

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

*Tare
Republicii*

12

**critici
despre
stagiunea
'81-'82**

**„ULTIMELE
ȘTIRI“**

scenariu dramatic
de **ADRIAN DOHOTARU**

Arta actorului:
interpretare
sau creație?

„Divina
Commedia“
de
PETER WEISS

Atlas teatral
**TEATRUL
AMERICAN**
văzut de oameni
de teatru români

„Cine este
VINOVATUL?“

dramă de **MARIA MARIN**

Jocurile
teatrale
iugoslave
de la
**NOVI
SAD**

**TEATRUL
NAȚIUNILOR**
Sofia, 1982

*O nouă
promoție
de actori*

← „Între etaje“
de D. Solomon
pe scena Studioului
T. A. C. E.



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

COLEGIUL DE REDACȚIE

MIRA IOSIF
THEODOR MĂNESCU
VIRGIL MUNTEANU
ILIE RUSU
DOINA TARHON
PAUL TUTUNGIU

17 ANI DE LA CONGRESUL AL IX-LEA AL P.C.R.

- RADU CONSTANTINESCU : Cultura și conștiința
națională p. 2
PETRE SĂLCUDEANU : Dramaturgia adevărului . p. 4
CONSTANTIN MACIUCA : O epocă fertilă pentru
cultura teatrală p. 6

23 AUGUST 1944 — 23 AUGUST 1982

- CONSTANTIN PARASCHIVESCU : Vocație și
destin p. 10

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

- MIRA IOSIF : Festivalul „Teatrul politic“, Constanța p. 14



- Note p. 5, 161, 168, 173
Telex-„Teatrul“ p. 15, 121, 162, 163, 164

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

- LAURENȚIU ULICI : Teatrul lui D. R. Popescu (I) p. 16

IDEI LA RAMPĂ

- HENRI WALD : Artă și adevăr (II) p. 18
STAGIUNEA '81—'82 LA ORA BILANȚULUI.

*Anchetă redacțională. Răspund : MARGARETA BĂR-
BUTĂ, VALERIA DUCEA, CRISTINA DUMI-
TRESCU, ALICE GEORGESCU, MIRCEA GHI-
ȚULESCU, MIRA IOSIF, DINU KIVU, VIRGIL
MUNTEANU, CONSTANTIN PARASCHIVES-
CU, CONSTANTIN RADU-MARIA, MARIUS
ROBESCU, PAUL TUTUNGIU p. 22*

- I.N. : „Rampa“, acum 50 de ani p. 41, 52

SEMNAL

- VIRGIL MUNTEANU : Controverse la Mamaia . p. 42



- VALERIA DUCEA : Săptămîna teatrului de păpuși p. 43

EVENIMENT EDITORIAL

*„Istoria literaturii române de la origini pînă în pre-
zent“ de G. Călinescu. O convorbire cu AL.
PIRU, realizată de PAUL TUTUNGIU ; arti-
cole de ȘTEFAN CAZIMIR și AL. CĂLI-
NESCU p. 45*



- VALERIU ACHIM : „Un dialog sincer cu publicul“
— proiecte consemnate de MARIA MĂRIN . p. 53
MIHAI GÎRNIȚĂ : Dolce vita p. 54
VICTOR ERNEST MAȘEK : Creativitatea în arta
actorului (I) p. 55

„ULTIMELE ȘTIRI“
scenariu dramatic de
ADRIAN DOHOTARU

. p. 60

non al creației autentice, singura capabilă să mobilizeze conștiința, să vorbească contemporanilor din perspectiva exigențelor viitorului, a operelor puse sub semnul inconfundabil al valorii: principiul libertății de creație. Roadele bogate ale acestor ultimi ani își au sursa tocmai în șuvoiul izbucnit cu putere atunci, odată cu dezgăzuirea talentului și energiilor creatoare ale poporului nostru.

Congresul al IX-lea al partidului a marcat începutul unei noi stări de spirit, profund stimulativ, ale cărei tensiuni creatoare au fost evaluate cu prilejul celui de-al doilea Congres al culturii. Iată o superbă consecuție, de natură eminentamente politică. Din acest punct de vedere, al doilea Congres al educației politice și culturale socialiste a marcat o continuitate exemplară a preocupărilor conducerii partidului și statului nostru, ilustrând convingător o adevărată strategie culturală, în care, de la primul pas, arhitectul vizionar își și conturase imaginea finală a edificiului pe care îl proiectase. Este vorba, în acest caz, de arta, dar și de știința, edificării noii culturi, pe temeliele unor tradiții umaniste strălucite, potențate viguros în noul context istoric. O privire atentă, din perspectiva acestor ultimi 17 ani, atestă consecvența strategiei noastre culturale. Ce poate fi mai semnificativ decât faptul că marile teze ale Congresului al IX-lea al Partidului le regăsim redimensionate, amplificate în lumina profundelor schimbări ale realităților noastre social-economice, dar nealterate în fibra cea mai intimă a substanței lor: dragostea față de om, grija pentru îmbogățirea lui spirituală, pentru acea dezvoltare multilaterală care caracterizează pe constructorul viitoarei societăți.

Ce poate fi mai revelator decât felul deschis, tranșant, fără echivoc în care s-a conturat și se aplică, în viața culturală de fiecare zi, principiul atât de generos al democrației culturale? Principiu în virtutea căruia omul muncii, producătorul bunurilor materiale, este pus în situația de a realiza el însuși valori spirituale, și, în același timp, de a se pronunța asupra întregii activități de creație, apreciind-o cu maxima exigență a celui care știe că, împotriva rebuturilor, indiferent de ce natură ar fi ele, trebuie dusă o bătălie fără cruțare. Fac această afirmație având în fața ochilor chipul adolescentin al unuia dintre participanții la recentul Congres al culturii, care, dealtfel, a și urcat la tribuna principală a înaltului forum, pentru a-și îndeplini cu competență mandatul pe care i l-au încredințat tovarășii lui de muncă. Este vorba de Nicolae Ivanov, comandantul Șantierului național al tineretului Canalul Dunăre—Marea Neagră. M-au impresionat maturitatea și responsabilitatea cu care acest tânăr con-

structor, unul dintre miile de brigadieri care dau un nou relief geografic toridei Dobroge, se pronunța în delicatele, și atât de disputatele, probleme ale creației artistice. Nicolae Ivanov vorbea în Congres despre literatura care se adresează tinerei generații a acestor ani, despre ceea ce ei, tinerii, așteaptă de la scriitori; și vorbea despre această literatură formulind deziderate, fără însă a aluneca în greșeala, destul de frecventă, dealtfel, de a pretinde pe un ton imperativ „lucrări cu tineri“, lucrări ale căror unic criteriu de apreciere să fie ... vârsta personajelor, ci solicitând autorilor opere cu un spirit tineresc, în care tineretul să se regăsească în planul aspirațiilor și simțămintelor, al problematicii și al modului de a gândi. Această viziune complexă a noțiunii de educativ în artă, de fapt singurul punct de vedere validat politic și estetic, atestă saltul calitativ înregistrat în ceea ce privește receptarea creației artistice, sub impulsul ideilor cu adevărat revoluționare, readuse în conștiința întregului popor odată cu al IX-lea Congres al partidului.

Saltul calitativ privește, în egală măsură, și procesul elaborării valorilor culturale, arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la recentul Congres al culturii. A așeza efortul creator sub semnul exigenței autentice, al estimării lucide, descătuse de orgolii și de facilitatea auto-mulțumirii, înseamnă, de fapt, a crea premisele progresului valoric, ale unei existențe demne și unanim prețuite a artei noastre socialiste. Înscriindu-se în aceeași superbă continuitate a ideilor promovate de conducerea partidului și statului nostru, congresul a reafirmat cu hotărâre primatul valorii operei de artă, ca element hotărâtor în ceea ce privește înrîurirea acesteia asupra conștiinței maseilor largi de oameni ai muncii. Care sînt aceste criterii ale valorii? Deși întrebarea pare a se inspira preponderent din zona problematică a esteticii, în Congres, participanții la dezbateri i-au oferit numeroase răspunsuri practice, care converg în definirea artei noastre socialiste ca o artă nutrită direct de la izvorul bogatei realități contemporane, decantată în sufletul sensibil al unor artiști patrioți și afirmată în forul public al civilizației noastre socialiste.

Sînt multe și diverse orientările, tezele de remarcabilă principalitate și ținută științifică, a căror implicare în procesul activității politice și culturale va avea darul să consacre, în timp, o eficiență spirituală tot mai ridicată, pe măsura exigențelor epocii pe care o trăim. Dintre acestea, aș mai insista asupra unei singure idei, de o valoare cu totul deosebită, cu deschideri generoase spre toate sectoarele artei și, mai ales, spre cel al drama-

turgiei. Tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea: „Nu se poate vorbi de educație politică, de cultură revoluționară fără cunoașterea limbii, a literaturii, a istoriei glorioase a poporului nostru“. Ne este reamintit astfel unul dintre marile adevăruri care stau la baza unei puternice conștiințe naționale: recursul la istorie, descifrarea unor permanențe ale sufletului poporului și identificarea valențelor lor contemporane. În ce privește dramaturgia istorică națională, clasică și contemporană, ea a fost dintotdeauna o școală a eroismului și a dragostei de patrie, desfășurată într-un spirit de înaltă responsabilitate civică. În nici o epocă, în nici o etapă, dintre cele care alcătuiesc liniile cardinale ale istoriei noastre, drama istorică nu a lipsit. Cu atât mai mult, astăzi, în lumina generosului mesaj al tovarășului Nicolae Ceaușescu, ea nu poate să lipsească. Istoria e un act de conștiință, iar teatrul istoric actual constituie expresia unui proces de asumare a istoriei. Dra-

maturgia noastră contemporană a dovedit că și-a însușit această nobilă responsabilitate, pe care va trebui să o onoreze, de acum înainte, la o și mai înaltă cotă a exigențelor.

Ecourile celui de-al doilea Congres al educației politice și culturii socialiste continuă să reverbereze în inimile noastre. Ca oameni de cultură, implicați direct în procesul de educare a maselor, sîntem conștienți de faptul că arta, cultura, în ansamblul ei, nu se pot dezvolta decît dacă sînt impregnate, în structura lor cea mai intimă, de filozofie, structurîndu-și valorile din perspectiva unei concepții clare despre lume, concepția materialist-dialectică și istorică. Așezată pe principiile acestei filozofii științifice, aplicată în mod creator la condițiile concrete, social-istorice, ale țării noastre, cultura românească se înscrie ferm în procesul edificării noii orinduirii sociale, aducîndu-și contribuția specifică și inestimabilă la mersul înainte al patriei, pe drumul civilizației și progresului.

PETRE
SĂLCUDEANU

Dramaturgia adevărului

Cuvintele rostite de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la ședința de închidere a celui de-al II-lea Congres al educației politice și culturii socialiste au dat valoare de program lucrărilor acestui forum, menit să facă bilanțul ideilor și să direcționeze, politic și estetic, compartimente esențiale ale vieții culturale. Sublinierea importanței ce trebuie acordată limbii, literaturii și istoriei patriei a stîrnit, cum era și firesc, entuziasmul general — semn, nu numai al adeziunii față de acest adevăr rostit de la o înaltă tribună, ci și al stimei față de omul politic atât de apropiat și prieten, cunoscător al necesităților culturii în general și artei în special; aceasta, pentru ca noi, oamenii de cultură, să putem apoi răspunde cu promptitudine și maturitate politică exigențelor puse în fața noastră de viața socială. Într-o lume turbure, complicată economic și politic, în care zgomotul armelor n-a încetat o clipă, de la cea de-a doua conflagrație mondială, o reuniune de interes cultural major, cum a fost Congresul nostru, se impune nu numai în cadrul strict național; sensul adînc al mesajului artelor reunite sub aceeași cupolă dobîndește o rezonanță internațională, arătînd lumii că înfruntările pașnice pentru afirmarea limbii și literaturii, a istoriei unei țări, reprezintă întrecerile ce ar trebui să preocupe omenirea. O țară care își permite, într-un asemenea timp, să se ocupe plenar de cultură este o țară a culturii, a frumosului, a dorinței de pace, și poate nu întîmplător, în același timp cu dezbaterile la obiect asupra nu puținelor neajunsuri ce mai sînt de îndreptat (avem încă

destule de îndreptat, în toate domeniile vieții culturale), alte zeci de mii de oameni purtau, în marșuri și adunări, mesajul dorinței noastre de mai bine și de pace. Fericită coincidență! Sau, poate, un fenomen firesc, necesar, așa spune, deoarece poporul nostru s-a păstrat prin limbă și a învins întotdeauna prin pace, chiar și atunci când, pentru a o obține, a trebuit să facă imense sacrificii umane și materiale.

Congresul culturii, adeziune activă la activul unei culturi ce s-a dezvoltat uimitor de când, prin grija statului nostru, democrația vieții sociale a devenit un bun comun, a căpătat un caracter de lucru prin marele număr de participanți înscrși la cuvânt și, mai ales, prin propunerile de dezvoltare a vieții artistice. Dramaturgia, aflată și reprezentată la loc de cinste în rindul celorlalte arte, ce și-au făcut, din adevăr, modalitatea supremă de existență, este beneficiara verbului neliniștit și neliniștitor, contactul cu publicul făcându-se prin nemijlocita participare a eroilor aflați pe scenă, întruchipați la noi de o pleiadă de actori, după opinia mea, nemaiîntilnită pînă acum. Sigur că ne lipsește satira, deși sintem o țară cu tradiție în acest domeniu, sigur că ne lipsește, în bună măsură, comedia, cu toate că sintem un popor optimist și cu un admirabil simț al umorului, dar a cere mai mult decît avem este o dovadă că putem și avem toate șansele să dăm mai mult, și neîndoișos vom da, în genuri rămase încă datoare în înțelegerea faptului că dramaturgia, sau oricare altă artă, în afara criticii sociale, în afara ajutorului direct oferit realității, este doar un modest steag făcut să bată în el toate vînturile. Ne bucurăm de o dramaturgie bună, de dramaturgi excelenți, și de nu puține piese care au impus adevărul — așa cum, temporar altădată, s-a impus minciuna. S-a impus, deși n-a căpătat niciodată adepți, spre deosebire de adevărul aflat totdeauna în speranța oamenilor, fără el viața neavînd decît o respirație redusă, în care metafora capătă gustul dureros al neputinței. Congresul culturii a scos în evidență lipsurile existente în dramaturgia românească, dar și calitățile ei de avangardă scriitoricească. Un adevăr care nu poate consola. Un adevăr care obligă, care cere sacrificii și trei schimburi de trudă, cuvîntul neavînd hîdină într-o lume fără hîdină. Sînt bune metaforele, sînt admirabile parabolele artei, dar nu în fața unei materialități deloc ideale! Cerința implicării artei în concretul social mi s-a părut un alt gest de forță patriotică, înălțat de la tribuna Congresului. Artă nemuririi este muritoare din clipa nașterii, dacă nu-și găsește un susținător imediat în netihna diurnă, în exemplul imediat. Artă, confruntîndu-se cu viața, iese înnobilită sau cu fruntea plecată. În afara veridicului, cuvîntul, în formele lui exaltate, nu este decît un surrogat al limbii, un fals, în comparație cu aromele nedistilate ale arborelui care produce sămînța inconfundabilă a adevărului, viața.

