voi ține de cuvînt. Totul pentru ea era libertatea... (Ecaterinei.) Iar pentru tine este să ai seara patul cald, ciorbă la masă... (a intrat Mircea) de fasole...

MIRCEA : De pește, ei îi place peștele.

SERGIU : Pentru voi suprema... da, e să fiți fericiți ! Așa, cu ciorbă de pește, fără certuri, fără să vă bateți cu cei care-și bat joc de voi... Contabila aia șefă care te pune să muncești în locul ei ! Asta e valoarea, ciorba, iubirea... (Intră Oliviu.)

MIRCEA : Și meciurile de fotbal duminică la televizor... Îi plac...

ECATERINA : Taci din gură ! (Iese, urmată de Mircea.)

SERGIU : Măcar recunoaște !

OLIVIU : Ce crezi dumneata că trebuie să recunosc eu ? Te crezi un sfînt ?

SERGIU : Nu sînt aici să-mi pui tu întrebări, am venit să-mi dai tu răspunsuri.

OLIVIU : Răspunsurile mele te-ar putea face să regreti că mi-ai pus întrebări. Mai bine taci.

SERGIU : Te întreb, ca să vorbești, nu ca să taci. Vreau să aflu adevărul, oricît ar fi el de îngrozitor, de crud, de dăunător, pentru asta mă lupt... Și ea a vrut același lucru, necesitatea adevărului trelmie să stea la baza...

OLIVIU : La baza temeliei fundamentale... Te pretinzi artist, de ce nu vorbești omnește ? Ce vrei să afli ?

SERGIU : Nu te simți vinovat de moartea Irinei ?

OLIVIU : Dacă ți-ai spune că da, ai fi mulțumit ?

SERGIU : Numai cu atît, nu.

OLIVIU : Am impresia că eu i-am pus funia la gît.

SERGIU : Îți bați joc de mine ?

OLIVIU : N-am bănu it că e atît de firavă și că va face o asemenea neghiobie...

SERGIU : Neghiobie ?

OLIVIU : Timpenie ! Dar faptul că eu n-am bănu it asta, nu mă scu ză.

SERGIU : Mai încercase o dată, puteai să bănu iești.

OLIVIU : Atunci fusese un accident... Am stat apoi de vorbă cu ea, am fost sigur că totul e în regulă... N-am crezut că e atît de ușor să mori cînd ești tînăr...

SERGIU : Cînd n-ai sufletul bătrîn.

OLIVIU : Exact, cînd n-ai sufletul bătrîn. Asta e o boală incurabilă, bătrîneța.

SERGIU : Ne mîنینcă scleroza.

OLIVIU : Exact. Celulele noastre se sclerozează, se întăresc, ca betonul și ne sugrumă, ne încercuiesc și ne fac prizonierii lor, de fapt ne fac propriii noștri prizonieri... Ele în-

tepenesc sclerozate și ne încarcerează cu toate murdăriile noastre și obișnuințele noastre și noi nu mai putem iubi, suflul e ramolit, nu mai putem fugi din propria noastră carne tare ca betonul...

SERGIU : Răspunde la întrebări.

OLIVIU : Asta și fac. Deși nu sînt obligat. Tinăr, mori ușor, cînd te sclerozezi, te obișnuiești cu gunoiul.

SERGIU : Măcar recunoaște sincer.

OLIVIU : Am recunoscut sincer : eu am omorît-o. (Întră Ecaterina.)

SERGIU : Nu, nu, ea a vrut să moară. După ce s-a logodit, vorba vine logodit, a mai intervenit ceva care a schimbat-o... Cea a hotărît-o pe ca altfel ?

ECATERINA : A murit pentru noi.

SERGIU : Ce e sigur e că nu voia să moară ori să plătească cineva din cauza ei. Dar cine, și ce ?

ECATERINA : Poate Cezar... El o visează.

SERGIU : Nu numai Cezar. Și nici visele nu sînt adevărate. Dacă ce văd eu și ce aud, nu e adevărul adevărat, visele de ce să fie adevărate ?

ECATERINA : A trădat-o un iubit...

OLIVIU : Nici măcar nu l-a iubit.

ECATERINA : A trădat-o, dar ea l-a iertat. A fost mărinimoasă. (Întră Cezar.) A trecut peste orice jignire și trădare și l-a luat de logodnic, l-a iubit din nou.

OLIVIU : Dar trădarea i-a înnegrit inima, a omorît în ea credința în dragoste... În orice dragoste, și-aici a greșit ea, dar o poți condamna pentru o greșeală cînd pentru greșeala asta ea a plătit cu capul ? (Întră Nichifor.)

CEZAR : N-a mai avut tăria să spere. să... poate să viseze...

ECATERINA : Numai zăluzii visează în vînt...

NICHIFOR : Ce-aveți cu vîntul ?

SERGIU : A înțeles că e zadarnic să visezi în vînt...

NICHIFOR : Vinturile nu mai bat, ați dat de dracu. Mergeți la fotbal și vă mintuiți.

SERGIU : Vă jur că voi găsi vinovatul.

NICHIFOR : Bătrîne cabotin, he, he bătrîne ciine, zadarnice sînt visele sterpe, vino la meci Duminică, joacă „Universitatea” Cluj cu „Ciocanul”. Îți mai amintești cum ne ziceam în școală : bătrîne ciine ! Eram amîndoi niște ciini bătrîni, de-atunci ? Cred că ne lăudam, he, he... Ham, ham, ham, (Pleacă în oraș.)

SERGIU (invins) : Ceva e putred în Dane-marca. ar zice bătrînul ciine Shakespeare !

CEZAR : Bătrîna pasăre Shakespeare ar zice așa, zburînd încolo și înapoi... Nu te mai frămînta inutil, nici o pasăre nu zice nimic, căci fiecare pasăre pe limba ei pier. Trebuie să mai cumpărăm luminări și să comandăm crucea, nu-ți mai pierde timpul de pomană ca o pasăre ce zboară încolo și-ncoea de pomană.

SERGIU : Numai păsările au timp de pierdut... (Cu ironie.) Ele-și pierd timpul de pomană... Tu nu.

CEZAR (îtipînd) : Nu eu i-am dat luminal pe git !

SERGIU (pipăie carnețelul Irinei) : Nu, nu. Sigur, nu. Ea hotărît că, vezi, compromisul nu e pe măsura ei... Atît. (Întră în baie.)

CEZAR : Mă duc să cumpăr luminări.

ECATERINA : N-o să-ți ajute la nimic. Ai jurat fals.

CEZAR (ieșind) : Toți cei care trăiesc din jurăminte false ca mine n-au voie să aprindă luminări ? Dar eu nu le aprind ca să fiu iertat de ceva, eu vreau să fiți iertați voi care n-ați jurat niciodată fals. (Ecaterinei) Pentru dumneata le aduc, care ești o sfință și n-ai mințit-o niciodată ca mine pe Irina. (Iese.)

OLIVIU : Cine-și mai bate joc de mama Irinei o să aibă de-a face cu mine.

SERGIU (din baie) : E normal s-o aperi, dacă n-o apără nimeni.

OLIVIU : S-o lași în pace și tu, auzi ?

SERGIU : Aud și înțeleg foarte bine. (Vine din baie.)

OLIVIU : Ecaterina a făcut tot ce-a putut ca să aibă o piine la masă...

SERGIU : Ecaterina ? Nu știam că vă tutuiți... Da... Da, știu, condiții materiale bune pentru o elevă la școala de dactilografie. Nu. Irina nu s-a plins de condiții materiale ! Ea n-a protestat că e la școala de dactilografie, că are doar citeva rochii, că nu e liberă să facă ce vrea, să meargă unde vrea, oriunde. la orice școală, n-a protestat că e ocupată cu lucruri pe care nu le vrea, nu, nu, ea a protestat împotriva unui rău mult mai îngrozitor decît orice cîmpire a noastră de lucruri și de ființe pe care le urim, ea a protestat împotriva unui rău care vizează omul însuși, esența sa.

OLIVIU : Nu înțeleg.

SERGIU : S-o luăm pe îndelete. Ecaterina, pot să-ți spun așa, sînt mașul Irinei, mai sînt, am dreptul să-ți spun așa și să întreb orice... Și să te rog orice.

ECATERINA : Roagă-mă.

SERGIU : Deocamdată te rog să ne lași singuri. (Ecaterina iese.) Nu înțelegi, adică. Bine. Nici eu nu înțeleg cum s-a îndrăgostit Irina de tine.

OLIVIU (atent) : Crezi că s-a îndrăgostit ?

SERGIU : Sînt sigur. Mă surprinde și pasiunea mamei ei față de dumneata.

OLIVIU : Vă surprinde orice. (Ironie.) Sînt urît ?

SERGIU : Ești nicicum. Dar poate că ăsta este eroul modern. Am să țin cont în viitorul meu film să distribui în rolul junelui prim un ins care nu spune nimic — dacă oamenii le place incolorul, dă-le apă chioară ! (Alt ton) Oricum, ai avut un rol de Don Juan de mahala : și mama și fiica... (Oliviu nu reacționează nicicum.) Nu te enfurii ?

OLIVIU : Pe cine ?