Cultura noastră se află pe drumul ei cel bun. „Cîntarea României“ o dovedește, proza și dramaturgia o subliniază, muzica și cea de-a șaptea artă o spun.

NOTE

Un monument al limbii române

Tiparul transilvan al veacului al XVI-lea — opera lui Coresi și a ucenicilor săi — dă culturii naționale cîteva monumente lingvistice importante, azi, pentru studiul evoluției semantice a idiomului daco-roman. S-au scurs patru veacuri de la punerea sub teascuri a *Paliei de la Orăștie* (1582, iulie), și învățații (de la Sextil Pușcariu, N. Cartoian, pînă la Al. Piru) nu conțenesc a interpreta opera ce însumează două cărți ale „Vechiului Testament“ biblic, Geneza și Exodul. Analizată din unghi filologic, *Palia* („vechi“, în elină) probează

capacitatea limbii noastre, în veacurile de mijloc, de a prelua texte socotite inaccessibile limbilor „profane“, și slujește demonstrației de unitate și continuitate românească în spațiul carpato-dunăreanopontic. Academia R.S.R. a patronat, în 1968, ediția critică facsimilată a celebrei cărți, în îngrijirea Vioricăi Pamfil.

Litera cărții, săpată în lemn de păr, spiritul ei, pentru care au trudit, cu adînc temei, ardeleni și bănățeni, întregesc portretul moral al umanismului românesc.

I. N.

O epocă fertilă pentru cultura teatrală

Sintetizînd convingerea care a călăuzit generații de artiști, Ion Sava considera „mișcarea teatrală, într-un stat, de natură a fi în fruntea celorlalte mișcări artistice...“ Este, desigur, hazardat și prezumțios să afirmăm că teatrul răspunde azi pe deplin acestui desiderat cardinal, căruia evoluția socială îi adaugă noi valențe de exigență, dar cu certitudine se poate spune că în ultimii ani el a cunoscut o energică ascensiune, împlinindu-și cu sporită eficiență vocația formativă, artistică și civică.

Într-un consens arareori întîlnit, critica a apreciat că, după Congresul al IX-lea al P.C.R., teatrul — beneficiind de un climat de creație propice, care a descătușat creativitatea de multe idei preconcepute, a favorizat înprospătarea viziunii și înnoirea mijloacelor de expresie — a parcurs una dintre cele mai fertile etape din dezvoltarea sa de după eliberarea țării. În acest arc temporal — nu lipsit de fluctuații valorice de la o stagiune la alta, nu fără evanescențe de scurtă durată — se înscrie, îndrăznim să credem, etapa mirabilă a teatrului nostru din a doua jumătate a veacului.

Spectacolele memorabile — edificate pe o modernă dramaturgie, în care vibrează un irepresibil ideal artistic — au resuscitat pasiunea publicului pentru teatru, creîndu-se o veritabilă empatie pentru arta scenică, avînd ca efect direct constituirea spectatorilor într-un public. Un public care, cu înțelegere și căldură, susține afirmarea creației artistice, fixîndu-i repere tot mai înalte. Între scenă și public s-a statornicit o relație biunivocă: teatrul formează publicul potrivit unei table de valori în care actul de cultură reprezintă o cerință vitală pentru societate, în aceeași măsură în care publicul obligă teatrul să-și urmărească, tenace, finalitatea de a întreține un climat de resurrecție spirituală.

Elementul distinctiv al acestei perioade — ce explică potențarea aptitudinii de iradiere, dar și unitatea și coerența artei dramatice — ni se pare a fi dezvoltarea armonioasă a tuturor factorilor convocați să realizeze opera teatrală:

dramaturgia, regia, arta actorului, scenografia. În perioadele anterioare, între acești factori se declarau decalaje, frapante uneori, distorsionînd evoluția artei scenice. În primul deceniu după Eliberare, teatrul s-a impus cu precădere prin arta actorului, care estompa schematismul dramaturgiei și conformismul travaliului regizoral; în perioada 1955—1965, scena a început să respire în libertate prin regie și scenografie, care atenuau inerțiile persistente în textul dramatic. În cea succedentă, dramaturgia — într-o radicală insurgență împotriva canoanelor și poncifulor, îmbogățindu-și substanța ideatică, descoperindu-și timbrul de originalitate, ridicîndu-se la performanțe expresive — a propus regiei noi teme de investigație, obligînd-o să revizuiască modalitățile spectacologice. S-a produs, astfel, o sincronizare a tuturor factorilor solidarizați în înfăptuirea sintezei teatrale, instituindu-se o stare de efervescență emulație reciprocă. Relativa omogenizare valorică la cote superioare și interacțiunea rodnică dintre dramaturgie, regie, scenografie și arta interpretativă reprezintă fenomenul cel mai semnificativ pentru teatrul contemporan, sorginte a realizărilor sale într-un moment culminant al dezvoltării.

„Momentul bun“ al teatrului, cum se obișnuiește să fie numit, este rezultanta și a unui alt proces tot atît de important, anume reducerea diferențelor calitative dintre colectivele artistice. Cu ani în urmă, între teatrele din Capitală și din marile centre culturale, pe de o parte, și cele din alte orașe ale țării, pe de alta, persistau diferențe valorice sesizante. Astăzi, provincialismul nu mai constituie o etichetă estetică, redobîndindu-și accepția originară de indicativ geografic; teatrele din țară, sufocate în trecut de inhibiții, s-au transformat în active centre de animație artistică și cultură teatrală.

Eflorescența de ansamblu a noilor tendințe, insinuarea acestora pe linia de continuitate a tradiției autentice sînt rezultatul unei politici culturale armonios elaborate, al unei strategii concretizate în programe complexe de activitate, vizînd

racordarea teatrului la programul general al dezvoltării sociale. Cu ani în urmă, noțiunea de program artistic avea un înțeles reductiv, identificându-se cu repertoriul. În concordanță cu cerințele evoluatelor ale societății, s-a produs o mutație de concepție, ideea de program și-a extins considerabil sfera, acoperind întreaga problematică a relației dinamice dintre scenă și public. Firește, repertoriul se situează în centrul politicii artistice, dar este gândit într-o perspectivă cu largă deschidere privind funcția teatrului și mijloacele de înfăptuire a acestuia, într-o lume care-și decantează atitudinea intelectuală și își extinde orizontul cultural.

Elaborat într-o viziune integratoare pe plan național, particularizat la personalitatea fiecărei instituții, repertoriul a favorizat generos și consecvent scrisul authton, menținând, în același timp, în atenția contemporaneității, lucrările din „fondul de aur”. Printr-o acțiune concertată de valorificare a patrimoniului dramaturgic, teatrele au revizuit imaginea repertoriului permanent, introducând în circuitul scenei piese „uite”, unele nereprezentate pînă în acești ani, corectându-se astfel aprecieri care minimalizau aportul dramaturgiei și poziția ei în contextul literaturii naționale.

Cu o mare mobilitate de gândire, operind cu criteriul axiologice, investigînd dramaturgia lumii într-o viziune descătușată de obsesia europocentristă, scena, manifestînd o evidentă atracție pentru creațiile contemporane, a oferit publicului un florilegiu de opere reprezentative din creația universală. În cadrul acestui proces, caracteristic unei culturi ce statuează relația dintre național și universal ca unul dintre principiile culturale fundamentale, s-au produs, așa cum s-a remarcat, și disonanțe, prin abdicarea de la criteriile estetice, tolerîndu-se și piese mediocre, reprobate de public; dar asemenea opțiuni au reprezentat fenomene secundare.

În această structură mozaică, atît pe plan național cît și la nivelul fiecărei instituții, repertoriul a contribuit nu numai la elevarea calitativă a teatrului, dar și la amplificarea capacității sale de irradiație, concretizată în creșterea numărului de spectatori și diversificarea structurii acestora, apropiînd-o mai mult de cea a societății. Actul artistic este o modalitate a acțiunii culturale, orientate cu fermitate în direcția unei adînci implementări a teatrului în conștiința națiunii. În această viziune, turneele sînt integrate unei politici culturale menite să suscite interesul pentru spectacol al unor noi categorii de spectatori. Deplasările sînt tot mai frecvente în centrele muncitorești, în localitățile care nu dispun de instituții profesionale proprii, se organizează sta-

giuni permanente și microstagioni, înconjurate de un enorm interes. Într-o perioadă în care, în alte țări, sălile de spectacol se depopulează, iar criza de public se repercutează grav în viața teatrală, obligînd-o să-și propună alte obiective decît cele estetice, în România, afluxul de spectatori este de la an la an mai mare, numeroase spectacole jucîndu-se cu casa închisă.

Educația publicului se înfăptuiește nu numai prin reprezentații, ci și prin numeroase alte acțiuni de cultură teatrală. Toate instituțiile organizează conferințe, spectacole demonstrative, lecturi artistice, întâlniri între actori și public, mijloace cu eficacitate verificată de educare a gustului artistic, de stabilizare a spectatorilor.

Adîncirea tendințelor reliefate, translația la cote calitative superioare a vieții teatrale, au fost posibile prin crearea unui climat de confruntare și dialog, printr-o solidarizare a creatorilor, criticilor și spectatorilor într-un proces tonic de evaluare a activității artistice, de verificare a viabilității opțiunilor și cooperare în determinarea coordonatelor de politică teatrală. Fără îndoială, acest fenomen este constitutiv oricărei culturi viabile, și cu atît mai mult culturii noastre, ostilă, prin esența ei, tendințelor elitiste, caracterizată, în rama perioadei analizate, de vii și profitabile schimburi de opinii, în cadrul unor colocvii de anvergură națională. S-a răspuns, astfel, pozitiv, unei importante cerințe formulate de Congresul al IX-lea: *„Pentru dezvoltarea continuă a artei și culturii din patria noastră, se preciza în Raport, este necesară dezbaterea principală, liberă, la care să participe toți oamenii de artă, a problemelor de creație, de teoria și istoria artei, pe baza concepției noastre despre lume și societate”*. În timp ce, în alte sectoare, astfel de confruntări s-au realizat sporadic și n-au determinat acțiuni de continuitate, în domeniul teatral, colocviile — proiecții ale democrației culturale — se definesc atît prin specializarea lor (sînt organizate pe teme bine determinate), prin periodicitatea desfășurării (anuală, biennială sau triennială), cît și prin eficacitatea lor. O eficacitate rezultînd din caracterul de lucru al colocviilor, care reprezintă și mari sărbători ale teatrului — ele sînt grefate pe festivaluri cu participări de prestigiu —, dar sînt străine festivalismului. Ele reprezintă forme instituționalizate ale opiniei publice, angajate în propulsarea creației, profilarea mai riguroasă a trupelor, elaborarea programelor culturale. Acest sistem de colocvii, angajat în examinarea problemelor dramaturgiei și spectacologiei, a piesei de tineret, a comediei, regiei, artei actorului, scenografiei etc., ramificat armonios, din punct de vedere teritorial, reprezintă una

dintre cele mai interesante experiențe pe plan mondial. Pentru a-l impune ca atare în conștiința lumii, ar fi necesară propulsarea lui în conștiința oamenilor de teatru din celelalte țări, cu atât mai mult cu cât festivalurile și colocviile pot asigura mai buna cunoaștere în străinătate a valorii reale a teatrului nostru, a originalității sale pregnante.

În cadrul procesului de democratizare a climatului de creație, s-a produs o radicală modificare de atitudine în viața colectivelor artistice. Actorii, regizorii, oamenii de teatru în general, urmând tendințele generale ale societății, și-au asumat cu comprehensiune statutul de animator de mișcare artistică, implicându-se în acțiunea de elaborare a politicii culturale a instituțiilor respective. Programul artistic a încetat a mai fi doar o problemă a cabinetului directorial: ea constituie preocuparea centrală a întregii trupe.

Fidel marilor sale tradiții, consolidându-și menirea de a fi un instrument de acțiune civică și estetică, teatrul, a cărui matrice este societatea, se remarcă printr-un novatorism de esență, ostil reprezentărilor conformiste și superficiale ale realului. Un novatorism exprimat în primul rînd în viziunea cu care explorează realitățile, aptă să surprindă procesualitatea socială și spirituală în condensări artistice cu incandescent nucleu ideatic.

În dramaturgia ultimilor 17 ani, novatorismul se exprimă în modul de investigare a realului spre a capta adevărul epocii. Viziunea ei continuă să fie esențial realistă, nu în sensul transcrierii mimetice a faptelor, ci într-un înțeles mai profund, în sensul propus de G. Călinescu, care înscrisa în sfera realismului „literatura ridicată pe adevăr”. S-a înfăptuit o considerabilă extindere a ariei tematice, cu opriri stăruitoare asupra proceselor actualității socialiste, a contradicțiilor implicate în dialectica dezvoltării sociale, concomitent cu intensificarea preocupării de problematizare a substanței dramatice. Incontestabil, s-au jucat și piese care alunecă la suprafața fenomenelor, se complac într-un „neorealism” cu miză minoră, dar, în creațiile reprezentative, accentul nu mai e așezat pe complicațiile intrigii, pe faptul frust, ci pe coliziunile de idei; evenimentele sînt un cadru de afirmare a ideilor-forță; trama este doar un punct de plecare pentru a dezbate probleme, a preciza atitudini. Într-o asemenea concepție, care țintește spre esența dramatismului social, faptul își dezvăluie însușirile alotropice, dramaturgul conspicează prezentul în aceeași măsură în care prospectează

posibilele configurații ale devenirii. În felul acesta, dramaturgia și-a recuperat, în linii mari, proteismul originar, pierdut în anii revoluției ai dogmatismului.

Explorarea tot mai intensă a realității fluente coincide cu adoptarea unor perspective plurale, întretinînd un benefic proces de diversificare a formelor dramaturgice. S-au produs interferențe categoriale între dramatic, comic, tragic, poetic, determinînd noi structuri artistice. Valorificîndu-se în continuare resursele dramei sociale, au fost abordate cu succes drama-dezbatere, a stărilor de conștiință, poetică sau a condiției ontice etc.

În acest extins evantai de modalități, au fost reprezentate piese inspirate de mari probleme politice (*Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, *Viața unei femei* de Aurel Baranga, *Mormîntul călărețului avar* de D. R. Popescu, *Clipa*, dramaturgie de V. Stoescu după romanul lui Dinu Săraru, *Politica* de Theodor Mănescu etc.) sau drame examinînd condiția socială și morală a individului, în procesul de instituire a unor noi relații și acorduri între el și colectivitate. Socialul este surprins ca stare de conștiință, care răsfrînge în experiența particulară raporturile dintre conștiință și existență, impactul politicului cu eticul, urmărind noua ecuație dintre libertate și necesitate. Paul Everac (*Un fluture pe lampă*, *A cincea lebdă*, *Cartea lui Ioviță*), D.R. Popescu (*Acești ingeri triști*, *Balconul*, *Rugăciune pentru un disc-jockey*), Horia Lovinescu (*Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*), Ecaterina Oproiu (*Nu sînt Turnul Eiffel*, *Interviu*), I. Băieșu (*Iertarea*, *Chițimia*), Dumătru Solomon (*Diogene cîmele*, *Platon*), Paul Cornel Chitic (*Miriiala*) ș.a. au îmbogățit peisajul dramaturgiei cu piese care au violentat comoditățile de gîndire, obligînd spectatorii să mediteze cu gravitate asupra problemelor puse în discuție.

Drama istorică — degrevată de descriptivism și factologie — adoptă tot mai decis o viziune potrivit căreia trecutul este un topos parabolic, pentru a analiza procesele recurente și mecanismele care prind în angrenajele lor destinele maselor și indivizilor. Ea urmărește să surprindă spiritul epocii evocate, modelele de gîndire, mișcarea ideilor. „Ipo-teza” dramatică prevalează asupra materiei istorice, propunînd perspective filozofice și puncte de vedere polemice în raport cu reconstituirile idilice; eroismul nu stă numai în ascuțișul sabiei, ci este o virtute a spiritului. În piese ca *Săptămîna patimilor* și *Viteazul* de Paul Anghel, *Zodia taurului* și *Capul* de Mihnea Gheorghiu, *Răceala* și *A treia țepă* de Marin Sorescu, *Beția sfîntă* și *Costandin-neștii* de Paul Everac, *Descăpătînarea* de

Al. Sever, *Zidarul de Dan Tărchilă*, experiența trecutului declanșează acte de cuprindere și înțelegere a contemporaneității.

Comedia — depășind faza anecdoticii truculente și a opoziției simpliste de alb-negru — s-a revitalizat, activându-și funcția de asanare a moravurilor, de înlăturare a noxelor mentalităților anacronice și de eradicare a excrescențelor maligne de comportament. Concomitent cu comedia satirică, al cărei fond a sporit cu *Sfântul Mitică Blajinul*, *Opinia publică*, *Interesul general* de Aurel Baranga, și în aria căreia s-au impus noi comedioграфи, ca Tudor Popescu (*Paradis de ocazie*, *Concurs de frumusețe*), s-a dezvoltat comedia dramatică, prin M. R. Iacoban (*Plouă la Sovata*), Dumitru Solomon (*Scene din viața unui bădăran*), s-a configurat mai exact comedia grotescă, prin Teodor Mazilu (*Acești nebuni fătarnici*, *Mobilă și durere*).

Tendințele active ale dramaturgiei au fost susținute cu fermitate de convingerea că arta nu se poate dezvolta decât într-un climat de prețuire a valorii. Stagiunile de referință consemnează în viața teatrală un necesar moment de reflecție, în care creatorii, critica, publicul au supus unui examen lucid opțiunile și realizările, încurajând insurecția împotriva clișeeleor, a servituzilor unui sociologism miop, ce transforma tema în criteriu fundamental de apreciere a operei, stimulând, în același timp, acțiunea de cuprindere a realității, cu un instrumentar diversificat, în piese de reală valoare artistică; ceea ce caracterizează perioada este procesul în continuă extindere, de reinstaurare a primatului valorii artistice. Evoluția viitoare a teatrului este condiționată de fervoarea cu care va fi menținută această achiziție, de vigoarea ofensivei împotriva spiritului concesiv și rutinier, de atenția cu care va fi izolată impostura. Important este ca în acest moment fericit al teatrului să nu se instaleze un spirit mărginit, de satisfacție, prin raportare la trecut, și să se permanentizeze o stare salutară, de nemulțumire privind potențialul încă nevalorificat al creativității artistice. Împlinirile actuale trebuie acceptate doar ca premise pentru un efort sporit de a răspunde unor aspirații tot mai înalte. Amplificarea climatului de încurajare a valorilor obligă în același timp la dezavuarea inerțiilor de gândire, sau chiar a „spaimelor“ față de piesele „incomode“, „problematizatoare, inspirate de întrebările actualității și nutrite din pasiunea pentru adevărul istoric. Militând împotriva unor asemenea rezistențe ale unei gândiri cu zbor scurt, teatrul se poate angaja, cu luciditate, în desfășurarea problematicii ardente a contemporaneității, valorificând șansele de afirmare a ingeniului național.

Sincronizată, în linii mari, cu ecloziunea dramaturgiei, cu tendințele și deschiderile ei, arta spectacolului a cunoscut, în acești ani, o creștere de ansamblu a nivelului estetic și a cantității de spectacole-eveniment, remarcându-se prin exegeze regizorale și creații actoricești deosebite. Evident, de la o stagiune la alta s-au produs fluctuații și în acest plan; alături de spectacole caracteristice pentru tectonica artistică a perioadei, au fost girate și reprezentații incerte, care chiar au devalorizat piese importante, dar procesul general a fost unul ferm ascensional.

Atașată de semantica dramei, dar nu cu fidelitate literală, ci cu una respectuoasă față de sensurile dominante, augmentate în semiotica reprezentației, regia — avind ca numitor comun aceeași năzuință de problematizare — a favorizat o largă fasciculație de formule artistice: spectacolul-dezbatere, narativ, „de stare“, metaforic, poetic etc. Indiferent de modalitatea lor, spectacolele cu cel mai puternic impact au fost inconfortabile, ludicil n-au fost doar o sursă de divertisment, ci un mijloc de a integra reflexiv publicul în spectacol.

Succesele artei scenice înglobează demersurile tuturor generațiilor de regizori, care, afirmând particularități individualizatoare de viziune și limbaj, se unesc în aspirația de a introduce prin spectacol noi puncte de vedere asupra lumii, de a-i înțelege sensurile de profunzime. Urmind exemplul „pontifilor“ — Liviu Ciulei, Gheorghe Harag, Ion Cojar, Horea Popescu —, exponenții generației de mijloc — Alexa Visarion, Dinu Cernescu, Cătălina Buzoianu, Sanda Manu, Al Colpacci, Silviu Purcărete, Ioan Ieremia, Dan Micu, Mircea Marin, Mircea Cornișteanu, Iulian Vișa, Costin Marinescu etc. — au fost factori de propulsie a artei dramatice. Alături de ei, noul val a adus o infuzie de prospețime, impunându-se cu dezinvoltură în elaborarea unor spectacole constituite ca posibile răspunsuri la obsesiile contemporaneității. Florin Fătuțescu, Radu Dinulescu, Dragoș Galgoțiu, Cristian Hadjicula, Mihai Măniuțiu, Victor Ioan Frunză, Dominic Dembinski promet să aibă un cuvânt greu de spus în neîntrerupta aventură a teatrului de a capta realitatea în artă, legitimându-l în același timp ca pe una dintre componentele de seamă ale vieții spirituale.

Panoramind orizontul acestui timp, impresionant prin numărul mare al spectacolelor de referință, amintim, cu valoare strict ilustrativă, *Puterea și Adevărul*, *Azilul de noapte*, *O scrisoare pierdută* (Liviu Ciulei), *Un fluture pe lampă*, *Danton*, *Generoasa fundație* (Horea Popescu), *Floriile unui geambaș*, *O stea pe rug*, *Moartea lui Tarelkin* (Gheorghe Harag),

(Continuare în p. 13)

■ CONSTANTIN
PARASCHIVESCU

VOCAȚIE ȘI DESTIN

un posibil itinerar în conștiința eroului comunist

Una dintre premierele recent încheiatei stagiuni se intitulează *Politica* și are ca obiect *meditațiile politice ale unui comunist de astăzi*. Un colocviu, o suită de dialoguri, urmărind deslușirea și aprofundarea, limpezirea, dinăuntru conștiinței, asupra vocației revoluționare a comunistului de azi și asupra istoriei revoluționare a comunistului român. Intriga lipsește, acțiunile nu se conturează în termenii teatrali obișnuiți — un personaj stă de vorbă cu el însuși, cu părinții care i-au decedat, cu alte puține personaje, care apar și dispar după două replici... Totuși, piesa, semnată de Theodor Mănescu, are o *pronunțată tensiune*, menține permanent *interesul dramatic* și se dovedește a fi *cuceritor de vie și incitantă*. Prin ce? Prin *acuitatea și actualitatea problemelor politice dezbătute*. Dar probleme politice sînt toate, de la strategia partidului comunist într-o perioadă sau alta a revoluției, pînă la atitudinea personală față de un eveniment, un om sau o decizie. Ce semnifică asta? Că politica nu mai este o latură separată a activității oamenilor, a oamenilor politici îndeosebi, nu mai are semnul distinct și imperativ al unei linii trasate din exterior, ca indicație, ci-și *integrează toate actele și gîndurile eroului*, întreaga lui ființă, prezentul și istoria. Că eroul comunist de astăzi nu mai este identificat pe baza unei funcții în eșalonul ierarhiilor sociale; el este nu numai „activistul

de partid“, ales sau numit într-un post sau altul, într-un sector al activității economice sau al propagandei, ci se definește oriunde, indiferent de însărcinare, prin *calitatea nouă a poziției sale partinice, a viziunii și a atitudinii sale revoluționare*.

Bărbatul din piesa lui Theodor Mănescu are o valoare exponențială: e un om politic din România de astăzi — țară care are milioane de oameni politici —, de o vîrstă care-i permite autoanaliza aprofundată, lucidă, critică, în virtutea unei experiențe de peste trei decenii și în numele unei perspective ce se cere conturată. Bărbatul e un comunist al acestui pămînt. Și al acestei revoluții sociale din istoria noastră. Ce transmite el noilor generații? „TÎNĂRUL: Ce moștenire îmi lași? Tu?! — BĂRBATUL: Avere?! Un program, un întreg program politic“ (*Politica — Trestia gînditoare*, cap. 6). Generalități? Fraze? Nu; o chintesență teoretică și practică, bine articulată, pe scopuri și strategii, care să mențină „capacitatea de luptă politică a fiecărui comunist“ (idem, cap. 5). Pentru că istoria care se face și se scrie, și care se va face și se va scrie, „e luptă politică, nu fraze! Nu vals! Nu spectacol de teatru!“ (idem, cap. 4).

Dialoguri în care se încercau deslușiri dinăuntru conștiinței, asupra vocației revoluționare a eroului comunist, am mai întîlnit, în diferite momente, în drama-

turgia românească din ultimele trei decenii. Un pasionat dialectician, polemist cu nerv și investigator al esențelor realității. Paul Everac, a și subintitulat cindva o piesă de-a sa „neliniștile unui comunist român“ (*Ape și oglinzi*). Și tot el, pe la jumătatea deceniului șapte, introducea în câmpul dezbaterilor o perspectivă nouă, întrebându-se dacă un adevărat om al progresului este îndreptățit să creadă că progresul începe odată cu el, sau e dator să accepte că acesta e rezultatul acumulării unor eforturi precedente (*Ștafeta nevăzută*). Se contura astfel un mod nou de a pune problema rostului și rolului eroului revoluționar, reprezentat, o vreme, cu date mai sumare, liniar, schematizat, ca un personaj având în buzunar toate soluțiile. Într-o bună zi, un activist (Emil Vlăsceanu — *Simple coincidențe*), sesizând o incompatibilitate de comportament, poate de mentalitate, între el și fiul lui, se decide „să-și facă timp“ și să rezolve și această problemă — minoră, poate, într-o accepțiune formală, pentru că privește numai viața lui personală. Sincer interesat, pornește în cercetarea mediului în care trăiește fiul lui, stă de vorbă cu profesorii, cu colegii, cu prietenii și prietenele acestuia, descoperă un *univers mai larg* decât cel în care se mișcă de obicei și niște *înțeleșuri mai adânci* ale relațiilor dintre oameni, decât cele superficial statornicite. *Se confruntă*: „Noi sintem generația care trage“ — îi spune un bărbat de vârsta lui, inginerul Buzura; „dar de ce tragem?“ — vine imediat propria lui întrebare, fiindcă începe să nu se mai mulțumească cu un slogan. Interesant e că Emil Vlăsceanu nu slozavă o problemă de „conflict între generații“, cum s-ar părea, ci caută răspuns propriilor lui incertitudini. „Ce mi se pare teribil: noi ne educăm pe noi și în același timp îi creștem pe ei“ — ei, care au „punctul de plecare mai sus“ (sigur că nu e prea ușor să recunoști asta, dar e o realitate obiectivă, de care trebuie să ții seama). Cîștigul lui Emil Vlăsceanu, din aceste confruntări? O lărgire a orizontului. O înțelegere mai nuanțată a perspectivelor — „noi avem de înfăptuit o experiență de la capăt, ei o preiau pe drum“ — și a rosturilor lui concrete: „să le umplu existența cu conținut uman“. O evaluare realistă a sintezei istorice: „Ce simplu era la început! Două tabere, unii s-au împotrivit, i-am strivit. Acum sintem între noi, încercăm să ne ajutăm unii pe alții, să construim oameni. Greu lucru. Cel mai greu“. Ideea revine și în alte piese, și e de permanentă actualitate, pentru că o societate nouă nu se edifică prin numărul de mașini produse în plus, ci prin calitatea umană cîștigată. „Arta de a construi oameni e mai grea și mai

importantă decât a construi mașini. Mașinile — mai cumperi patente, mai copiezi. Tipare de oameni nu găsești. Cu ei trebuie răbdare și multă muncă“ (*Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă*, Tudor Popescu). Contrastul dintre o mentalitate depășită și atitudinea activistului de azi e sesizat chiar de personaje care simt că au „pierdut pasul“ cu timpul: „MANU: Nu zic, tovarășe Stoian, treaba merge. Se realizează, muncim. Dar nu mai e ca... (*gest subînțeles «pe vremuri»*). Atunci era clar. Alb. Negru. Gata. Ordin: am înțeles! Acum... nu zic... e bine... dar să ții cont de părerile fiecăruia, să te critice oricine — și tu, în loc să-l pui la punct, trebuie să ascuți cu atenție, să iei în considerație, să-i dai și răspunsuri, să explici, să cauți argumente pe înțelesul fiecăruia. Sigur, asta-i linia, ne conformăm, dar...“ (*Puterea și Adevărul*, Titus Popovici).