SERGIU : Pe mine. că-ți spun adevărul.

OLIVIU : Dumneata cunoști adevărul ?

SERGIU : Niciodată nu afirm — și în filmele mele — decît adevărul.

OLIVIU (cade pe un scaun, într-un sughiț isteric de plins) : Irina era singurul scop al vieții mele.

SERGIU : Pungaș de doi franci, curtezan de maidan, te legi de fustițele puștoaicelor și le scoți din minți cu bomboane și bilete la film... Și cu suspine... A, și cum ai luat-o de mâini și cum ai sforăit pe nări : „Irina, dacă nu te vindecoi, eu nu mai avea rost să trăiesc !” Și asta negi c-ai spus ? Te-am auzit eu.

OLIVIU : Era adevărat ce spuneau.

SERGIU : Te cred... Joci tare, sincer, dar nu te prefaci. Din păcate, asta e adevărul. Experiența mea de viață — și de film — îmi spune că acum, măcar în această clipă, nu mai minți. Și cu cit adevărul e mai adevărat, cu atâta ești mai odios !

OLIVIU (ca trezit) : Că recunosc că țin la Irina ?

SERGIU : Și pentru asta. Și mai ales pentru c-ai adus-o până aici... Te-a iubit...

OLIVIU (ca mort) : N-am știut că m-a iubit.

SERGIU : Ți-ai bătut joc de ea... i-ai cumpărat floricele de porumb și v-ai plimbat pe bicicletă pe lângă lac seara... La film ai fost împreună ?

OLIVIU : Da.

SERGIU : Și nu ți-e rușine ?

OLIVIU : Nu. Eu am iubit-o ca pe o... Și nici ea nu cred că m-a iubit altfel, decât ca pe un... pe un prieten, ca pe un unchi.

SERGIU : Bine, unchiule, asta n-o crezi, că te-a iubit mai mult ca pe un prieten. Perfect. Și nici tu n-ai iubit-o decât ca pe o prietenă. Perfect. Dar cu Ecaterina nu mai poți tăgădui. Unchiul Oliviu era prietenul familiei, schemă clasică de triumfi în toate filmele proaste.

OLIVIU : Ce vrei să spui ?

SERGIU : Nu vreau să spun nimic, decât să citesc câteva rânduri din jurnalul Irinei.

OLIVIU : Avea un jurnal ?

SERGIU : Ca orice adolescentă. I l-a ascuns bunica sau poate a uitat de el, de nu l-a ars... Ești curios ce scrie în el ?

OLIVIU : Nu.

SERGIU : Atunci am să citesc pentru mine. (Citește) „Va fi liniște acolo, sub pământ. Ca în fundul oceanelor, unde se aude șoapta peștilor. Ca în înaltul cerului, unde se aud cum cîntă stelele care cad. Ca în miezul pietrelor unde se aud doar atomii alergîndu-se în neștire”. Ai putea spune că e ușor romantică părerea asta... Îi plac metaforele, ca la toți tinerii. (Citește) „Cui să-i povestesc ce știu ? Frunzelor ? Caietelor ? Umbrelor ?” Dar realitatea nu e o poveste de povestit frunzelor. (Citește) „Poate tata ar fi bine să nu afle niciodată. Poate bunica a orbit fiindcă a văzut ce am văzut și eu. Poate ar fi bine să-mi scot și eu ochii”. E, fără să se gîndească ea, o idee veche : să-și scoată ochii să nu mai vadă nimic. În general trebuie să și-i scoată cei care au făcut ceva ce nu mai trebuie văzut. Ei nu și-i mai scot.

Poți să pleci, dacă nu-ți face plăcere s-ascuți.. Ea chiar e conștientă că și de orbești, e inutil, amintirile sînt mai tari. (Citește) „Ei îmi rămîn în amintire, înmăbrățișați. Mama poate face asta ? Și unchiul...” Într-adevăr, unchiul... (citește) „...unchiul Oliviu care îmi cumpăra floricele de porumb... Da, să creadă toți că a fost un accident și numai mama și unchiul să știe ce a fost. Poate așa vor înțelege, și mama se va întoarce la tata”. Fata a ales moartea pentru a-i despărți pe... (Oliviu urcă scările spre camera lui.) Asta ar fi unul dintre motive... (Întră Ecaterina.) În cazul acesta ce crezi : e vorba de sinucidere sau de crimă ? (Oliviu a ieșit.) E limpede, Irina...

ECATERINA : S-a gîndit...

SERGIU (înterupînd-o) : Nu, nu știi dacă în ultima clipă s-a mai gîndit... Se hotărîse odată să trăiască, apoi a avut un șoc, înțelegînd niște lucruri oribile...

ECATERINA : Și lucrurile astea oribile au împins-o la moarte.

SERGIU : S-a răzgîndit de cîteva ori... L-a iertat și pe Cezar. Dar a fost dintr-odată izbită de ceva...

ECATERINA : Care i-a spus că e necesar să... Bine, nașule, bine dragă, nașule... O iluminare ca la Maglavit i-a spus că jertfa ei e necesară... Dar viitorul va dovedi că s-a înșelat.

SERGIU : A și dovedit. Tu iei totul în neseorios, în ris. Am să-ți citesc ceva de care n-o să mai rizi.

ECATERINA : Cu ce drept mă urăști ?

SERGIU : Ești palidă, începi să bănuiești ce s-a întimplat... Ea a moștenit atîta mîndrie, nașterea ei, viața ei erau întinate, soriginea ei...

ECATERINA : Vorbește mai pe șleau.

SERGIU : Nu oricine poate suporta necinstea mamei sale. Ori înnebunești, ori...

ECATERINA : La vîrsta ei viața e deschisă.

SERGIU : Ți-a povestit vreodată tainele ei ?

ECATERINA : Era o fire închisă.

SERGIU : Dar nici n-ai încercat, recunoaște. era prea puștoaică, nu i-ai dat nici o importanță.

ECATERINA : Mă ocolea, era retrasă.

SERGIU : Căuta un om căruia să-i spună ce gîndea și să n-o înșele, era plină de spaime. Poate numai taică-său ar fi putut s-o înțeleagă, dar sînt lucruri pe care o fată nu le discută cu tatăl ei. Nu suporta nici un fel de prostituție, nici măcar cea glumeată și veselă... Spaimele. ca să scape de ele, au dus-o sub tren. Cineva din familia voastră trebuia s-o ajute. Poate, totuși, tatăl ei. Mircea.

ECATERINA : Cine ?

SERGIU : Mircea, soțul tău.

ECATERINA : El nu e din familia mea. Noi doi sîntem niște inși singuratici care ne-am înîlînit întîmplător. Niciodată n-am format o familie.

SERGIU : Bine că recunoști.

ECATERINA : Nu recunosc nimic.

SERGIU : Ea nu putea suporta s-o vadă pe mama ei prostituindu-se fără jenă în propria ei casă și fără să-i pese c-o vede cineva. (Ecaterina începe să plângă fără lacrimi, încet, palidă.) Plinsul dumitale nu face doi bani. ECATERINA : Toate le cîntărești dumneata în bani.

SERGIU : Nu mă impresionezi cu...

ECATERINA : Nici nu țin. Lasă-mă-n pace și pleacă din casa mea. Ce vrei ?

SERGIU : Să aflu adevărul.

ECATERINA : Ce adevăr ?

SERGIU : Poftim, acesta. (Îi arată carnetul Irinei.) Uite ce scrie Irina (Citește.) „Am spălat azi cămășile tatei. Miroseau a transpirație. A muncă...”

ECATERINA : Le mai spăla din cînd în cînd, mă ajuta.

SERGIU (citește) : „Păte la fel ca bunica tata se va mici și el, se va aduma în sine, va uita să meargă, miinile îi vor tremura și așa, tot mai mic, va deveni o păpușă. Măcar așa îl voi păstra cu mine toată viața. Tatăl meu e tăcut și pare o păpușă cuminte, cămășile lui au întotdeauna același miros, n-au niciodată parfum, ca ale mamei...” Sigur, e vorba de o metaforă, de speranță e vorba. (Ecaterina îl ascultă împietrită, cu fruntea în pămînt. Sergiu citește.) „Ce bine ar fi ca măcar tata să nu afle niciodată nimic... Dumnezeu, cred că mama a înțeles de ce sînt așa de rece cu ea”.

ECATERINA (rece) : De ce citești ce nu era scris către tine ? Ce murdar ești, ca un șobolan. (Iese. Intră Mircea.)

SERGIU : În mîntea ei lumea era aiurită, totul era bulversat... Dar vina nu este a dumitale... Soția dumitale...

MIRCEA : O, ea e mult mai tină, mai plină de viață...

SERGIU : De prea multă viață.

MIRCEA : Așa a fost de cînd ne-am cunoscut. Eu trecusem de treizeci de ani, mai fusesem căsătorit, ea era o copilă...

SERGIU (încet) : Te-a înșelat, omule.

MIRCEA (ca și cînd nu l-ar fi auzit) : Am fost fericiți... Eu am scăpat de cîrciumă unde mă infundam să scap de greața vacilor bolnave și arse, și a cailor. Ea gătea grozav și se simțea ca o doamnă, stăpînă în casa ei, curată... Și făcea niște clătite!...