Meritul dramaturgiei noastre — al literaturii și artei noastre, în general — este că a avut curajul să pună oamenii de partid în relație de confruntare, și discernămîntul să arate că nu toți posesorii unui carnet de membru de partid sînt comuniști cu vocație revoluționară. Ca și în realitate, în dramaturgie se desfășoară o luptă în jurul ideii de adevăr. Anumiți eroi se consideră depozitari ai adevărului unic și ai soluțiilor perfecte, care trebuie aplicate orbește, iau drept etalon al adevărului propria lor autoritate personală: „Pavele, ai ajuns să confunzi socialismul cu mîndria ta, și să vezi un dușman în fiecare om care nu poate crede că numai tu ești depozitarul adevărului... al acestei sinteze pe care trebuie s-o înfăptuim noi. Între putere și adevăr...“ (Duma, *Puterea și Adevărul*). Dar adevărul — demonstrează, prin destiul său dramatic, un foarte interesant personaj al aceleiași piese, Petrescu — „e o sinteză, care se descompune și se recompune mereu“. Problema e în ce fel este folosit adevărul, căror scopuri este pus să servească, în ce raport se găsesc adevărul și imperativul politic al momentului. „...trebuie să credem în adevărul care ne este de folos“ — conchide Gilu (*Studiul osteologic...*, D. R. Popescu), dorindu-se principial și intransigent și greșind tocmai printr-o atitudine conjuncturistă. El vrea să impună adevărul cu forța: „Oamenilor trebuie să le intre în cap că trebuie să intre în colectiv ca să fie fericiți... Și noi n-avem timp să țot umblăm după ei, ca să-i facem fericiți“.

Asemenea atitudini dogmatice, care au generat abuzuri și nedreptăți, drame în adevăratul înțeles al cuvîntului, au fost

incriminate tăios, vehement, în spiritul inaugurat de Congresul al IX-lea, prin glasul unor eroi dramatici. Teatrul s-a făcut ecoul concepției umaniste revoluționare, proprii spiritului de echitate al poporului român, aspirațiilor lui de dreptate și libertate socială (*Viața unei femei* de Aurel Baranga, *Niște țărani* de Dinu Săraru, *Tinerețea lui Moromete* de Marin Preda etc.).

Prospecția dramaturgică a scos la iveală, cu o diversitate de date și de reliefuri, și alt profil uman, derivat dintr-un complicat proces al reasezării societății: personajul în aparență împlinit, ajuns în stadiul automulțumirii, care mizează pe profitul maxim al devenirii lui social-politice, tot cu declarații sonore despre disciplină și devotament: „AUREL: Eu nu mă tem de nimeni, îmi fac datoria zilnic, pentru oameni, pentru stat, ca un soldat. VICTOR: Ca un soldat care nu va muri niciodată în luptă, căci nu-l interesează cauza ei, ci ce primește, și dacă are mașina la scară... Tu ești un burghez care trăiește în socialism, liniștit, satisfăcut, uitînd că toată bunăstarea ta ți-o datorezi muncii altora, bunurilor produse de un combinat socialist“ (*Pisica în noaptea Anului nou*, D. R. Popescu). Și, pe aceeași filieră, alte fațete ale unui prototip ceva mai puțin pretențios, dar nu mai puțin nociv, în mărginirea sa și în trista sa preocupare de a fișă birocratic destin omenești: „GRIPCA: Aveai un dosar atît de curat încît mi-ai devenit suspect. Ia să-l iau eu pe Crucescu din nou la mină, mi-am zis. Și-am plecat pe urmele tale, cu oșpe lei diurnă pe zi, mîncam numai biscuiți și bomboane, dar nu-mi păsa. Pînă la urmă, te-am prins. Aveai un unchi moșier! Nenorocitul!“ (*Alibi*, Ion Băieșu).

În dezvăluirile acestea îndrăznețe, exacte, realiste, se întrevide *vitalitatea politică a dramaturgiei noastre*, profunda ei maturitate ideologică și artistică, energia ei creatoare și dătătoare de certitudini. Discernămîntul ei s-a verificat în modul de a pune problema — nu dintr-o perspectivă criticistă, negativistă și fatalistă, ci pronunțat combativă, deschisă, democratică, în măsură să stimuleze opinii și atitudini, nu să impună modele-șablon. Astfel, ea s-a creat pe sine, ca dramaturgie de înaltă valoare politică, cu profund ecou contemporan. Viigoarea gîndului și harul inspirației au modelat-o într-o diversitate remarcabilă de stiluri și modalități.

Parafrazînd pornirea eroului lui Paul Everac din *Simple coincidențe*, de „a-și face timp“ și pentru niște „certitudini“, am spune că eroul acestor piese este, în

măsură din ce în ce mai mare, *comunismul care sesizează echilibrul dialectic dintre certitudine și îndoială*, și care, cu o franchețe ce nu-l stînjenește deloc, are tăria de a cumpăni și de a se pune în cumpănă, în fiecare moment al evoluției sale. Dacă e conștient de marea răspundere ce-i revine, fiecare moment al evoluției sale reflectă un moment istoric în destinele societății, el fiind premergătorul revoluționar al tuturor proceselor și transformărilor care au loc aici, cel ce înțelege aceste procese și transformări și și asumă răspunderea înfăptuirilor necesare. Vocația lui devine astfel pilduitoare pentru contemporani și de cert efect propagandistic. Cît de pătrunzătoare a fost dezbaterea necruțătoare din *Puterea și Adevărul*, ce ecou a sfîrșit ea și ce răsunset mai are, peste ani! Explicația? Sinceritatea partinică în afirmarea esenței combativității comuniste, la sfîrșitul deceniului șapte — deceniul unei noi orientări în politica partidului, după Congresul al IX-lea al P.C.R.: „DUMA: Construim o lume nouă și nu se poate, Pavele, decît cu mîinile curate... Voiam să-ți mai spun că fără omenie, fără o profundă încredere în om, socialismul se transformă într-o caricatură. Sau, ce-i mai grav, în contrariul său“ (*Puterea și Adevărul*). Aceeași idee se afirmă în impresionanta epopee dramatică realizată de D. R. Popescu în *Studiul osteologic...*, în care evenimentele petrecute începînd din anii războiului pînă în anii noștri se inscriu într-o perspectivă amplă, cu reverberații în trecutul milenar al poporului român: „ILIE: Ce-a spus Nicoară? BASCĂ: Oameni, fiți comuniști! ILIE: Și, cînd a murit? BASCĂ: Nu știu. ILIE: Comuniști, fiți oameni!“ Ce-i omul? „O lume întreagă, nu un șurub... Un destin și nu o fișă“. (Duma, *Puterea și Adevărul*). Ce-i omeniirea? Obiectul exercitării vocației cu adevărat revoluționare. „ȘTEFAN: N-am stat cu fața la oameni! *Întotdeauna* trebuie să stai cu fața la oameni și să privești în ochii lor! Legile vin și trec, șefii vin și trec, dispozițiile vin și trec... Se constată că unele legi au fost greșite, că unii oameni n-au fost buni, că au dat dispoziții greșite... Ca să nu greșești niciodată, trebuie să stai cu fața la oameni!“ (*Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă*, Tudor Popescu).

Și mereu și mereu va exista o distanță dramatică, și deci și o tensiune dramatică, între ideal și real“ (*Politică — Trestia gînditoare*, cap. 3). Se rosteste astfel un adevăr, a cărui valoare filozofică și practică rezidă în forța de

a imprima relației ideal-real mișcarea dialectică a devenirii permanente, și, implicit, a permanentei distanțări a idealului de prezent. Pentru că fiecare stadiu adaugă o nuanță idealului, îl exprimă dintr-un punct de pornire mai avansat, superior, îl proiectează într-o nouă formă și într-o nouă accepție, firească într-un proces de creștere care duce societatea mai departe. Se poate amăgi cineva cu un ideal dat odată pentru totdeauna? Dacă ar fi așa, la un anumit termen, progresul ar stagna și societatea n-ar avea decât s-o ducă într-o sărbătoare perpetuă. O distanță, deci, semn al progresului, și o tensiune dramatică, semn al înțelegerii clare că pe acest drum există și vor exista accepțiuni diferențiate ale raportului dintre ideal și real, controversate și dileme, împotriviri, conflicte, într-un cuvânt, situații diverse și neașteptate — de încordare, de înfruntare, de luptă între oameni angajați pe același front revoluționar, dar neavând aceeași viziune, aceeași înțelegere a idealului. Aceasta e și drama lui Ioviță (eroul uneia dintre recentele piese ale lui Paul Everac, *Cartea lui Ioviță*): asumarea distanței mereu deschise dintre real și ideal, a presiunilor interioare, reciproce, dintre încrederea nestrămutată în ideal și necesitatea acceptării vremelnice, inclusiv pe calea compromisurilor inevitabile, a limitelor realului.

„Noi am lichidat exploatarea omului de către om, dar persistă și va persista dependența omului de om, dependența fiecăruia de alții. Pe acest teren, pot prospera și relațiile de cooperare și frăție, dar și conflictele, rezolvările eronate ale conflictelor, pe acest teren societatea menține structurile piramidale și relativ fixe, care incurajează concurența, structuri proprii tuturor societăților actuale, în timp ce structurile mozaicale și mobile, proprii comunismului, rămân încă o propunere”. (*Politica, Trestia gânditoare*, cap. 3). Iată cum, opțiunea comunistului

de astăzi este însoțită și susținută de o perspectivă mai largă, am putea spune de o viziune filozofică, în cuprinderea căreia se întrevede discernământul unui *program*, al unei strategii politice de ansamblu, pusă în valoare în cele mai variate domenii, cu o veritabilă știință a conducerii, a determinării fenomenelor, cu un realism clar, viguros, pătrunzător, combativ. Calitatea sa se verifică prin puterea de a rezista tensiunii *dramatice* dintre ideal și real și prin capacitatea de a înnoi, cu o „noimă”, zestrea nației pe care o reprezintă. „Orice om care întreprinde o operă mare n-o poate duce pînă la capăt, la capătul pe care el îl visează... Dar asta nu înseamnă că nu trebuie să începă... Dacă reușește să facă o breșă, să spargă un zăgaz, să miște din loc indolența, să frîngă puterea obișnuinței, e mare lucru... Rămîne ceva... o noimă...” (ibid. cap. 1).

Între patosul revoluționar al celor ce înfruntau cîndva torturile Siguranței (*Oameni care tac* de Al. Voitin), înfrigurarea celor ce-și instalau mitralierele într-o casă liniștită, într-un moment crucial al luptei de eliberare (*Surorile Boga* de Horia Lovinescu) și meditațiile unui bărbat care discerne ce e esențial și progresist, astăzi, se desenează traiectoria unui erou care ocupă un loc aparte în istoria literaturii; el s-a format în focul luptei și al confruntării permanente cu marile evenimente social-politice, care l-au călit, l-au modelat, determinîndu-l să evolueze de la simplitatea viguroasă a acțiunii concrete și de la vizionarismul schematic spre o complexitate intelectuală și psihică revelatorie. Definindu-se altădată numai printr-o apartenență declarată, comunistul devine un personaj dramatic din ce în ce mai captivant, prin modul cum gîndește, prin nivelul problemelor pe care și le pune, și convingător prin contribuția sa efectivă la procesul de înnoire și perfecționare socialistă, la stimularea energiilor creatoare a mii și mii de oameni, la orientarea eforturilor obștii. ■

(Continuare din p. 9)

Năpasta, O noapte furtunoasă (Alexa Visarion), *Măsură pentru măsură, Hamlet* (Dinu Cernescu), *Maestrul și Margareta, Să îmbrăcăm pe cei goi* (Cătălina Buzoianu), *Răceala, Karamazovii, Piticul din grădina de vară* (Dan Micu), *Hagi Tudose* (Ion Cojar), *Să nu-ți faci prăvălie cu scară, Romulus cel Mare* (Sanda Manu), *Nu sînt Turnul Eiffel* (Valeriu Moisescu) etc.

Enumerarea are doar scopul de a ilustra o tendință, nu de a epuiza cîști-

gurile acestei perioade, care a consemnat și insuccese, spectacole amorse, fără scînteierea ideii directoare sau tributare formulelor prefabricate. Important este că și reacția față de aceste manifestări negative a fost promptă și violentă, semn peremptoriu al exercitării unui spirit critic ce ne oferă certitudinea că, biruind dificultățile, teatrul are forța de a se racorda noilor forme de sensibilitate și achizițiilor inteligenței umane, slujind cu vocație incoruptibilă nevoia omului de adevăr și artă.

Constanța

Festivalul
„Teatrul politic”

Ultima acțiune de cultură teatrală a stagiunii, Festivalul și Colocviul „Teatrul politic” (Constanța, 26—30 iunie), și-a înscris lucrările celei de-a treia ediții sub semnul unei teme de o imperioasă actualitate: „Pacea — o stare de spirit”. Colocviul final a prilejuit abordarea interdisciplinară a acestei problematice, analizată din perspectiva cîtorva arte. Afișul a propus publicului (constănțean, dar în egală măsură unor spectatori veniți din toate colțurile țării, în acest anotimp estival) un eșantion de montări reprezentative pentru vibrația la mesajul politic și pentru vocația angajării civice, ce caracterizează cultura noastră teatrală. S-au integrat în spiritul manifestării, au potențat-o, au extins aria ei de influență, de la atitudinea imediată la meditația pe teme istorice, politice și existențiale, spectacolele: *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu; *Beția sfîntă* de Paul Everac (Teatrul Dramatic din Constanța); *Politica* de Theodor Mănescu (Teatrul Foarte Mic); *Woyzeck* de Georg Büchner (Teatrul Giulești); *Strigoii la Kitahama* de Kobo Abe (Teatrul de Comedie). Au lipsit de la „apel”, din motive obiective, alte montări programate, precum *Evul Mediu întimplător* de Romulus Guga (Teatrul Mic) sau *Europa, aport, viu sau mort!* de Paul Cornel Chitic (Teatrul „V. I. Popa” din Birlad) — ceea ce a sărăcit, într-o anumită măsură, imaginea actuală a teatrului politic românesc; au fost prezente, în schimb, alte titluri și alcătuirii scenice, nesatisfăcătoare, „de serviciu”, ca reprezentarea teatrului-gazdă cu *Dresoarea de fantome* de Ion Băieșu, într-un eclectic spectacol-colaj, împănate cu versuri (excelente, altminteri, semnate de M. R. Paraschivescu și Ion Brad), sau spectacolul-lectură cu piesa lui Ștefan Berciu *Bume-*

rangul, susținut de actori din colectivul constănțean, în colaborare cu artiști amatori de la Teatrul muncitoresc al Șantierului naval.

Fără să aibă un caracter competitiv, finalizat prin diplome și premii, Festivalul și-a departajat însă, firesc, cotele maxime și minime, într-un consens unanim. Ca și alte cîteva festivaluri (Brașov, Timișoara, Craiova, Birlad, Galați), manifestarea de la Constanța reflectă peisajul nostru teatral, izbutind să convingă, prin cele cîteva spectacole remarcabile reunite, că în climatul de sporită responsabilitate instaurat azi în teatru se nasc valori durabile și autentice.

Spectacolul Teatrului Foarte Mic cu piesa *Politica* — deși pierde, după părerea mea, ceva din forța de șocantă sugestie și de subtilă învăluire a spectatorilor, prin trecerea lui pe scena italiană (prea convențională, pentru structura acestui text) — frapează prin deschiderea cu totul neobișnuită asupra evenimentelor dintr-o jumătate de veac, evenimente care pătrund în viața particulară a oamenilor, decid destinul familiilor, marchează decisiv sușurile și prăbușirile individului, în funcție de modul său de a le înțelege. Insolite ca formulă, solilocviile asupra timpului ce devine, clipă de clipă, istorie au constituit pentru interpreți, în frunte cu Nicolae Pomoje (Bărbatul), un pariu ambițios, cîștigat cu autoritate și credință. Reușita regizorului Silviu Purcărete și a scenografului Octavian Dibrov este aici deplină.

Spectacolul *Woyzeck* al lui Alexa Visarion și-a păstrat nealterată forța de impact asupra spectatorilor: un asalt împotriva stării de indiferență, de placiditate sau de lașă nepăsare; se obține dorita „alarmă a spiritului”. Avertismentul

acestei clasice piese-document răsună tulburător și actual. Cum răsună, de asemenea, limpede, avertismentul formulat de cunoscuta operă a lui Horia Lovinescu, în spectacolul constănțean în care jocul păcii și al războiului, al vieții și al morții, al ființei și neființei, se configurează prin interpretări viguroase, dintre care se detașează cea a lui Lucian Iancu (Tatăl).

Piesa scriitorului japonez Kobo Abe, satiră dramatică la adresa afacerismului cu „suflete moarte“, transcrisă într-un registru stilistic exotic de către Cătălina Buzoianu, a adus un argument cultural inedit în această panoramă teatrală dedicată problemelor cu care se confruntă omul contemporan. Parabolă ironică privind raporturile dintre ideal și compromis, noblețea țelurilor și pragmatismul mijloacelor, lecție acidă despre agresiune și mecanismele mistificării, *Beția sfântă* de Paul Everac, subtil tratată de regizorul Dominic Dembinski într-o tonalitate fals-retorică, printr-o distanțare care, în mod paradoxal, nu exclude lirismul, a devenit o altă operă de rezistență a Festivalului, sporindu-i coeficientul de originalitate.

A rezultat o substanțială varietate a viziunilor dramaturgice, a demersului regizoral, a formulelor stilistice, semnificativ subsumate aceleiași vocații umaniste.

Colocviul final a subliniat această calitate primordială a teatrului românesc. Participanții la dezbaterile conduse cu autoritate de către prof. Ion Toboșaru — dramaturgi (Paul Everac, M. R. Iacoban), critici de teatru și artă plastică (Victor Parhon, Doina Modola, Horia Horșia), scriitori (Ștefan Iuneș), cadre didactice din învățământul teatral (Ileana Berlogea, Horia Deleanu, Ovidiu Drimba, Mihai Vasiliu), secretari literari (Romeo Profit), muzicologi (Irina Odăgescu-Țuțuianu), cărora li s-a adăugat cuvântul substanțial al tovarăsei Tamara Dobrin, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste — au analizat implicațiile vaste ale temei. S-a constituit astfel un cadru propice pentru a se dezbate programul ideologic al teatrului nostru, demonstrându-se și prin acest festival — organizat de C.C.E.S., de Comitetul național pentru apărarea păcii, de A.T.M., de Comitetul județean de cultură și educație socialistă Constanța și de Teatrul Dramatic din localitate — că la imperativele formulate de către Congresul educației politice și culturii socialiste, teatrul răspunde prompt, prin valoare.

Mira IOSIF

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

În dorința de a oferi cititorilor noștri posibilitatea să-și exprime opinia cu privire la spectacolele văzute, cât și cu privire la cronicile dramatice publicate de revista noastră, sau de alte publicații, vom inaugura, începând cu numărul 9/ septembrie 1982, rubrica „Spectatorii au cuvântul“. De prisos să adăugăm, că nu vom ezita să publicăm și acele puncte de vedere cu care nu vom fi noi înșine de acord, sau care polemizează cu opiniile noastre. Așadar, stimăți spectatori, aveți cuvântul!

● Redacția noastră și, în mod deosebit, această ru-

brică de știri, au de suferit de pe urma lipsei de sollicitudine, de promptitudine și de exactitate, a unora dintre secretarii literari ai teatrelor, care, în ciuda repetatelor noastre apeluri, nu ne informează despre (măcar) premierele care au loc, nu ne comunică numele realizatorilor, nu ne dezvoltă proiectele de lucru ale teatrelor. Cum să-i convingem noi pe acești părtași la viața teatrală că este, în primul rând, interesul teatrelor să ne furnizeze date despre ceea ce ele realizează? ● Știați că singura fototecă teatrală, deosebit de bogată, o are revista „Tea-

trul“? În rafturile noastre există mii de fotografii, care păstrează imaginea spectacolelor din ultimul sfert de veac, de pe întreg cuprinsul țării. Și totuși, sînt teatre care nu ne trimit fotografii din spectacole, sînt destule teatre care nu ne oferă portrete ale actorilor, în rolurile lor cele mai importante. Facem din nou apel la secretariatele literare ale teatrelor, să ne trimită fotografii din spectacole, portrete ale actorilor, diapositive color etc. Le vor revedea, fie în paginile revistei, fie în ale almanahului „Gong“. ●

LAURENȚIU
ULICI

Teatrul lui D. R. Popescu

I. Figurile originalității

1 Cu mai multă sau mai puțină subtilitate, cu inocență sau fără, dar cu o perseverență tulburătoare, mai toți comentatorii dramaturgiei lui D. R. Popescu, de la distinsul om de teatru Valentin Silvestru la impetuosul critic tânăr Val Condurache, se feresc să vorbească despre ceea ce constituie prima evidență a pieselor acestuia: epicitatea, structura nuvelistică, topirea dramaticului în narativ. Probabil din grija de a nu răni orgoliul dramaturgului legându-l ombilical de prozator, căci, în fond, asta vrea să spună respectiva — și de neocolit — evidență: că dramaturgul D. R. Popescu este o sucursală stilistică a prozatorului cu același nume. Buni prozatori care să fi fost și buni dramaturgi am mai avut și mai avem, dar la nici unul dintre ei nu se poate detecta un atît de intim acord între genuri ca la D. R. Popescu. Nici nu cred că e vorba, în cazul lui, de o dublă vocație: una de prozator și alta de dramaturg, precum la Camil Petrescu, de pildă, ci de o singură vocație: de prozator, cu posibilități de exprimare suplimentară în dialog teatral. De la *Acești îngeri triști* la *Mormîntul călărețului avar*, toate piesele lui au un pronunțat aspect de teatru nuvelistic, iar unele sînt de-a dreptul fragmente epice dramatizate (a doua dintre cele mai înainte citate), ușor de reparat ca atare, cu atît mai mult cu cît nu o dată prozele sale — cele scurte, mai cu seamă, dar și capitole de roman — au, la rîndu-le, o înfățișare de nuvelă teatrală. Am spus „înfațișare”, adică înveliș stilistic, mod de expresie, iar nu compoziție, aceasta, mereu nuvelistică în piese, în proza scurtă și în romane. Nu văd nimic rău în caracterul predominant epic al teatrului scris de D. R. Popescu, cită vreme piesele au dra-

matism, expun stări și relații conflictuale, impun soluții dramaturgic plauzibile și propun o viziune coerentă și tensionată. Dealtfel, raportată la dramaturgia autohtonă de azi sau de ieri, această coloratură epică face originalitatea textelor lui D. R. Popescu, mai exact constituie una dintre figurile originalității dramaturgului. Inserția dramaticului în materia epică joacă un rol de rectificare a narațiunii, în sensul concentrării și al formalizării simbolice (alegorice), fără însă a atinge ordinea interioară a fluxului narativ, care rămîne eminentamente nuvelistică. Firește, nu toate piesele divulgă în aceeași măsură acest raport dintre dramatic și epic, funcția corectivă a primului termen și conservarea celui alt în structura de adîncime a textului. În *Muntele*, *Mormîntul călărețului avar*, *Lapte de pasăre*, *Omul de cenușă*, *Pasărea Shakespeare*, *Hoțul de vulturi*, faptul este mai evident, pe cînd în *Acești îngeri triști*, *Pisica în noaptea Anului nou*, *Pădure cu pupeze*, *Două ore de pace*, *O pasăre dintr-o altă zi*, *Rugăciune pentru un disc-jockey* și *Balconul* e mai ascuns de alertețea primului strat al textelor.

Această primă și cea mai la vedere figură a originalității dramaturgiei derepopesciene are, ca efect principal, adîncirea literarității și, complementar, diminuarea teatralității. De aici, dificultatea montării scenice a acestor piese, în ciuda dramatismului lor adesea covârșitor. În plan teoretic, pare să fie vorba de o estetică literară ce transcende poeticile particulare, de gen: proza, poezia, eseu și dramaturgia alunecă din specificul de gen în specificul supraordonat al literaturii, și o atare foarte modernă abandonare a identității genuine în favoarea fap-

tului de literatură poate fi observată în scrisul lui D. R. Popescu, chiar dacă scriitorul nu a mărturisit-o explicit ca poziție estetică. Mijloace poetice în discursul epic și dramaturgic, mijloace epice în eseuri și în piese, interferența unor stiluri legate de un anume gen e prezentă peste tot, uneori implicând și tehnici extraliterare, bunăoară filmice. Scriitorul vede mereu pădurea literaturii în timp ce privește copacii genurilor literare. O face dintr-un adinc instinct scriitoricesc, adică literar, dar ceea ce ordonează evantaiul privirii e vocația de prozator.

2 Din punct de vedere tematic, piesele au, dincolo de varietatea pretextelor și a situațiilor conflictuale, o anume unitate, destul de ascunsă spre a nu fi ușor de remarcat la o lectură analitic-monografică tradițională, suficient, totuși, de vizibilă printr-o lectură ce cuplează analiza la imperativul sintezei. E vorba de existența în nucleul ideatic al fiecărui text a unor repere atinșătoare de problema raportului dintre adevăr și realitate, cu cele două subreleții ale sale: adevăr-dreptate și realitate istorică-realitate lăuntrică. Realitatea conține difuz adevărul, iar scriitorul, interesat fiind de adevăr, plonjează în realitate, precum căutătorii de perle în oceanul tulbure, spre a-l descoperi. Odată aflat acesta, materia care-l conținea, inevitabil schimbătoare, devine o entitate definită, exploatabilă artisticeste exclusiv ca decor posibil pentru o desfășurare de tensiuni (ideologice, psihologice, morale, politice) care, în fond, îi supraviețuiesc. Despre nevoia revelării adevărului din realitate și despre funcția lui de memorie a realității, depășind ca durată realitatea însăși, dar conservându-i sensurile majore, D. R. Popescu a scris în mai multe rânduri, și opiniile sale în această chestiune pot fi citite în volumul de eseuri *Virgule*, drept care nu voi mai insista acum asupra lor. Important pentru dramaturgia lui (într-un fel și pentru proză) este că preocuparea de respectivel raport reprezintă o constantă tematică față de care piesele nu sînt altceva decît ipoteze analitice succesive, mai bine zis variante literare de investigație. „Furios“ (*Acești îngeri triști*) sau „fantast“ (*O pasăre dintr-o altă zi*), „reportericesc“ (*Hoțul de vulturi*) sau „cronicăresc“ (*Mormîntul călărețului avar*), „grotesc“ (*Pădure cu pupeze*) sau „filosofic“ (*Muntele*), „ludic“

(*Lapte de pasăre*) sau „elegiac“ (*Omul de cenușă*), pe de o parte, „istoric“ sau „contemporan“ pe de alta, teatrul lui D. R. Popescu convoacă realitatea (scene, situații și relații) la un proces de identificare a adevărului, pentru ca, pe măsură ce se descoperă „obiectul“ căutat, realitatea să apară ca ocazională, ca pretext al procesului însuși, interesînd deci nu prin diversitatea factologică sau prin insolit, ci prin cantitatea și calitatea adevărului conținut. Ar fi, asta, a doua figură (tematică) a originalității dramaturgului. Consecințele ei sînt mai numeroase în comparație cu prima; unele au fost sesizate de critică: valoarea de „ipostază“ a personajelor, ambiguitatea situațiilor și relațiilor dramatice, aburirea materiei faptice sub expirația „cuvîntului ce exprimă adevărul“; altele rămîn încă de găsit. Cred că poate fi socotită o astfel de consecință și înfățișarea barocă a unor texte sau uvertura poematice-simbolică a altora.