SERGIU : Te-a înșelat, omule.

MIRCEA (ca trăznit) : Da, după cîțiva ani... Mi-a și spus. Diferența de vîrstă s-a văzut, eu n-o lăsam să meargă nicăieri singură, am început s-o bat... Am devenit niște străini care locuim în casa asta mare și... Voiam să divorțăm, dar ea nu și-a găsit o nouă locuință... Și-am continuat să stăm împreună, altceva n-aveam ce face... era o căsătorie de formă și zilele erau...

SERGIU : Monotone. plicticoase...

MIRCEA : Cam așa, fără sare...

SERGIU : Și totul părea c-o să se întîmple așa la nesfîrșit, fără iubire, fără...

MIRCEA : Fără sare...

SERGIU : Bine, fără sare... Într-o rutină monotonă, da, ca în filmele cu triumfi...

MIRCEA : Eu nu mă duc niciodată la filme.

SERGIU : Dar se mai întîmplă să vină filmele peste oameni, doar viața e ca în filme, nu ? Și ?

MIRCEA : M-a înșelat. Cu un foarte bun prieten. Dar au fost domni : mi-au spus.

SERGIU : Cînd ?

MIRCEA : Înainte. Ea a fost cîstită, și el într-adevăr un prieten cîstit : mi-au spus, nu m-au mințit.

SERGIU : Și ți-a plăcut cîntecul lor.

MIRCEA : Am fost surprins, și m-a durut. Dar așa era să fie, eu în loc să am grijă de Ecaterina și s-o mai scot în lume, am început să string bani pentru... Eh ! N-am iubit-o cum trebuia, asta e.

SERGIU : Ți-a spus ea ?

MIRCEA : Am simțit eu. Mai exact am simțit asta cînd ea era cu prietenul... și cînd eu am început să văd ce frumoasă e și s-o iubesc cu adevărat.

SERGIU : Și v-ați împăcat.

MIRCEA : Dragostea asta a ei, cea nouă, era grozavă și am înțeles că era grozavă fiindcă Ecaterina găsea în ea curajul să nu-i pese de nimic, voia să divorțăm cît mai repede. Iubea fiindcă se simțea grozav de liberă, înțelegeți ? Libertatea e ceva care...

SERGIU : Dar sperai c-o să-i treacă...

MIRCEA : Speram c-o să fiu și eu altfel... N-am mai fost scîrțar cu ea, m-am lăsat dus de ce simțeam față de ea acum, giuneam...

SERGIU : Îți și dădea mîna.

MIRCEA : I-am zis pentru prima dată să mergem la mare fără bilete de sindicat.

SERGIU : Și v-ați dus și v-ați împăcat, ea a fost cucerită de acest nou Mircea, draguț, iubitor de briza mării, glumeț. Prietenul cel bun a plecat în alt oraș, viața a intrat în normal și-ați fost fericiți.

MIRCEA : Nu.

SERGIU : Nu de la început, desigur, căci n-ai putut uita atît de repede ce se-ntîmplase.

MIRCEA : N-a venit la mare, a rămas gravidă cu... Cînd să băgăm divorțul, el a fost arestat pentru...

SERGIU : Etc., etc., etc.

MIRCEA : M-a rugat s-o las în casă, să nu plece pe drumuri. Bine, am zis. Și-așa s-antîmplat că Irina s-a născut cu numele meu. Am fost un om slab, că n-am luat altă hotărîre ? Poate. Am greșit că nici mai tîrziu n-am băgat acte ca să tăgăduiesc că e fata mea ? La început, mi-a fost nu știu cum să știu — și să afle și lumea — că Irina e fata unui pușcăriaș. Apoi am crezut că mă impac cu Ecaterina, am fost sigur. Irina a devenit mare, elevă, voia să fie profesoară de istorie... Ce-o să zică ea de-o să afle că tatăl ei e altul. Și actele... Și lumea cum o s-o privească ? Ea n-avea nici o vină de tot ce se-ntîmplase.

SERGIU : Și Ecaterina ?

MIRCEA: Ea l-a așteptat ani de zile, în casa mea, cu credință... Irina nu știa nimic. Cînd s-a căsătorit, Oliviu a venit aici și mi-a cerut să divorțăm.

SERGIU: Oliviu?

MIRCEA: Voia să-i spună și Irinei totul. Le-am zis că nu e bine pentru ea, să mai așteptăm. Nu mai speram să mă împac cu Ecaterina, dar fetița se legase de mine și eu o iubeam și speram... speram că dacă Ecaterina și Oliviu vor mai avea un copil, și vor pleca, Irina să rămână cu mine.

SERGIU: Fata trebuia să afle adevărul, avea acest drept, oricît de îngrozitor ar fi fost pentru ea...

MIRCEA: N-am avut tăria să-i spun.

SERGIU: De știa, era totul altfel... Altfel, a ținut în ea o taină îngrozitoare. Citește caietul acesta! Mila asta creștinească a dumitale n-a ajutat la nimic. Ai vrut să ierți totul, și? Oliviu, ca orice tată, îi cumpăra floricele de porumb! Și Irina și-a pierdut cumpătul cînd l-a văzut cu maică-sa.

NICHIFOR (vine de-afară îmbrăcat cu un nou costum de mascotă: pălărie melon, pantaloni largi ca niște prapuri, haină strînsă pe trup, de clown): Mă cunoaște o lume-n-trecagă! Azi piccăm la Arad să învingem! (Mircea iese.) Băiatul călătorește cu trenul, cu vaporul — fără parale! Pofiiți, pofiiți! Îmi fac loc să trec. Eu sînt semnul norocului și al victoriei. „Haide, Ciocanul!”

SERGIU: Am găsit vinovații...

NICHIFOR (a urcat pe scară, a luat steagul echipei și-l flutură, țîpînd): Uraaa! Uraaa!

SERGIU: Am jurat Irinei să-i găsesc pe vinovați și ea va fi răzbunată... A fost o crimă.

NICHIFOR: Să nu juri să răzbuni nici o crimă! (Agită steagul, pe scară, în sus și în jos.) Am tăiat o găină neagră și i-am luat singele și soarele mi-a spus că azi nu iubește această casă. Hai la meci, nu te-atinge de crime, s-ar putea ca tu să fii criminalul. (Cîntă din trompeta luată dintr-un cui de lîngă ușa camerei sale. Intră Cezar, beat.) Eu privesc cerul și număr stelele și văd cometele ce vin spre noi și toate-mi spun că anul acesta vom cîștiga campionatul. (Ridică mâinile spre cer și moare de rîs).

CEZAR: Tata este un fericit, el peste tot este acasă la el, și în circiumi, și pe stadioane, și în trenuri, el nu trăiește izolat, el este peste tot acasă: casa lui, teritoriul lui, grădina lui sînt toate ale nevinovăției. Am să merg cu tine la meci, tată. (Îa steagul și-l flutură.)

SERGIU: N-o să mergeți nicăieri, am descoperit adevărul despre...

NICHIFOR (il întrerupe, la trompetă. Apoi, sobru): Adevărul este capra mea.

SERGIU: Dar s-a întîmplat ceva îngrozitor, ar trebui toți ce-ați locuit aici să suferiți groază!

NICHIFOR: E prea tîrziu pentru orice suferință (Din goarnă.) Mecii vine spre noi...

SERGIU: Dar am descoperit ucigașii, nu înțelegeți? Aici trebuie făcută lumină.

CEZAR: A descoperit ucigașii! Tată, liniște-te-te, el e binefăcătorul acestei case! Să-l slăvim! (Nichifor cîntă din goarnă.) Uraaa! El este gloria acestui oraș, a făcut lumină! (Goarna.) Uraa! De-acum nu vor mai fi crime, oile vor naște cite doi miei, el a descoperit cauza răului, nici o iapă nu va mai muri spînzurată în ștreang, trenurile se vor da în lături cînd vor întîlni în calea lor fazani și iepuri, casele vor avea glaste cu mușcate la ferestre, ucigașii vor fi izgoniți, muștele vor fi stirpîte, ciurile vor cînta ca privighetorile, uraaa! (Trompetă.) Trăiască salvatorul păsărilor ce nu vor mai fi împalate. (Trompetă.) Uraaa!

SERGIU: Și totuși vinovații vor plăti! Oamenii înconștienți, pe care nu-i interesa decît propria lor viață — toți trebuie să plătească!

NICHIFOR (cîntă): Capra mea spune că nici o pasăre nu e vinovată dacă face o crimă fără să vrea, capra mea zice că nici o sămîntă nu e vinovată că moare întîi în pămînt ca să poată rodi, capra mea zice că batem la Arad cu patru la zero! (Trompetă, vesel, un marș al victoriei.)

SERGIU: Faci pe nebulul, cînti ca să-l aperi pe Cezar!

CEZAR: Pardon, tatăl meu așa e întotdeauna, și-așa-l acceptă toți: el este aproape sacru, de neatinți! Să nu te legi de el!

SERGIU: Delirează!

CEZAR: El este același lucru cu delirul său cîntat, cu goarna sa, cu steagul său, cu pălăria sa.

SERGIU: Toți nebunii ar trebui să fie internați.

NICHIFOR: Ți-am mai spus, ar trebui să te internezi, bătrîne ciine.

CEZAR: N-o să-l închidă, nebunia la noi, din popor, e considerată înțelepciune și adevăr. Sergiu a descoperit adevărul! (Goarnă.) Să-l auzim pe nebun vorbind! Liniște la galerie că s-a spart o farfurie!

SERGIU: Pe mine nu mă intimidă dacă ai luat-o pe urmele lui Nichifor. Ești vinovat de moartea Irinei, te-ai certat din nou cu ea, i-ai spus din non în față că vrei să rămiu liber ca să te poți realiza ca fotbalist... ca... vise! Artist de... Poate de circ, cu Nichifor de mîină. Am aici jurnalul ei. Ai vrut să fii liber de orice, de oricine, de familie, de ea, de copilul ei, creator liber, nu îndatorat nimănui. Fără... Și te-ai și realizat! Ai pus la temelie vieții tale, carierei tale, moartea ei... Dar de ce nu te-ai bazat pe picioarele tale, pe talentul tău, pe învățătura ta? Moartea asta a ei este o crimă și ești vinovat. Cezar!

CEZAR: Ți-ai irosit atîta energie ca să descoperi ce? Ucigașii?

NICHIFOR: O, salvatorul, lasă strigătele tale și hai cît mai repede la Arad să-ți răcorești mințile. Capra mea spune că fiul meu nu e vinovat...

SERGIU: Și el, și Ecaterina, și amantul ei, Oliviu...

NICHIFOR : Te zbați fără rost... Nici o lege din cer sau din cerul de sub noi, sau a noastră, sau a cocorilor noștri nu spune că pentru ce-au făcut, Ecaterina și Oliviu trebuie condamnați.

SERGIU : Trebuie să fie legi scrise !

NICHIFOR : Nici scrise, nici nescrise. Nu sînt chiar idiot, cum mă crezi tu, din cînd în cînd, din an în Paști mai știu și eu legile...

SERGIU : Au împins-o la sinucidere, au determinat această ...

NICHIFOR : N-au determinat nimic, n-au împins-o la sinucidere... Vezi, vreau să te apăr.

SERGIU : Pe mine ?

NICHIFOR : Pe toată lumea. Să nu greșim, că ne mîncîcă baba și din burta ei degeaba mai suferim și regretăm și urlăm... E în pustiu ! Ca să-i condamni pe Cezar, pe Oliviu etc., etc. (Goarnă.) Trebuie să dovedești că a existat din partea lor intenția, ține minte ! (Goarnă.) Intenția de a o împinge pe Irina la... (Scurt.) O asemenea intenție n-o poți dovedi.

SERGIU : Dar ea a murit din cauza lor.

NICHIFOR : Poate... Dar puteau ei să bănuiască ce-o să facă ea ? C-o să fie atît de hotărîtă și neiertătoare și sfințită ca o pasăre ?

SERGIU : Ea mai încercase o dată, trebuiau să fie mai atenți. Iață ce scrie în caietul ei...

NICHIFOR : Ești sigur că ea de-ar trăi ar fi mulțumită de ce faci, că le citești altora jurnalul ei ? Numai un îns care vrea să se răzbune cu orice chip face așa ceva. Vrei să faci un rău, asta ar putea să te ducă la propria ta moarte. (Întră Oliviu.)

SERGIU (văzînd că Nichifor și-a schimbat tonul și vorbește deci altfel) : O să mă omorîți ca să tac ?

OLIVIU : Ar fi o soluție. (Deschide trusa de bărbierit și începe să dea cu pămîtuful pe obraz.) Vrei să-ți răzbuni propria ta crimă ?

SERGIU : O să spuneți că m-am legat de fată și-am părăsit-o... și-apoi m-am sinucis ? Voi sințeti de vină.

OLIVIU (trăgînd cu briciul pe curea) : La asta nici nu m-am gîndit — e bună...

NICHIFOR (lui Cezar, dîndu-i steagul și trompeta) : Băiete, du-te în locul meu la Arad. meciul trebuie cîștigat... Cîntă ! Și ieși ! (Cezar are o ezitare.) Ieși, am spus. (Cezar iese.) Strigă „Hai, Ciocanul !” (Cezar strigă de parc-ar fi Nichifor.) Oliviu, lasă-ne singuri. (Oliviu intră în baie.)

SERGIU : Cezar e de vină, de la el a început tot... Și tu ești de vină !

NICHIFOR : M-ai întrebat ce mai știu despre Ingeborg.

SERGIU : Și mi-ai spus c-a murit într-un accident de motocicletă, ceca ce știam și eu.

NICHIFOR : Dar nu știai c-a fost gravidă.

SERGIU : Amintirile noastre în general sînt imperfecte.

NICHIFOR : Atita timp cît nu rămîn urme.

SERGIU : O iubire romantică de liceist.

NICHIFOR : Și-o părăsire plină de realism. SERGIU : Ea n-a avut nici o pretenție, nu mi-a scris, nu m-a căutat.

NICHIFOR : Nu voia să te împiedice să vezi Roma călare pe filme.

SERGIU : A murit stupid, nu s-a (ironic) jertfit pentru mine călărînd o motocicletă.

NICHIFOR : Dar tu ai părăsit-o, actele ei te-ncurcau, ea te-ncurca... Cine ți-a cerut s-o lași ? Dumnezeu ? El nu cere oameni, și-i ia de are nevoie de ei ! Țara ? Colegii de la facultate ? O biografie cu un cazan de țuică în ea te putea da afară din facultate, dar un atelier mecanic al unui neamț trimis în Bărăgan ? Nu mai vedeai Roma călare pe filme.

SERGIU : Cinematografia...

NICHIFOR : Aici trebuie să ai nivel ideologic ! Și tu dacă rămînei cu Ingeborg nu-l mai aveai. Trebuia să renunți la ea, erai zăpăcit de patima frumosului, de ecrane... A, te-ai gîndit, odată aveai datoria să-ți pui într-un film propria viață, s-o pui pe ecrane și pe Ingeborg... I-ai spus și lui Cezar... „Părăsirea Shakespeare”. Ingeborg trăiește zidită în tine, ea e dragostea ta dinții, ea trebuie să-și spună de pe ecranele lumii visul ei cu motocicletă la Roma ca s-aduceți o creangă de măslin. Ingeborg ! La picioarele ei trebuie să plîngă toți ce-au jignit-o și ei să i se închine ca unei biserici — atît era de curată și sfințită Ingeborg ! Dar pînă acuma tu în loc de biserică ai făcut o closetă.

SERGIU : Acuma te recunosc, Nichifor, ce vrei ?

NICHIFOR : Ca să faci filmul „Ingeborg”, sau... cu alt titlu, tu trebuia să fi suferit atunci cînd v-ai despărțit, dar tu te-ai bucurat c-ai scăpat ! C-ai rămas singur și liber ! Ea n-a rămas liberă, și singură — și-a fost bucuroasă ! a rămas gravidă și-a avut un copil.

SERGIU : Nu mi-a spus nimic.

NICHIFOR : De ce să-ți spună, să te-ncurce și mai rău ?

SERGIU : Nu mi-ai spus nici tu.

NICHIFOR : Nu era al meu, să-ți pot spune, și ea mi-a interzis să-ți spun.

SERGIU : Și după moartea ei, copilul ?

NICHIFOR : L-am dat pînă s-a făcut mai mare la un cămin, apoi la un internat...

SERGIU : Era dreptul meu să-mi spui...

NICHIFOR : N-aveai nici un drept, cînd ai părăsit-o pe ea l-ai părăsit și pe el.

SERGIU : Mai cunoaște cîteva povestea asta ?

NICHIFOR : Numai băiatul tău, și numai de-un an. De cînd l-am trimis pe Cezar la tine.

SERGIU : Am urlat în casa asta. N-am știut nici cînd Ingeborg murea. N-a intrat singură cu motocicletă în ?... Răspunde-mi.

NICHIFOR : Nu știu să răspund la toate întrebările. Cred că nu, era o fată curajoasă.

SERGIU : Am făcut lucruri îngrozitoare, dar nu le-am vrut, n-am bănuț... Măcar tu, prietenul meu, crede-mă.

NICHIFOR : Eu nu te cred și eu nu te iert, eu te-nțeleg. N-ai nici o vină sau ai doar vina celui care vrea și s-apucă de treburi înălțătoare, de filme, de biserici, de fotbal... SERGIU : Nu-i același lucru.

NICHIFOR : De unde știi tu ? Cine face cu pasiune și credință ceva... Toate faptele omului sint înălțătoare de-s făcute cu dăruire. Și Ingeborg te-a înțeles, de la ea am învățat și eu să te judec. Ea nu te-a crezut un escroc, în ochii ei nu putea fi vinovat Sergiu, Sergiu care a trecut peste orice păcat, peste orice sentiment ca să ajungă la Roma cu filme. Și fotbalul te poate înălța și purifica de orice păcat, așa că nu-l înjura pe Cezar... (Intră Oliviu.)

SERGIU : Cezar e un băiat curajos și...