Deși pusă cel mai adesea în termenii moralei, problema adevărului depășește, chiar în piesele cu temă exclusiv morală (cum sînt *Omul de cenușă* sau *Rugăciune pentru un disc-jockey*), domeniul etic, prelungindu-se în aria psihologicului sau a politicului, acoperind așadar întreaga realitate sau, totuna, recunoscîndu-i acesteia o complexitate ireductibilă. În fascinația pe care căutarea și exprimarea dramaturgică a adevărului o exercită asupra scriitorului văd nu doar reacția naturală a unei inteligențe speculative, ci și un artificiu de protejare a unei sensibilități incredule, de tipar sceptic. O realitate în care nu poți descoperi decît un adevăr mic și inconsistent e o realitate banală și decolorată, dar o realitate din care lipsește chiar și această brumă de adevăr e ininteligibilă. Și nimic nu sperie mai mult firea speculativ-sceptică a dramaturgului decît ceea ce nu înțelege. Asta îi sperie și pe profesorul Sebastian Voiculescu (*Omul de cenușă*) și pe Dromichaites (*Muntele*) și pe Patriciu (*O pasăre dintr-o altă zi*). Reacțiile lor la acest prilej de teamă care este neînțelesul (ceva între nonsens și absurd) sînt diferite, dar la fel de sincere. În cazul dramaturgului, reacția e paradoxală: opune unui ceva de neînțeles un altceva de neînțeles, cu alte cuvinte sfidează obiectul fricii (real lăuntric) provocîndu-l prin ficțiune. Semn că problema adevărului și a raporturilor sale cu realitatea a devenit pentru el și o problemă estetică.



HENRI
WALD

Artă și adevăr

(II)

Prin însăși esența ei, arta trebuie să exprime atitudinea emoțională, deseori dramatică, a unui om față de lumea în care trăiește. O artă neemoționantă, oricât de subtilă ar fi semnificația exprimată, este o contradicție în termeni. Un semnificant care transmite o semnificație neemoționantă este o ideogramă științifică și nicidecum un simbol artistic. Neliniștea omului contemporan în fața diversității crescînde a lumii în care trăiește se exprimă mai adecvat printr-un semnificant cubist decît printr-unul mimetic. „Tensiunea generată de incompatibilitatea vizuală crește atunci cînd apar împreună imagini diferite ce se exclud reciproc, de pildă, o imagine din profil înbinată cu una frontală”¹. Însă oricît de profundă ar fi semnificația exprimată și oricît de nemimetic ar fi semnificantul, unitatea lor trebuie să fie emoționantă dacă vrea să fie artă. „Forma pură întinde mai direct la mecanismul ascuns al naturii, pe care stilurile mai realiste îl reprezintă indirect prin manifestările lui în obiectele și fenomenele materiale. Mesajul concentrat al acestor abstracțiuni rămîne valabil atîta timp cît își păstrează acea atracție senzorială ce deosebește între ele opera de artă și graficul științific”². Ceea ce deosebește știința de artă nu este lipsa emoției, ci lipsa conotației: în opoziție cu artistul, care încearcă să condenseze cît mai multă emoție în conotația pe care o exprimă, savantul se străduiește să comunice numai denotația.

Schematizarea semnificantului duce nu numai la știință, prin pierderea conotației, dar și la ornament, prin reducerea

extremă a întregii semnificații. „Ornamentul prezentat ca operă de artă devine o utopie, în care nu se cunoaște discordia și tragedia și unde domnește o tihnă netulburată. O operă de artă dezvoltă interacțiunea dintre ordinea esențială și varietatea irațională de conflicte”³. Ornamentul nu mai este artă, deoarece nu mai este emoționant, ci doar agreabil. În opoziție cu arta, ornamentul este subordonat unui întreg pe care îl împodobește, este dominat de regularitate și de simetrie, este neîncheiat, deschis și deci susceptibil de completare. „Ornamentul, așa cum îl putem defini acum, ne prezintă o ordine facilă, nestînjinită de vicisitudinile vieții. O asemenea definiție este deplin justificată cînd imaginea nu reprezintă un întreg independent, ci doar o componentă a unui context mai larg, în care o armonie simplă este la locul ei”⁴.

Arta plastică este un semnificant secund, un paralimbaj, destinat să dezvolte în spațiu conotația unei semnificații verbale, prin transfigurarea într-o imagine originală a reprezentărilor din care vorbirea a abstras, în primul rînd, denotația. Semnificația unei statui nu sălășluiește „în” statutele. O semnificație nu poate avea decît o existență spirituală, fie că e produsă de vorbire, fie că este amplificată de un mijloc paraverbal. Ea este produsă, în primul rînd, de vorbirea sculptorului și, în al doilea rînd, reprodusă, de vorbirea comentatorilor și contemplantorilor. Nimic nu poate fi creat și înțeles fără vorbire. „Ființa care poate fi înțeleasă este limbă”⁵; arta este creația

³ *Ibid.*, p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verité et méthode*, Paris, Seuil, 1976, p. 330.

¹ Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, Buc., Meridiane, 1970, p. 14.

² *Ibid.*, p. 154.

și bucuria ființelor cuvîntătoare. Dincoace de vorbire nu există încă artă, ci doar stări sufletești; dincolo de limitele vorbirii, nu mai există artă, ci doar un transcendent... proiectat tot de vorbire. „Interpretarea verbală este forma de interpretare prin excelență. De aceea o înțelînim și acolo unde obiectul de interpretat nu este de natură verbală, nu este un text, ci o operă plastică sau muzicală”⁶.

Legătura dintre arta plastică și vorbire iese la iveală și din felul în care privesc europenii un tablou sau un spectacol de teatru: de la stînga la dreapta, ca scrisul și cititul. „Într-un grup de actori, personajul situat cel mai la stînga va domina scena. Publicul se va identifica cu el și îi va vedea pe ceilalți, de pe poziția lui, ca adversari”⁷. Scrierea și citirea de la stînga la dreapta influențează chiar și structura spectacolului. „În pantomima engleză tradițională, crăiasa zînelor, cu care se presupune că se identifică spectatorul, intră totdeauna din stînga, în timp ce craii diavolilor pătrunde în scenă din dreapta”⁸. Mercedes Gaffron crede că mișcarea privirii de la stînga la dreapta în receptarea unui tablou se datorează predominanței cortexului cerebral stîng, care coordonează vorbirea, gîndirea, scrisul și cititul. Ce se întîmplă însă cu cei ce scriau și citeau în „bustrofedon”, și ce se întîmplă cu cei care scriu și citesc de la dreapta la stînga? Oare în culturile extraeuropene predomină emisfera cerebrală dreaptă?... Sînt unii care încearcă să explice admirația japonezilor pentru fenomenalitatea lumii, cultul lor pentru efemer, prin echilibrul dintre cele două emisfere cerebrale, în opoziție cu asimetria lor la europeni. Dar și admirația pentru înfățișarea individuală a lucrurilor exprimă credința japonezilor că dincolo de aparențe este Neantul. Atenția la fenomenalitatea lucrurilor este îndrumată tot de o semnificație care vizează inteligibilul de dincolo de percepție.

Oricum, opoziția dintre realism și anti-realism are un anumit sens numai în ceea ce privește semnificația: este realistă o operă a cărei semnificație mișcă sufletele oamenilor în sensul în care se mișcă istoria însăși, și este antirealistă cînd forța ei de emoționare merge în răspărul dezvoltării sociale. Semnificantul nu poate fi decît mai mult sau mai puțin realist, adică mai mult sau mai puțin mimetic. Semnificantul este de la început o victorie asupra realului: *efectul unei cauze devenit mijlocul unui scop*; strigătul de frică devenit vorbire producătoare de

idei, piatra devenită unealtă, un animal devenit totem. Semnificantul nu este însuși realul, ci modalitatea prin care omul ajunge să înțeleagă și să domine realul. Bergson scria că „realismul este în operă cînd idealismul este în suflet și că numai prin forța idealității se reia contactul cu realitatea”⁹. Altfel spus, esența realității devine accesibilă omului numai prin intermediul unei semnificații produse de un semnificant.

Nici cel mai mimetic semnificant al unei picturi, al unei sculpturi, al unui dans nu este o copie a realului, ci expresia adevărului sau împotrivirii omenești față de o privesc, față de o personalitate sau față de un eveniment. Arta a fost creată nu pentru a copia realul, ci pentru a comunica atitudinea artistului față de el. Arta nu este menită să dubleze vizibilul, ci să facă vizibil ceea ce, altfel, este invizibil: *ideile* oamenilor despre tot ce se vede. Cu cît semnificația unei opere este mai abstractă, mai generală, mai profundă, cu atît semnificantul ei se îndepărtează de aspectele concrete, particulare și superficiale, ale realului. La faptul că adevărul este subordonat frumosului și semnificantul trebuie să se îndepărteze de real pentru a fi cît mai expresiv, se gîndea și Platon cînd spunea că dacă sculptorii ar da lucrărilor lor proporțiile realului, partea de sus, care e mai departe, ar părea disproporționată în comparație cu cea de jos, care e mai aproape, și de aceea ei părăsesc adevărul în imaginile lor și redau numai acele proporții care sînt frumoase, neținînd seama de cele adevărate. De aici, pînă la calul roșu al lui Paul Gauguin, ceasul moale al lui Salvador Dali și lăutarul care zboară peste casele Vitebskului al lui Marc Chagall drumul e lung, dar limpede.

În concepția lui Platon, modelul artistului nu este natura sensibilă, ci „Idea” inteligibilă; artistul nu ascultă de ceea ce vede, ci de ceea ce își amintește că a contemplat înainte de a fi fost întors cu spatele la intrarea „peșterii”. „Cînd un creator — scrie Platon în *Timaios*, 28 a — își ațintește privirea asupra a ce e veșnic identic sieși și se folosește de un astfel de model, el pune în lucru ideea și forța acestuia, iar opera realizată astfel este în chip inerent frumoasă; dacă privirea lui se oprește însă pe ceva ce ființează în fapt folosîndu-se de un model pieritor ca atare, rodul trudei sale nu va fi frumos”. Laicizată, concepția despre artă a lui Platon devine acceptabilă. Readucînd ideile din cer pe pămînt, din transcendent în vorbire, arta apare, într-adevăr, ca expresie a unor

⁶ *Ibid.*, p. 246.

⁷ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 48.

⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁹ Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Alcan, 1922, p. 161.

semnificații verbale. „Discobolul“ lui Myron nu copiază o idee transcendentă, dar desfășoară în dimensiunile spațiului conotația unei idei „înfășurate“ în timpul vorbirii. Platon dădea ideii rolul care i se cuvine în creația artistică, dar a mutat-o din limbă în „rai“. Datorită lui Platon și apoi lui Hegel, a devenit clar că opera este, prin esența ei, o materializare a unei idei, și deci nu poate exista decât ca o unitate între corporalitatea obiectului artistic și gândirea subiectului creator și contemplator. „Așa se face — scrie Wassily Kandinsky — că arborile cîmpiei, verde, galben, roșu nu este decât un «caz» material, o formă întimplătoare, materializată, a arborelui pe care îl resimțim în noi cînd auzim pronunțindu-se cuvîntul arbore“¹⁰. Cu atît mai mult este expresia unei idei arborile dintr-un peisaj. Numai un adept al realismului platonice, ca Brîncuși, putea spune că „nebuni sînt toți aceia care consideră sculpturile mele drept abstracte. Ceea ce cred ei că este abstract, este tot ce poate fi mai realist, căci realul nu înseamnă forma exterioară a lucrurilor, ci ideea și esența fenomenelor“¹¹. Fără semnificația din mintea artistului și a publicului, semnificantul este mut, ca însăși natura; orice artă are un adresant, chiar dacă e necunoscut.

Tocmai faptul că exprimă gîndul unei personalități create deosebite opera de artă de joc. Între artă și joc, deosebirea este, deci, mai importantă decît asemănarea. Ca și arta, jocul marchează ieșirea din natură și începutul culturii. Față de natură, jocul, ca și arta, este un lux. Animalele nu se joacă, ci se antrenează. Jocul devine posibil din clipa în care se ivește „jocul“ dintre om și natură, creat prin inventarea limbajului. Însă jocul este autotelic, reglementat, impersonal, reiterativ și inexpressiv. „Mișcarea de du-te-vino este atît de centrală pentru definirea esențială a *jocului*, încît este indiferent de a ști ce persoană sau ce lucru îl execută“¹². Spre deosebire de joc, arta este o formă de *comunicare* profund *personală, unică, irepetabilă*, care nu ascultă de nici un fel de reguli, care se realizează prin încălcarea regulilor. Prin nerespectarea regulilor, se iese din joc, dar se deschide calea originalității artistice. Artă este un „joc“ care nu poate fi profesat în... joacă.

Există o degradare nu numai a semnificantului verbal: *vorbăria*, ci și a sem-

nificantilor paraverbali, plastica și muzica: *mîzgăleala și gălăgia*. Din punctul de vedere al teoriei informației, ambele sînt zgomote, adică nu mai comunică decît o informație senzorială, nu mai sînt semnificanți, ci doar semnale. Doar istoricul și criticul le mai pot aprecia ca pe niște semnificanți producători de antisemnificații, deoarece, deși nu mai sînt opere de artă, aparțin, totuși, istoriei artei. Istoria artei este obligată să înregistreze și revoltele împotriva platitudinii, a clișeeilor, a epigonismului. Chiar dacă nu produce autentice opere de artă, scandalul artistic stimulează crearea unor noi opere. Însă revolta împotriva semnificațiilor desuete, învechite, depășite a dus la încercarea de a izola arta de vorbire, de gîndire, de idei, de a o dezliteraturiza, de a absolutiza forma și perceperea în dauna conținutului și a priceperii. Evacuarea totală a oricărui înțeles nu este însă posibilă. Numai natura este lipsită de sens. În cultură, evitarea oricărui sens are totuși un sens: *contestarea tuturor sensurilor*. Dadaismul, suprarealismul, letrismul încearcă imposibilul: un semnificant care să nu producă nici o semnificație...