NICHIFOR : Am să-mi iau vechiul steag al „Ciocanului” și vechea mea goarnă și am să-l ajung cu acceleratul. (Urcă la el în cameră ; a intrat).

SERGIU : Cezar e plin de curaj !

OLIVIU : Și tu ai fost când ai intrat în cinematografie și i-ai crezut pe toți cei dinaintea ta lași, netaentați, vinduți pentru parale.

SERGIU : Nu poți cuceri nimic, dacă nu te bați de la început, de ai teamă, de te porți ca un învins. Eram tânăr.

OLIVIU : Dar numai cu încrederea ta în tine și numai bazându-te pe curajul tău tot nu rezolvi nimic, de n-ai talent.

SERGIU : Și de ai talent tot nu rezolvi nimic de nu se poate.

OLIVIU : Așa crezi acum, dar de ce n-ai crezut și atunci că și alții pot gândi așa ? De ce-ai fost intransigent cu alții și cu tine acum nu ești ?

SERGIU : Am muncit atita încit să am dreptul să nu fumez „Carpați”. Am și eu dreptul la vîrsta mea să fumez „Kent” și să beau în loc de țuică de turc — whisky !

OLIVIU : Dacă atita doar dorești, poți să ai, tot e inutil ! Intii i-ai vîndut pe toți ai tăi și acum te vinzi pe tine.

SERGIU : Nu-ți permit să vorbești așa cu mine, nenorocitul ! Fac filmele pe care le vreau eu.

OLIVIU : Și pentru ce le faci ? (Intră Nichifor cu vechiul steag al „Ciocanului” și cu vechea trompetă.) Pentru ce scrie dumnealui scenarii și pentru ce face filme ? Pentru țară ? Pentru Roma ?

SERGIU : Să nu te legi de Roma.

OLIVIU : Pentru Cannes ? Pentru conștiința sa, pentru partid, pentru prieteni ? S-a angajat să facă artă, filme, din dragoste față de oameni ? De ce ? Ei, nu, tăticule, dumnealui nu pentru țară, nu pentru partid, nu pentru că așa-i poruncește conștiința — nu, el le face pentru bani !

CEZAR (vine de afară) : Am pierdut trenul de Arad.

OLIVIU (lui Sergiu) : Ți-e ușor să vorbești, tu n-ai iubit niciodată, n-ai fost trist și n-ai avut nici o decepție, și nici n-ai avut pentru ce...

SERGIU : Ai ucis o fată, trupul ei încă nu s-a răcit, e în camera de dincolo... Nu vorbi de iubire.

OLIVIU : O iubesc pe Ecaterina.

SERGIU : Ea e o tirfă, o zăpăcită, o nebună !

CEZAR : E grozav să iubești o nebună, înseamnă c-o înțelegi.

NICHIFOR (intră. Lui Sergiu) : Ieri am vîndut cincizeci de fotografii de-ale tale... Lozul și fotografia. Împodobești casele oamenilor cu surisul tău fericit. Am să-mi pun și eu una deasupra patului.

CEZAR : E un nimic, n-a făcut în viața lui nici un film. Pune luminile pe actori, ține blendele în brațe. Și cînd lipsește vreun actor de mina a doua trece el prin scenă și aduce vreo scrisoare de la poștă...

SERGIU : Mîntii...

CEZAR : Și cînd se-mbată vreun cascador încalecă el mirtoaga și gonește...

SERGIU : Ești un mincinos, eu te-am adus în lumea filmului.

CEZAR : Să iau pumni în scenele de la poliție cînd actorii trebuie să bată niște timpți de borfași, mersi.

SERGIU : Toți actorii intii sint figuranți.

CEZAR : Tu o să mori figurant.

SERGIU : Mă urăști pentru că te-am găsit vinovat de moartea Irinei. Dar, omule, înțelege...

CEZAR : Tu nu ești vinovat cu nimic nici odată ? Te-am chemat aici ca să le iau ochii cu gloria ta... Iată cu cine sint eu prieten, cu marele Sergiu ! Și să vadă toți că lozimplicistul a fost coleg de școală cu tine și-o să mă ajuți să nu rămîn un terchea-berchea de fotbalist. Și tu ai început să te lauzi că faci un nou film „Pasărea Shakespeare”... Te-ai umflat în pene ca un curcan... Și-ai uitat de mine, ai început să te lauzi, să se știe cine ești... Și că tu ești drept ! D-aia i-ai spus Irinei c-o să ai grijă de ea ! Ce caraghios ! Să-i juri unei puștoace c-o să joace rolul principal din Pasărea Shakespeare... Și tu știai că filmul ăsta n-o să se facă niciodată.

SERGIU : O să se facă !

CEZAR : Ca să devii celebru, ar trebui să te mănince un crocodil, ca să știe cineva de tine ar trebui să te taie cineva la gît !

NICHIFOR : Dar am vîndut fotografiile lui în piață !

CEZAR : Toate fotografiile se vînd, parcă știe cineva de ce cumpără un maimuțoi de actor de pe-o carte poștală ? Poate ca să-ajungă și el pe-o carte poștală ! Eu n-am cumpărat ? (Alt ton, spre Sergiu.) Mincinosule. De ce-ai făcut-o pe Irina să te creadă ? Ce gargară : că trebuie să tinjească după fericire, după acel țel măreț și care rămîne posterității etc. etc ! (Sec) Ea chiar a crezut că ești cineva ! Un sfînt ! Un apostol ! Care dintre apostoli a fost cel mai celebru ?

OLIVIU (rîzînd) : Iuda. (Cezar intră la el în cameră.)

SERGIU : Termină !

OLIVIU : Într-o zi am jurat să-ți tai beregata !

SERGIU : Ești nebun !

OLIVIU : Ingeborg era frumoasă, era min-dră.

SERGIU : N-ai voie să vorbești de Ingeborg.

NICHIFOR : Are, e fiul ei. Și e fiul tău.

OLIVIU : Era frumoasă și-avea un atelier de reparat motocicletele și tu ai...

SERGIU : Aveam alte principii atunci.

OLIVIU : Dar cînd m-ai făcut pe mine n-aveai alte principii ?

NICHIFOR : Nu cu principiile se fac copiii...

OLIVIU : Și nici nu se cresc cu ele ? Bine. Dar atunci de ce te-ai despărțit de ea ? Avea pămînt, grădină, cai, trăsură, un tractor, o motocicletă, obiecte multe și fericite...

SERGIU (uzat) : Toate obiectele se duc, se uzează și pier.

OLIVIU : Tu ai intuit asta, c-o să se uzeze și-o să dispară aceste obiecte. Perfect. Așa cum s-au uzat și „principiile” și vesele tale și-au dispărut. Tu nu ești vinovat de moartea lui Ingeborg ?

SERGIU : Oliviu...

OLIVIU : Să nu mă îmbrățișezi că-ți tai beregata cu briciul !

NICHIFOR : Vino la meci, pleacă din casa asta, aici n-ai nici o salvare, nu te poate scăpa nimeni de-aici, n-ai nici un ajutor, nici un om și nici un Dumnezeu nu te va scăpa de-aici.

SERGIU (îngrozit că Nichifor continuă să vorbească exact ca acei nebuni ce devin serioși și deci sumbri) : Fata e moartă în camera ei și voi mergeți la meci. (Întră Cezar.)

CEZAR : Eu îl conduc numai pe tata la gară.

SERGIU (lui Oliviu) : Nu te mai bărbierii atîta !

NICHIFOR : Hai, bătrîne, nu te mai zbate ca o pasăre-n colivie, pentru nimica, hai, colivia se rotește pe loc, zice capra mea, hai, dacă nimeni nu te salvează, salvează-te singur, pleacă vaporul spre Arad, vînturile au început din nou să bată. (Iese.)

SERGIU : Și tu din nou să aiurezi.

OLIVIU : Nici un film nu ți-a ieșit și nimic nu va rămîne de pe urma ta.

SERGIU : Crezi că ai dreptul să mă însuți la nesfîrșit ? (Începe să lovească peste tot cu palmele. Bătîndu-se, intră în baie.) Am să te omor în bătaie.

CEZAR : Sergiu, nu-l enerva, n-are nici o vină de te lovește și el... (Se aude un răget ca de porc înjunghiat.) S-a apărut, a fugit de tine, Sergiu, a fost în legitimă apărare, Sergiu... (Iese. Pauză lungă. Se aude la un aparat de radio din vecini — sau cineva trece cu un tranzistor pe lângă casa lor — melodia „Floricele de porumb”.)

OLIVIU (vorbind încă din baie) : Asta e, bun să crească verzele și ceapa ! (Apare plin de singe pe minca dreaptă. Își ia haina nervos și urcă la el.) Și usturoi și mărar,

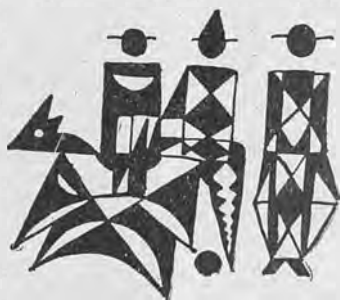
bălegar. (Către baie.) Pentru unii moartea e prețul vieții, ohoho ! (Găsește un coif de-al lui Nichifor.) Asta-ți mai lipsește pe cap. (Întră în baie cu el.) Un Clown... M-ai murdărit pe cămașă... (Iese din baie.) Moartea pentru un... e nimic, e sfîrșitul unor zile care nu însemnează nimic... Mereu vorbim, vorbim, dar nu spunem nimic... (A intrat la el. Pauză. Continuă melodia „Floricele de porumb”. Se sfîrșește.)