Este de înțeles că prăbușirea postbelică a atîtor dogmatisme a compromis semnificația în favoarea semnificantului: așa a început hipertrofierea semnificantului, a sunetelor și a imaginilor. „Separarea aparentă a muzicii de limbaj — scrie Paul Bekker — este faptul unui stadiu de specializare expresivă... Orice muzică pură este neapărat derivată din muzica vocală, adică din unitatea muzică-limbaj... Temelia unei simfonii este totdeauna un sunet format de către limbajul omului care cîntă“¹³. Dar „se constată că, în anumite perioade ale istoriei sale, cuvîntul recurge la adevărate operațiuni sinucidere, aruncîndu-se în neantul sensului pentru a scăpa de coșmarul tuturor sensurilor inautentice pe care și le asumă“¹⁴. Izolată de ideile produse de vorbire, organizarea artistică a sunetelor este invadată de zgomotele naturii și ale tehnicii. Ca urmare, muzica intră în noi „prin pîntece“, fără știrea cenzurilor, celelalte arte intrînd „prin cap“; toată problema este „de a o obliga să urmeze această ultimă cale — prin mijlocirea cuvîntului“¹⁵. Tot atît de primejdioasă pentru arta muzicală este și dezvoltarea gîndului pînă la schematizarea extremă a expresiei lui sensibilă, ca în unele opere ale lui Stravinski. În aceeași situație se află și pictura: se zbate între conceptele ideografiate ale lui Mondrian și petele aleatorii ale lui Pollock.

¹⁰ W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art...*, Paris, Denoël/Gonthier, 1969, p. 63.

¹¹ C. Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brîncuși*, Craiova, *Scrisul Românesc*, 1980, p. 146.

¹² Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 29.

¹³ *Apud Marcel Beaufrils*, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, P.U.F., 1954, p. 159.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 148.

„În lupta dintre verb și sunet, orice încălcare abuzivă se plătește, și victoria unuia înseamnă pînă la urmă moartea și a unuia și a celuilalt“¹⁶, scrie Marcel Beaufils despre muzică, dar se poate spune același lucru și despre pictură, și despre teatru.

Dezvoltarea ideii prin schematizarea reprezentăției duce la „supramarioneta“ lui Gordon Craig, iar potențarea reprezentației prin simplificarea ideii duce la „cruzimea“ lui Antonin Artaud. „Evitați — scrie Craig — așa-zisul «naturalism», atît în mișcări, cît și în decoruri și costume. Naturalismul n-a apărut pe scenă decît atunci cînd convenția a devenit insipidă. Dar nu uitați că există și o convenție nobilă“¹⁷. Dimpotrivă, Artaud crede că „teatrul cruzimii a fost creat pentru a întoarce teatrul la noțiunea unei vieți pasionate și convulsive; și în acest sens de rigoare violentă, de condensare extremă a elementelor scenice trebuie înțeleasă cruzimea pe care vrea să se sprijine“¹⁸. Încă un pas de o parte sau de alta și teatrul este absorbit de abstracții scenografiate sau de evenimente trăite.

Dominantă este tendința de a apropia spectacolul mai mult de sensibilitatea spectatorilor decît de preocupările lor ideologice. „Felul meu de a scrie — declară Jacques Audiberti — nu este chiar acela al unui scriitor; e mai degrabă acela al unui manipulator al acestor obiecte solide care sînt cuvintele. Forma o ia totdeauna înaintea fondului“¹⁹. Iar Michel de Ghelderode este de-a dreptul ostil ideilor. „Nu-i citesc pe filozofi — scrie el —, autorul dramatic n-are nevoie de așa ceva. Pentru mine, teatrul este un joc al instinctului... Autorul dramatic nu trebuie să trăiască decît din viziune și ghicire. Partea inteligenței este secundară... Am descoperit lumea formelor înainte de a descoperi lumea ideilor“²⁰. Numai că, pe măsură ce se îndepărtează de semnificație, semnificantul se descompune și nu mai rămîn din el decît elementele din care a fost construit: fapte, întîmplări, viziuni, strigăte, văicăreli etc. Comentînd teatrul lui Eugen Io-

nescu, J. S. Doubrovsky scrie că: „primul țel al unui teatru al descompunerii va fi descompunerea teatrului“²¹. Considerînd că „limbajul, în esența lui, n-a fost niciodată altceva decît un delir sistematic“²², Doubrovsky aplaudă pe cei ce desființează cadrul scenei, pe cei ce sfărîmă corsetul cuvintelor și abandonează principiul identității. El crede că „este vorba de a opera în teatru revoluția radicală care a substituit, în secolul XX, logicii terțiului exclus, logicile cu *n* dimensiuni, spațiului newtonian, spațiul einsteinian“²³. Însă logicile polivalente nu au anulat logica bivalentă, ci au dezvoltat-o, au completat-o și i s-au adăugat. Schimbarea nu înseamnă desființarea identității, ci trecerea de la o identitate la alta. Este adevărat că oamenii nu pot trăi veșnic cu aceleași idei, dar nici fără idei nu pot trăi omeneste. Dealtfel, în viața noastră de toate zilele avem de-a face doar cu logica bivalentă: ori ai găsit билет la teatru, ori n-ai găsit, căci a treia posibilitate nu există.

Dacă „teatrul absurdului“ este înțeles nu ca „teatru absurd“, ci ca teatru care dezvoltă situația absurdă în care se ajunge ori de cîte ori ideile nu mai slujesc dezvoltarea omului, ci, dimpotrivă, o deviază, atunci toate aceste experimente teatrale au fost binevenite. Însă nevoia „anteică“ de a relua contactul cu viața trebuie neapărat să respecte autonomia artei, fără de care înrîurirea oamenilor asupra lumii este înjumătățită. Altfel, arta încetează să mai fie o creație culturală și redevine un fapt natural, indiferent față de rosturile omului. Prin spectacolul „pur“, istoria teatrului, care a început cu subordonarea privirii față de *ascultarea ideilor*, ajunge la independența privirii față de orice înțeles. Însă ambiția de a prezenta viața așa cum este ea, fără nici o intervenție „din afară“, înseamnă sfîrșitul artei, deoarece arta nu poate să existe fără sensurile pe care numai omul le poate da existenței. În happening, de pildă, spectacol în care domină întîmplarea, spontaneitatea, improvizarea, incoerența, nu mai e vorba, la un moment dat, nici măcar de folosirea ca semnificant a unor evenimente concrete, ci de dizolvarea totală a artei în viață. De frica erorilor, să nu renunțăm însă și la șansa de a ajunge la adevăr.

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷ *Edward Gordon Craig, De l'art du théâtre, Paris, N.R.F., p. 35.*

¹⁸ *Antonin Artaud, Le théâtre et son double, Paris, N.R.F., 1964, p. 185.*

¹⁹ *Cf. Geneviève Serreau, Histoire du „nouveau théâtre“, Paris, N.R.F., 1966, p. 28.*

²⁰ *Ibid.*, p. 33.

²¹ *J. S. Doubrovsky, Le rire d'Eugen Ionesco, N.R.F., no. 86, 1960, p. 314.*

²² *Ibid.*, p. 219.

²³ *Ibid.*, p. 315.

Stagiunea

'81-'82

la

ora

bilanțului

12

critici

răspund

la

ancheta

redacției

Număr de număr, redacția noastră s-a preocupat să realizeze o imagine cât mai cuprinzătoare și, pe cât cu putință, mai fidelă a vieții teatrale. Cum, de bună seamă, miezul acesteia îl constituie spectacolul însuși, capitolul cărui îi acordăm o maximă atenție este cronică dramatică.

Cu toată răspunderea putem să susținem că, urmărind cu atenție mișcarea teatrală românească, toate premierele absolute, majoritatea spectacolelor importante cu pie-se mai vechi și cea mai mare parte a evenimentelor de larg ecou din viața artistică a fărăi au fost, prompt, cunoscute nemijlocit și comentate în paginile revistei. Astfel, pe durata limitată a unei stagiuni, ca și pe parcursul întregii sale existențe, revista „Teatrul” realizează evaluarea critică și consemnarea documentară, mai amplu decît o pot face alte publicații culturale. Este și firesc, pentru o publicație de specialitate.

Se înțelege că, apreciind fenomenul teatral în ansamblul său, nu putem să nu observăm importante progrese pe care le-au realizat oamenii de teatru, laolaltă cu toți oamenii muncii din țara noastră, în anii din urmă, sub semnul determinantelor majore ale Congresului al IX-lea al partidului. În același timp, și în lumina strălucitelor învătăminte pe care le desprindem din Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1 iunie 1982, ca și din concluziile secretarului general al partidului la cel de-al II-lea Congres al educației politice și culturii socialiste, nu putem trece sub tăcere neîmplinirile, neajunsurile manifestate în viața noastră teatrală, după cum nu putem crede că s-a făcut totul pentru ca teatrul, alături de alte domenii de activitate, să răspundă marilor comandamente care-i stau în față.

Acum, alcătuiind bilanțul, am solicitat redactorilor și colaboratorilor rubricii de cronică dramatică să formuleze un punct de vedere succint asupra stagiunii. Publicăm opiniile lor — apropiate în esență, diverse în observațiile de detaliu — cu convingerea că, împreună, reprezintă o apreciere de ansamblu obiectivă asupra stagiunii care s-a scurs.

Dramaturgia originală pe primul plan, și totuși...

A m mai vorbit, cu multe alte prilejuri, despre locul important, cucerit de dramaturgia originală, în repertoriul teatrelor. Loc cucerit pe merit, printr-o convingătoare și perseverentă politică culturală, prin creșterea și îmbogățirea valorică a creației dramaturgilor, printr-o activizare a conștiinței răspunderii în rândurile directorilor de teatre și ale realizatorilor de spectacole. Acest fenomen, a continuat în stagiunea de care ne ocupăm. De data aceasta, cred că se poate vorbi, mai ales, de afirmarea valorilor de durată ale dramaturgiei noastre, ca o trăsătură distinctă a stagiunii, manifestată, îndeosebi, în prezența, pe scenele teatrelor, a numeroase piese apărute în anii trecuți.

Nu înseamnă că, în stagiunea 1981—1982, au lipsit premierele absolute. Ba dimpotrivă, au fost destul de numeroase. Între ele se remarcă și lucrări ale unor autori consacrați — Paul Everac, Theodor Mănescu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Mircea Radu Iacoban — și ale unor debutanți, precum Constantin Popa, Gabriela Cerchez, Mircea Marian etc. Preocupările dramaturgilor sînt constant orientate către actualitate, etica socialistă aflîndu-se în obiectivul investigației; accentele satirice la adresa malformațiilor morale nu lipsesc; pe alocuri, unghiul de vedere cată să se deschidă mai larg, spre teme angajînd esențialul și universalul. Către sfîrșitul stagiunii, *Politica* de Theodor Mănescu (primele două părți ale tetralogiei) a marcat un moment de rezonanță majoră, prin dezbaterea unei problematice politice de acută importanță. În ansamblu, însă, producția dramatică a stagiunii n-a depășit un anume nivel mediu de onorabilitate, fiecare piesă justificînd aprecieri favorabile, fiecare — sau aproape — suscitînd, în momentul reprezentării, reacții pozitive, dar fără a stîrni entuziasme deosebite. S-a ajuns, parcă, la un standard, care s-ar cere depășit.

S-au jucat, cum spuneam, multe piese apărute în anii trecuți. Unele dintre ele, continuîndu-și cu succes seriile de spectacole începute mai de mult (*Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Ho-

ria Lovinescu a împlinit trei stagiuni), sau mai de curînd (*Cartea lui Ioviță* de Paul Everac are și ea două stagiuni); susținute fidel de public, bănuiesc că au toate șansele să fie reluate și în anul viitor. Altele, prezentate în noi premiere, și-au demonstrat viabilitatea, chiar dacă spectacolele n-au izbutit totdeauna să devină evenimente artistice sau să dea corporalitate scenică echivalentă virtualităților expresive conținute în opera literară. Unele piese, scrise și publicate cu ani în urmă, au fost abia acum prezentate în premieră absolută (*Paraclicerul* de Marin Sorescu), clătîndu-se astfel tabuuri și prejudecăți. Să mai spun oare că, din nou, teatrele din țară, uneori colective modeste, ca acelea din Petroșani, Reșița sau Botoșani, au dovedit mai multă îndrăzneală și inițiativă decît cele bucureștene, mai puțin generoase, în această stagiune, cu dramaturgia originală? E de prisos, mai ales că, și aici, replicile ar putea fi prompte. Pentru că, desigur, e bine că au intrat în circuitul viu al scenei românești *Europa, aport, viu sau mort!* de Paul Cornel Chitic, sau *Paraclicerul*, deja citată; e bine că se readuc în acest circuit, în noi montări, piese ca *Matca* de Marin Sorescu sau ca *Interesul general* de Aurel Baranga sau comediile lui Teodor Mazilu; și ar fi bine să se exploreze mai perseverent și cu folos fondul existent al dramaturgiei noastre contemporane. Dar e și mai bine cînd aceste opțiuni repertoriale se întregesc și se validează prin spectacole pe măsură. După opiniile colegilor care l-au văzut, *Acești nebuni fătarnici* de Teodor Mazilu, la Botoșani, a fost tocmai un asemenea spectacol.