SERGIU (apare din baie încet, tîrîndu-se, bandajat cu un prosop la mina dreaptă. Are pe cap coiful.) Așa era Nichifor... Apărea la prînz, noaptea, pe fereastră, pe ușă, cîntînd, pe oriunde, ca nebunia, fără să pună întrebări... M-am tăiat la deget și m-am speriat ca un caraghios... Am leșinat ? Nu e nimeni aici ? Halo ! (Deschide cîteva uși.) Au plecat la meci ? Halo ! (Deschide o ușă.) Nici sicriul nu e aici ? L-au dus la groapă ? De fapt nici nu putea să fie aici, e prea strîmt (Revine.) Nici n-a fost aici ? Nimeni ? M-au adus aici ca să joace teatru cu mine ? Să mă scoată din minți ? Au zis c-a murit Irina ea să ?... Să-și bată joc de mine ? (Deschide alte uși.) Dar poate că nu m-a adus nimeni aici, am venit eu în casa asta unde... Ingeborg ! Casa asta a ta e goală ! (Mai calm.) Deci Irina n-a murit, n-a murit nimeni, totul au fost niște păsări... Niște păsări ieșite din pălăria mea. (Suride înviorat.) Niște păsări grozave au fost aici... și-au zburat acum, geamul e deschis... (Deschide ușile cu frenezie. Se pipăie.) Nici carnelul... Nu e nimeni, nici bunica, ea care nu pleca nicăieri, pasărea care nu pleacă nicăieri n-a existat nici ea decît în... Nu e nimeni ! (Se aude un uruit de motocicletă. Sergiu e atent.) Nu e nimeni... (Încet, intră de-afară o fată superbă ca un vis. Poartă un maieu ce are pe piept desenată o motocicletă. Pantaloni.) Cine ești ? (Ea tace și se apropie de el.) Cerei în mină ? (Fata în pantaloni seamănă leit cu Irina — înserarea o face mai incertă sau epuizarea lui Sergiu ?) Cine ești ? Irina ! Trăiești ! Deci totul a fost un joc... He, he, bă, hă... (Apoi nervos.) Ca să mă scoateți din minți ? (Ea se apropie de el.) Ce vrei ? Cine ești ? Ingeborg ! Ai rămas la fel, n-ai îmbătrînit. Vii de la Roma ? Ai o creangă de măsline, ce ai în mină ? (Ea ține mina ascunsă la spate.) Nu merita, Ingeborg, n-am fost la... (Ea trage în el un foc de revolver.) Am chelit și n-am ajuns la Roma... (Alt foc de revolver. Ea se retrage încet și iese pe ușă. Linște. Sergiu stă întins pe podea. O motocicletă se îndepărtează. O scurtă pauză.) REGIZORUL (vine de lingă arlecchinul din dreapta) : Stop ! Ne oprim aici, stîmți telespectatorii... După cum știți, v-am prezentat cîteva secvențe din filmul aflat în lucru „Pasărea Shakespeare”. Desigur, pentru dumneavoastră au mai rămas cîteva senue de întrebare... Considerăm că e bine să răspundeți singuri la ele, cel puțin pînă la apariția filmului pe piață. Sigur, sint multe ieșiri și intrări în scenă, prea multe, cerute

și necerute, nechemate, fără rost sau cu un oarecare rost, unele de capul lor — asta ar însemna, zice autorul, desele noastre intrări și ieșiri în viața celor de lângă noi etc., etc. În privința lui Sergiu. E vinovat, și-a ispășit vina, s-a ratat, a murit, a fost ucis? Iată o serie de întrebări. Piesa, după opinia noastră, se putea termina cu strigătul din baie. Cine striga, tatăl sau fiul? Era o incertitudine, era o întrebare frumoasă pusă de un dramaturg, răul se încheia, continua? etc., etc. Dar autorul n-a avut tăria să se oprească aici, a apelat la fantezia sa și a venit al doilea moment unde se putea sfârși piesa: cînd Sergiu apare caraghios, tăiat ușor la un deget — deci moartea lui era acum imposibilă, deci el în nici un caz nu l-a răpus pe Oliviu, și nici Oliviu pe el etc., etc. Era un sfîrșit gri, neputința unui ratat ieșea în evidență prin mersul lui de vierme tiritor și vai de capul lui! Iarăși autorul nostru n-a fost mulțumit... Căci puteau rămîne, cum au și rămas, și cele două momente de final de pînă acum: dar ele puteau să-l suporte și pe al treilea: care e tot o întrebare: acțiunea i s-a înscenat lui Sergiu? Sau el pur și simplu a trăit acest coșmar, această fază de decrepitudine? Apariția frumoasei Ingeborg, visul său de tîrîrețe, Roma sa trădată e o fantasmă.

Ingeborg își păstrează vîrsta purității și el e un ratat chelbos. E ea iusă? Ori altcineva? Este ea, desigur, Ingeborg, care nu-l iartă, pentru că n-a ajuns la Roma?... Dar... Putea ea să aibă un revolver? Nu. Și nici nu-l putea ucide. Înseamnă că el s-a sinucis. Dar nici el n-avea un revolver la el. Sau avea? Sau doar e vorba de un mort moralicește? Viața îi dă o lecție severă, viața spune că așa nu se poate trăi: trădîndu-i pe alții ne trădăm pe noi înșine. Filmul pledează pentru curajul de a fi stăpîn pe propria ta viață. Pînă la mixarea filmului poate multe scene vor mai fi scurătate, sigur vor apărea și altele care vor lămurii și alte aspecte, deși, după noi, totul e foarte clar. Întrebările ce rămîn puse sînt firești, un film ce rezolvă toate întrebările este o carte de bucate. Autorul scenariului, care, desigur, nu este un Shakespeare, este tot atît de sigur însă că n-a vrut să scrie decît ce-a scris... Lăsîndu-l pe fiecare să înțeleagă ce vrea, lăsîndu-l pe regizor și montor să aleagă pînă la urmă ce final vor dori și care va arăta și gradul lor de înțelegere și de curaj, lăsîndu-ne pe noi să etc., etc. În final, să vă spun distribuția. În rolul lui Sergiu a jucat... (Spune toate numele.) Vă mulțumesc, bună seara.

CORTINA





Parcă pentru a se răzbuna pe nenumăratele și prelungitele recreații din trecut, dar și pe mirielile, mai mult sau mai puțin îndreptățite, ale criticilor, televiziunea s-a hotărât să ne bombardeze cu teatru. Săptămîna de săptămîna, sau aproape săptămîna de săptămîna, ni se oferă o premieră teatrală sau o reluare. Și iată că am început să ne organizăm serile, teleserile noastre cele de toate zilele, după bătaia de gong din genericul emisiunilor de teatru, să respirăm în ritmul teatrului...



În ciclul „Oameni ai zilelor noastre” o nouă premieră TV a lui Paul Everac: *Cînd trăiești mai adevărat*, alt titlu pentru cunoscuta și apreciată piesă *Ferestre deschise*, care, în urmă cu ani, a însemnat un bun moment al dramaturgiei de actualitate. N-am înțeles însă rațiunea „actualizării” textului prin introducerea din cînd în cînd a unor interviuri anoste prin care personajele sînt interogate asupra evenimentelor petrecute în trecut (artificiu înghițit relativ ușor de spectatori, mulțumită farmecului inegalabil al lui Radu Beligan, aici în rol de reporter), iar acțiunea piesei devine, în întregimea ei, ceea ce se numește „flash back”, retrospectie, amintire. După cum n-am înțeles nici rațiunea schimbării titlului. Dar astea sînt, probabil, secrete de autor sau de regie. Esențial mi se pare faptul bun și necesar, de a aduce la televiziune piese mai vechi sau mai noi ale dramaturgiei noastre, ca o verificare în timp a fondului dramaturgic, verificare la care au rezistat *Citadela sfărîmată*, *Passacaglia*, *Ziaristii*.

Ferestre deschise era o piesă telegenică și cînd se juca pe scenă, prin montajul ei „paralel”, prin acțiunile simultane desfășurîndu-se

în locuri diferite și avînd o legătură ultimă în acea obsesie unică și generală: realizarea cocsului românesc. Construită astfel, cinematografic sau telegenic, piesa dădea — și dă și acum, în versiunea TV montată de Ion Cojar, — o senzație de deschidere, de amplasare, senzație dinamică și policromă, în tehnica lui Lesage, doar că aici pătrundem în intimitatea caselor nu prin acoperișuri, ci prin *ferestre deschise*, un simbol generos al piesei, pierdut, din păcate, în teletranspunere. Scenele scurte (pe care regizorul, avantajat de prezența camerelor de imagine, le-a scurtat și mai mult, ritmînd piesa cinematografic), cuprînd „felii de viață”, povestite cu umor, cu pitoresc lingvistic și, nu o dată, cu vibrație dramatică. Ion Cojar, „rara avis” la televiziune, a făcut o distribuție, cu unele excepții, adecvată textului, realizînd cîteva momente de tensiune cu Toma Dimăitriu, Constantin Diplan și Adina Popescu, cu Silviu Stănculescu și Valeria Căgealov, cu Margareta Pogonat și Corado Negreanu. Pentru rolul tînărului Frențiu a chemat un actor de vîrstă respectabilă, Victor Moldovan, asociîndu-l unei bunici prea tinere, ceea ce a dat cuplului, memorabil în piesă, un aer incredibil, în ciuda efortului vizibil al actorilor de a dialoga cu haz.