Asistăm la un fenomen pe care l-aș numi de „clasicizare“ a dramaturgiei noastre contemporane. Regizorii se îndreaptă cu tot mai multă încredere spre piesele care, reprezentate în anii trecuți, oferă posibilitatea unor noi viziuni scenice, a unor explorări artistice semnificative. Faptul are o incontestabilă latură pozitivă, demonstrînd tocmai ceea ce spuneam: există valori de durată ale dramaturgiei noastre. În reinterpretarea a-



Sorin Medeleni, Liana Ceterchi și Nicolae Pomoje, în „Politica“ de Th. Mănescu, la Teatrul Foarte Mic

VALERIA

DUCEA

Nu se poate spune că, în această stagiune, teatrele au ignorat dramaturgia românească contemporană. Dimpotrivă. Dacă vrem să obținem, însă, o imagine adevărată și clară asupra nivelului scrisului nostru dramatic, chemat să dea greutate și semnificație reală noțiunii de actualitate, trebuie să recunoaștem că locul cuvenit unor piese românești valoroase a fost cedat, prea ușor, și prea adesea, unor lucrări minore, cu „priză“ la public, în care, însă, actualitatea e doar un palid pretext. Aici, mi se pare că e cazul să ne oprim și să ne gândim ce s-ar putea întreprinde pentru ca acest loc uzurpat de piesele mediocre să fie restituit unor opere dramatice semnificative, în care noțiunea de actualitate dobândește înțeles, în vederea alcătuirii unui repertoriu românesc permanent. Un repertoriu privit, pe de o parte, ca factor de educare ideologică și estetică a publicului (a noilor generații, în special), pe de alta, ca instrument de formare a unei solide culturi teatrale.

Sînt multe piesele românești bune la care mă gândesc, născute din transformarea revoluționară a societății noastre, și care ar fi putut prileji spectacole remarcabile. Mă întreb de ce nu apar în

cestor piese, regizorii manifestă adesea o atitudine dezinvoltă, lipsită de prejudecăți, eliminînd echivocurile, rezolvînd conflictele în mod mai categoric, uneori modificînd perspectiva; dar aici începe să apară un fel de stereotipie, un fel de dogmatism al viziunii în negativ, care ar merita ceva mai multă reflecție.

Sîntem, în continuare, așadar, într-un moment bun al teatrului nostru. Dramaturgia originală se află în planul întâi al interesului, iar afluența de public e încurajatoare. Să ne amintim de aglomerația de spectatori, la Antologia spectacolelor cu piese originale, manifestare organizată la Cluj-Napoca.

Și, totuși, evenimentele artistice ale stagiunii au fost *Tartuffe* și *Cabala bigoților*, *Karamazovii*, *Diavolul și bunul Dumnezeu*. Iată un subiect de meditație.

Piese uitate

repertoriul fiecărei stagiuni, de ce n-au apărut nici în această stagiune, versiuni scenice noi ale unor texte de vibrantă actualitate, cum sînt *Pasărea Shakespeare* de D. R. Popescu, *Ștabela nevăzută*, *Camera de alături*, *A cincea lebădă* de Paul Everac, *Iertarea* de Ion Băieșu, *Scavnul* de Tudor Popescu.

Se creează o situație ciudată: pe de o parte, se formulează o serie de deziderate tematice privind echilibrul repertoriului, pe de alta, piese existente în portofoliul teatrului nostru, și care răspund acestor deziderate, sînt ocolite, ca niște veșminte lăsate să zacă prin dulapuri, fiindcă nu exprimă „noua linie a modei“... De pildă: *Ingerul bătrîn (Comedia nebunilor)* de Alexandru Sever, o piesă foarte frumoasă și foarte actuală, cu mesaj antirăzboinic, care condamnă cu vehemență ororile fascismului. Sau: teatrele își afirmă atitudinea politică, militantă, totuși nu se pun în scenă scrieri remarcabile ca *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici sau *Sîntem și rămînem* (aceasta, încă ne jucată!) de Paul Cornel Chitic, în care se înfruntă opinii politice cu puternică rezonanță contemporană. De asemenea, se vorbește despre necesitatea educării în spirit materialist a publicu-

lui, și nici un teatru nu observă că există o excelentă satiră antimistică, *Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor* de Sütö András.

Mulți creatori de spectacole își manifestă predilecția pentru dramaturgia cu problematică filozofică, alergând după asemenea texte compuse pe alte meridiane, în timp ce trilogia *Socrate, Platon, Diogene cîinele* de Dumitru Solomon așteaptă de ani de zile să-și trăiască fireasca viață scenică. E drept, la începutul stagiunii, Teatrul „Bulandra” și-a adus aminte de *Diogene cîinele* și l-a introdus în repertoriu. Spectacolul s-a amînat mereu. Sine die ?

În alcătuirea programelor repertoriale se manifestă inexplicabile fluxuri și refluxuri, acolo unde ar fi normale continuitatea și echilibrul. Astfel, după ce, în deceniul 7, am avut o lungă serie de drame istorice, dramaturgii și teatrele luîndu-se parcă la întrecere, acest capitol a intrat în conul de umbră. Nu se joacă nicăieri *Bălcescu* de Camil Petrescu, *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, *Avram Iancu*

de Al. Voitin, *Descăpăținarea* de Al. Sever...

Ca să închei seria exemplelor cu unele mai recente, anul trecut, revista noastră a publicat *Costandineștii* și *Leordenii* de Paul Everac și, respectiv, Alexandru Sever, scrieri de largă respirație, în care conflictul moral se profilează pe un fundal de frescă dramatică de ev-mediu românesc. Nici un teatru — și în primul rînd nici un Teatru Național, primele care dispun de forțele artistice necesare unei asemenea întreprinderi — n-a încercat să le dea un echivalent scenic. Aceste două piese, ca dealtfel toate piesele mai sus enumerate, ar oferi actorilor noștri premisele unor creații memorabile.

Emulația artistică la care îndeamnă viitoarea ediție a Festivalului național „Cîntarea României”, sarcinile complexe izvorîte din cel de-al doilea Congres al educației politice și culturii socialiste, vor determina, desigur, conducerea teatrelor să se aplece cu mai multă responsabilitate și discernămint asupra fondului de opere valoroase ale dramaturgiei noastre socialiste.

CRISTINA

DUMITRESCU

Pornită destul de domol — nu ezitant, nu mediocru, dar fără boom-ul „scînteietor al celei anterioare — stagiunea teatrală pe care o încheiem acum ne-a bucurat cu multe dintre spectacolele ei, ne-a dezamăgit nu o dată, ni s-a părut obosită prematur, am descoperit-o imediat după aceea înviorată, pregătită pentru „cursă lungă”. Sînt, toate acestea, desigur, meandrele obișnuite ale unei stagiuni teatrale, umorile, momentele bune sau proaste ale oricărui organism viu — și teatrul își revendică, prin definiție, acest atribut. Dincolo, însă, de toate aceste firești, inevitabile scăderi și creșteri de „tonus vital”, o privire retrospectivă, o cercetare, fie cît de sumară, întreprinsă acum, ne va îndemna să plasăm stagiunea '81—'82 sub semnul maturității artistice, al seriozității profesionale.

Am asistat mai puțin, poate, în acest sezon, la o sărbătoare a spectacolului, așa

Însemnele profesionalismului

cum ne obișnuisem în anii trecuți; ceea ce nu înseamnă că au lipsit montările importante, unele chiar remarcabile. Esențial, însă, pentru acest an de teatru, mi se pare a fi interesul matur pentru text, cercetarea fondului principal de piese al dramaturgiei românești și universale (dintre care, multe au lipsit, ani în șir, de pe scenele noastre), ca și montarea unor opere reprezentative pentru creația autorilor contemporani.

E drept, nu întotdeauna imaginea scenică a fost la înălțimea opțiunii repertoriale, dar, trebuie precizat, chiar în cazul unor nereușite, era vorba de *idei* regizorale — oportune sau discutabile, validate sau nu de spectacol —, nu de teribilisme gratuite, de diletante însăilări de circumstanță. *Neguțătorul din Veneția* pe scena teatrului din Botoșani, de exemplu, a fost o neizbîndă, dar, în afara meritului incontestabil de a readuce în atenția publicului un text important, trebuie să



„Pericle“ de Shakespeare, la Teatrul Giulești. Scenă cu Ion Caraculcu și Anca Neculce

recunoaștem regizorul Iulian Vișa — independent de rezultat — efortul de a citi piesa într-o manieră personală. Desăvârșit nu a fost (deși cu multe calități demne de reținut) nici spectacolul realizat, la Pitești, de Mihai Lungeanu, cu *Măsură pentru măsură*; evident, însă, aici se manifestă o *gîndire regizorală*, idei, puncte de vedere, o atitudine față de text. Celor doi tineri regizori care s-au „înfruntat“ în această stagiune cu teatrul lui Shakespeare, trebuie să le adăugăm numele lui Mircea Cornișteanu, autorul unui spectacol cu *Richard al II-lea* pe scena craioveană, pe acela al lui Dinu Cernescu, care a pus în scenă *Pericle* la Teatrul Giulești, și iată un serios argument al interesului, observat în această stagiune, pentru marele repertoriu.

Trebuie amintit, de asemenea, că la Craiova și la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara, au avut loc premiere cu *O scrisoare pierdută*, că la Naționalul timișorean a fost pusă în scenă *Răzvan și Vidra*, că Naționalul ieșean a montat, după o lungă absență de pe afișe, *Chișița în provincie* a lui Alecsandri. La Teatrul „Nottara“, s-a jucat *Copiii soarelui* de Gorki, Sartre a fost prezentat publicului românesc prin două piese ale sale — *Diavolul și bunul Dumnezeu*, la Mic, și *Muștele*, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț —, *Andorra* lui Max Frisch a fost realizată scenic la Teatrul Evreiesc de Stat, Teatrul „Bulandra“ a marcat un însemnat punct de relief în viața artistică a anului cu montarea — într-o concepție regizorală unitară, de remarcabilă pregnanță a ideii — a pieselor *Tartuffe* de Molière și *Cabala bigoșilor* de Bulgakov ș.a.m.d.

Interesul pentru textul de valoare nu s-a limitat la înscrierea în repertoriu a unor piese fundamentale, extinzîndu-și zona de acțiune și asupra unor opere însemnate, ce nu aparțin literaturii dramatice. Ne referim, desigur, la prezența *Karamazovilor* (transpunere scenică de înaltă ținută profesională a romanului lui Dostoievski) pe afișul Teatrului „Nottara“, și deopotrivă la cele două dramatizări după *Moromeții*, montate de Naționalul bucureștean și de Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila.

Aceiași discernămint, aceeași opțiune decisă pentru calitatea literară s-a făcut remarcată și în privința piesei românești



„Copiii soarelui“ de Maxim Gorki, la Teatrul „Nottara“. În imagine, Margareta Pogonat, Elena Bog și Ștefan Radof

contemporană. Pe mai multe scene ale țării s-au jucat piesele cele mai reprezentative ale lui Mazilu, unele dintre spectacole fiind remarcabile și ca realizare regizorală (*Acești nebuni fățarnici*, de pildă, montată de Mircea Marin la Botoșani); au dobândit viață scenică unele piese mai vechi (*Paracliserul* sau *Există nervi* de Marin Sorescu); multe dintre premierele absolute ale stagiunii au propus publicului piesele cele mai valoroase din creația de până acum a autorilor respectivi (vom numi, în primul rând, *Politica*, de Theodor Mănescu, dar

și *Hardughia*, de Mircea Radu Iacoban, sau *Mansarda*, de Radu F. Alexandru).

Pentru fiecare dintre paragrafele de mai sus, pentru fiecare afirmație, exemplele pot urma încă, dar rîndurile de față nu-și propun o trecere în revistă amănunțită, ci doar punctarea unor trăsături specifice stagiunii ce s-a încheiat. Și ni se par specifice exigența dovedită — în majoritatea cazurilor — în selectarea titlurilor, ținuta, dacă nu totdeauna excepțională, aproape totdeauna meritoriu profesională, a creațiilor scenice.

ALICE

GEORGESCU

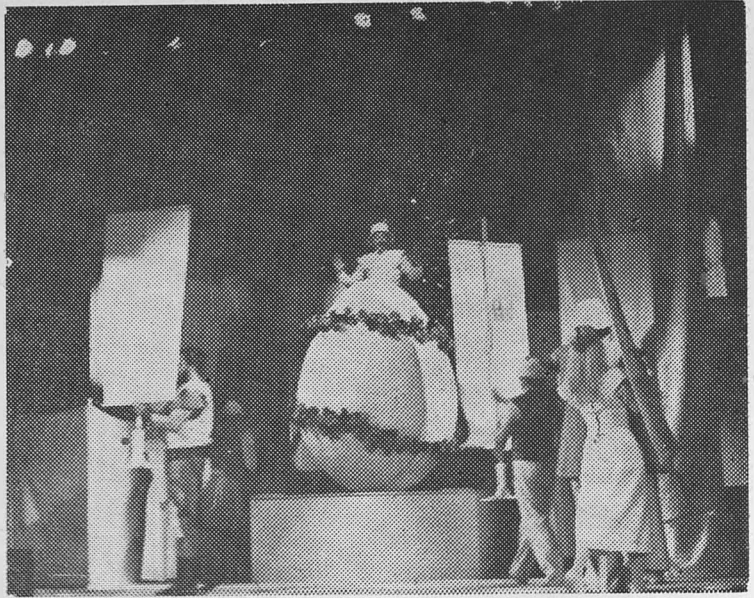
Un repertoriu-program

Orice discuție despre fizionomia unei stagiuni pornește, de obicei, de la analiza repertoriului. În mod firesc, dealtfel, deoarece toate celelalte considerații — vizînd calitatea concepției regizorale, a actoriei sau scenografiei etc. — se raportează, inevitabil, la opțiunea repertorială, care capătă, astfel, statut de program ideologic și estetic, fie al unei scene anume, fie al întregii mișcări teatrale.

Care a fost, așadar, dominantă programului teatrelor, în stagiunea recent încheiată? O caracteristică evidentă este similitudinea sa cu cel al stagiunii anterioare, 1980—81, similitudine ce poate să denote salutară consecvență, dar și nemulțumitoare „minimă rezistență”. Practic, consecvența se identifică, în primul rând, cu promovarea hotărîtă a creației dramatice autohtone actuale: din totalul premierelor, cele cu piese românești contemporane reprezintă mai mult de jumătate. E un fenomen — care tinde să devină stare — îmbucurător, mai ales datorită faptului că, în general, au văzut lumina rampei (în premieră absolută, sau în noi versiuni scenice) texte importante, substanțiale, incitante. *Proștii sub clar de lună* (la Arad), *Acești nebuni fățarnici* (la Botoșani), *Somnoroasa aventură* (la TES și la Naționalul timișorean) — vîndînd redeşptarea interesului pentru dramaturgia maziliană —, *Casa-avantai*, de Marin Sorescu (la Oradea), *Politica*, de Th. Mănescu (la Teatrul Foarte