În altă seară, *Pescărușul*. Am venit, sau am rămas, la acest spectacol, cu toate gîndurile bune, calde și luminoase, cu starea aceea nemaipomenită cu care aștepți lumea blindă, și fragilă, și tristă, și neliniștită a lui Cehov, lumea aceea plîngîndu-și cu ochii uscați nefericirea și contemplîndu-și printr-o lacrimă viitorul, am venit și am rămas la *Pescărușul* — poate nu cea mai formidabilă și nu cea mai cehoviană dintre piesele lui Cehov — pentru a mai gusta o dată din amărăciunea acelei imagini depline, uluitoare a neputinței și destrămării. Am venit și am rămas pentru a contempla din nou perfecțiunea unui mare artist al penumbrelor sufletești, pentru a mai înainta un pas în taina structurilor lui delicate, pentru a mă convinge și întări în convingerea că nimeni în afară de Cehov n-a făcut să trăiască pe scenă atît de tulburător sentimentul tragic al incompatibilității destinelor. Ce poate fi mai amar decît acest lanț de inadecvări sufletești, de neîmpliniri, de ratări dureroase: naiva Mașa iubindu-l pe „tînărul furios” Treplev, care, la rîndu-i, este îndrăgostit de ambițioasa și visătoare Nina Zarecinaia, care, însă, îl iubește pe cabotinul Trigorin, iubit, cu disperare crepusculară, și de Arkadina? Iar lanțul se rupe, Mașa capotează jalnic într-o căsnicie mediocră cu umilul învățător Medvedenko, Nina e părăsită de Trigorin, iar Treplev se sinucide, căci, spune Cehov, într-o lume a neputinței, nimic din ceea ce e sortit să se împlinească nu se împlinește, iar oamenii mor sau rămîn să trăiască (ceea ce e tot un fel de a muri,

uimiți de această alunecare paralelă de destine. Dar parcă nimic nu se realizează, nici dragostea sălbatică a Polinei Andreevna pentru doctorul Dorn, nici aspirația lui Sorin de a scrie literatură, nici averea doctorului, risipită aiurea, nici literatura lui Treplev, neînțeleasă și neubită, nici talentul Ninei. Totul fuge de la acești oameni, așa cum fuge tinerețea Arkadinei, așa cum fug zilele nebune ale verii. Sau, poate, se întreabă Cehov, toate acestea nici n-au existat, iar atunci pentru ce au trăit acești nobili și nefericiți oameni? Și un nou lanț se înșiră, lanțul întrebărilor fără răspuns.

Am așteptat spectacolul *Pescărușului* pentru a vedea ce mistere umane se dezleagă și ce mistere noi se adaugă universului cehovian. Așteptare doar în parte răsplătită de montarea lui Petre Sava Băleanu, vajnic și dibaci combatant al televiziunii, autor al unor spectacole de succes artistic real, acum inhibat parcă de covârșitoarea și, de ce să n-o recunoaștem, confuza personalitate a acestui maestru al semitonurilor tragice. Petre Sava Băleanu a făcut un decupaj frumos al piesei, a eliminat pauzele dintre acte, fluidizând acțiunea și extinzându-i cadrul de desfășurare, prin folosirea coridoarelor, cularelor și altor dependențe, a intervertit replici, a eliminat altele, a inițiat alternarea perpetuă a scenelor din ultimul act, mutînd aparatul cînd pe cuplul Zarecinaia-Treplev, cînd pe grupul amplu din salon, a distribuit actori buni și foarte buni în rolurile principale și mai puțin principale, dar a introdus în final niște strigăte inutile, absolut inutile (iar în artă ceea ce e inutil, e și inestetic), ale Mașei chemîndu-l pe Kosteia Treplev, evident Kosteia fiind mort, chemîndu-l prin casă, prin parc, prin preajma scenei improvizate pe care a debutat Zarecinaia, și tot așa, pînă la apariția titlurilor de generic, de parcă superba replică a doctorului Dorn, superbă în simplitatea ei omenească („Ia-o de aici pe Irina Nicolaevna. Konstantin Gavrilovici s-a împușcat”), cu care se încheie piesa, ar fi mai puțin dramatică, mai puțin teatrală sau mai puțin telegenică.

Totul e bine și frumos, lucrul este al unui profesionist de calitate, dar spectacolul nu are acel aer cehovian, acea pulbere înecăcioasă care învăluie oamenii și locurile lui Cehov, ironia aceea gravă, unică, amestecată cu duioșie și compătimire, dar crudă, necruțătoare, ironia căreia nimeni dintre noi n-ar vrea să-i fie obiect. Actorii au jucat, în general, bine, dar admirabili n-au fost decît: Gina Patrîchi, în Arkadina, fiindcă a avut ironia aceea de care vorbim și de care ne temem, a avut răutatea jalnică și obosită a femeii înspăimîntată de bătrînețe; Valeria Seciu, în Zarecinaia, fiindcă a intuit *jocul* personajului, ipocrizia lui, prefăcîndu-se o gîscuță îndrăgostită, pentru a-și apropia bărbatul celeilalte, după cum a intuit și reversul acestui joc, în final, cînd personajul, știind că a pierdut, nu abando-

nează, fiindcă aceasta e menirea lui: să joace; în sfîrșit, Virgil Ogașanu, în Medvedenko, jucînd un bărbat umil nu prin condiția socială sau temperamentală, ci prin dragoste, umilița din dragoste fiind unul din marile motive particulare ale literaturii lui Cehov. Dacă, însă, a fost un actor care nu mi-a plăcut, aici, nu în altă parte, acesta e Dan Nuțu, cel mai bun „tînăr furios” din teatru și din filmul românesc, dar exterior, neadevărat, încurcat în gesturi de prisos, răsfățate, în rolul lui Treplev.

După cum nici gălăgioasa declarație de dragoste, în stil sicilian, a Polinei către Dorn nu mi-a plăcut, Doina Tuțescu fiind aici, numai aici, străină robului. Ceilalți, Victor Rebengiuc, Dan Nasta, Octavian Cotescu, Mihaela Murgu, Cornel Coman — au fost la nivelul previzibil al calității lor actoricești.

Dar de la un spectacol Cehov nu trebuie să cerem totul o dată. Nu e, sper, ultimul *Pescăruș* pe care-l vedem.



O încîntătoare surpriză ne-a făcut redacția maghiară a televiziunii care a transmis, în cadrul emisiunii sale săptămînale, piesa lui Deák Tamás *Hilarius*, cu dialogurile titrate în românește.

O vehementă dezbatere asupra condiției umane, asupra puterii, asupra tiraniei și violenței, cu un dialog tăios, tranșant, încărcat de idei, piesa lui Deák Tamás a prilejuit actorului Kovács György o creație extraordinară. Fanatismul lui Hilarius, inuman, trecut dincolo de limitele rațiunii — întîmplă-se orice, moară toți, ideea să triumfe — capătă în interpretarea lui Kovács György puritatea ideii platoniciene, dar și neomenescul ei, iar „sfîntul” care ucide și schilodește în numele unei abstracțiuni, care-și jertfește propria fiică spre a-și netezi dialogul cu divinitatea, devine masca tristă și odioasă a intoleranței absurde, a dezumanizării. Pe fața aceea de o rară expresivitate a lui Kovács trec, pe rînd, umbrele orgoliului, ale cruzimii, ale sarcasmului și chiar ale demenței. N-am văzut mulți actori care să poată purta simultan și cu atîta distincție povara binelui și a răului, a luminii și a întunerului, a urii și a dragostei.

Regizorul Petre Bokor, acum un „veteran” al spectacolelor TV, a mizat totul sau aproape totul pe marea personalitate a lui Kovács (chiar în sevențele mute, în care personajul stă nemișcat și i se aud doar gîndurile, sau în dialogurile de gînduri, mai ales în acela cu Lavinia, remarcabil interpretat de Szomoszy Kornelia). I-a făcut

prim-planuri dramatice, i-a făcut groplanuri cutremurătoare, căci, tehnica televiziunii ne-o confirmă, un actor mare joacă întotdeauna cu fiecare moleculă a ființei sale. (Ceea ce nu înseamnă că Bokor n-a exagerat montând groplanuri unul după altul, într-un fel de delir analitic.)

A M A T O R I I

**Casa de cultură
„Grigore Preoteasa“**

**Teatrul studențesc
„Podul“**

HAMLET

de Shakespeare

Sînt cîțiva ani de cînd „Podul“ Casei de Cultură „Grigore Preoteasa“ adună și fertilizează talentele studenților, atrăgînd atenția asupra unui fenomen cu semnificații adînci. Dacă studenții unui popor fac teatru, e semn că poporul cunoaște civilizația și aspiră către cultură. Nevoia de cultură, aspirația către spiritualitate a studenților bucureșteni se traduce în termenii concepției ai orelor furate somnului și dăruite scenei.

Idcea că se joacă Hamlet la „Podul“ te pune pe gînduri. Pe gînduri bune. Shakespeare interpretat de tinerii care se pregătesc să înalțe orașe și să răscolească măruntaiele pămîntului, reprezintă un simbol.

În orice caz, e nevoie de o serioasă zestre de entuziasm, pasiune, dăruire și inteligență să-ți angajezi forțele într-o asemenea laudabilă inițiativă. Iată de ce, dincolo de rezultatul la care s-a ajuns, mă simt mai mult decît dator să consenez fără comentarii, de altfel inutile, pagina-program difuzată de grațioase plasatoare-studente în seara premierei :

Claudius — regele Danemarcei — Ene Aurel — facultatea transporturi an. IV

Hamlet — Visu Gheorghe — IATC an. IV

Polonius — Manea Nicolae — facultatea transporturi an. III

Horatio — Gh. Drăgulescu — Arte plastice an II

Laert — Sergiu Brînzea — școala prof. IMEB an. IV

Gertrude — Filipescu Maria Zahara — Drept, an I

Iată o piesă demitizantă și adînc pătrunsă de idei, foarte bine interpretată (de reținut și numele altor actori: Constantin Anatol, Nagy Reká), un spectacol de valoare care se cuvine a fi oricînd repetat.

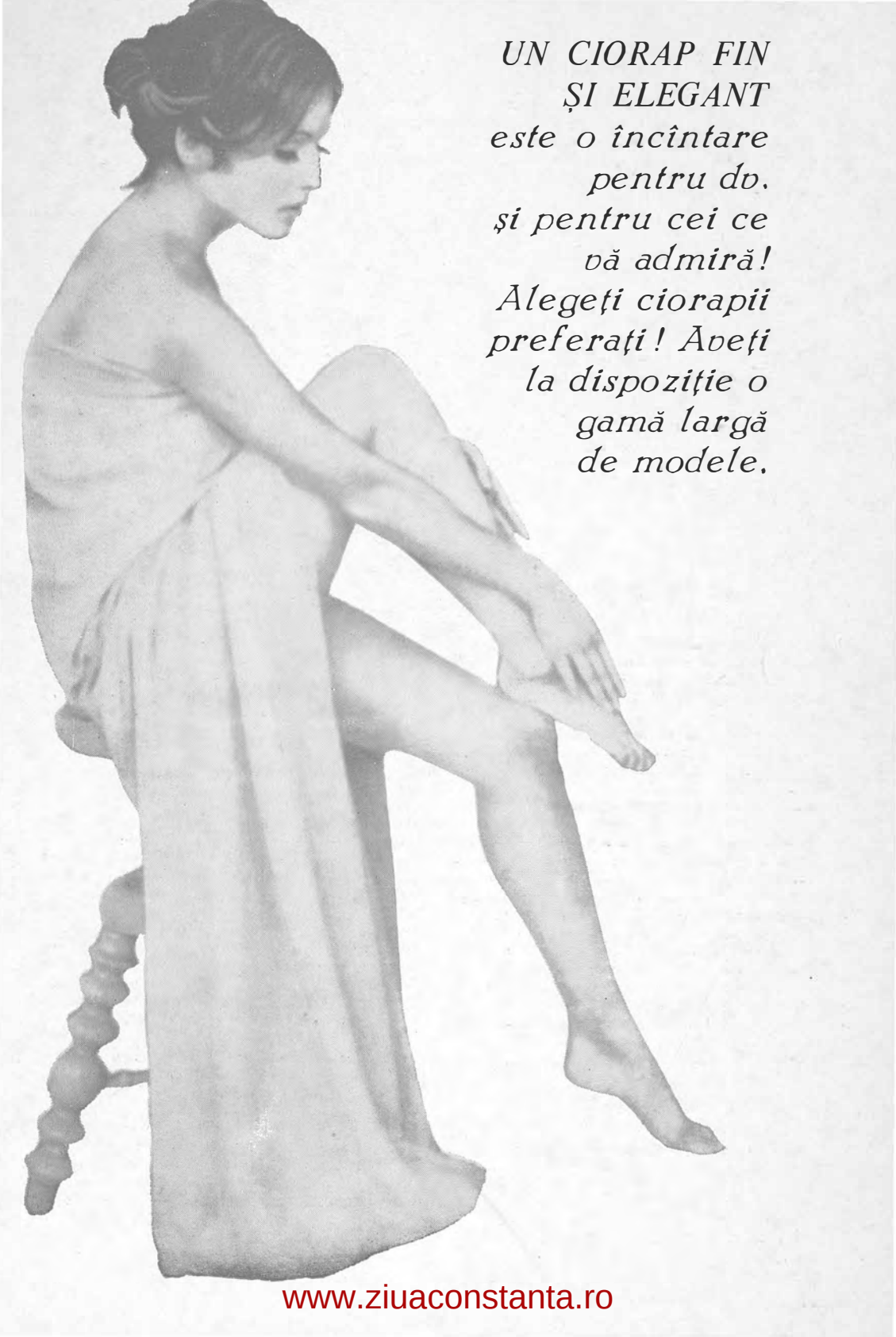
Dumitru Solomon

Ofelia — Albescu Ileana — Arhitectură an IV

Nu-i așa că sună frumos? Parcă am transcris o poezie. Mai citiți odată primul vers! Și totuși, acolo sus, în „Podul“ Casei de cultură am asistat mai întîi nedumerit, apoi profund nemulțumit la un act de nedreptate. Nedreptate față de Shakespeare, nedreptate față de buna credință a studenților. Reprezentăția, intitulată șiret „un exercițiu“, instuează toate datele unei sterilități regizorale travestite. Mi-a fost cu neputință să desprind după cele văzute, nu ce concepție, nu ce idei, dar măcar ce părere are regizorul Cătălin Naum — de altfel, absolvent de regie al IATC — despre Hamlet, despre Shakespeare. În afara unui dispreț profund față de piesă n-am văzut nimic. Textul, jalnic mutilat, se epuizează într-o oră și cîteva minute. Succesiunea scenelor nu are nici o noimă. Se debutează cu monologul „fîntă-nefîntă“, se încheie cu înhumarea Ofeliei urmată imediat de o încăerare generală. Cine nu cunoaște piesa, nu înțelege nimic. De prisos a mai arăta că în asemenea împrejurări, textul însuși nu mai prezintă nici o însemnătate. Preocuparea regizorului pare să fi fost orientată exclusiv către latimea formală a exercițiului său. Imaginea spectacolului rezultă reprezentînd ecoul grav distorsional al unor experiențe sleite, de tipul epigonic „Living“ sau „Grotowski“, în care instrumentul-actor devine violent sau este violentat după fantezia chinuită a regizorului. Preferînd orizontală animalică verticală exclusiv umane, autorul exercițiului își trăște mai tot timpul interpretii pe dușumea, îi izbește de podele. Toate împunsăturile de spadă pe care le cunoaște Laerte de cînd se joacă piesa, sînt nimic pe lângă palmele, vreo zece, încasate de la... Gertrude. Plesneau vinele grumazului tristului prinț de cît răcnea. O sumă de aberații la nivelul primar al efectelor golite de sens e tot ce rămîne de pe urma acestui exercițiu.

Să distingem net. Buna credință a gazdelor, rîvna și entuziasmul, pasiunea și chiar talentul interpreților studenți, inițiativa în sine, iar mai presus de toate, ideea de teatru la „Podul“ nu trebuie să se lase descurajate de acest rezultat cu totul accidental. Dar e necesar să fie privite circumspect ofertele amăgitoare și fără acoperire, e necesar să se redea atîtor generoase dăruiri matca adevăratelor valori artistice.

V. M.



*UN CIORAP FIN
ȘI ELEGANT
este o încântare
pentru do.
și pentru cei ce
vă admiră!
Alegeți ciorapii
preferați! Aveți
la dispoziție o
gamă largă
de modele.*



Întreprinderea de produse cosmetice „Miraj” București
vă oferă o nouă gamă de produse originale românești,
destinate îngrijirii tenului gras și normal :

PELL — AMAR — Dr. Ionescu-Călinești

- Loțiune tonică pentru ten
- Emulsie hidratantă
- Cremă hidratantă de zi
- Cremă nutritivă de noapte
- Cremă emolientă pentru ochi
- Șampon
- Spumant de baie

Produsele cosmetice PELL-AMAR reprezintă o valorificare originală a principiilor active din nămolurile sapropelice, conținând substanțe organice, enzime și oligo-elementele de proveniență vegetală, animală și minerală, care favorizează fenomenele de nutriție a epidermei și creșterea capacității energetice a celulelor. Reechilibrează hidrofilia țesutului, redându-i suplețea și tonicitatea.

Produsele se desfac prin magazinul de prezentare „Farmec” — București.

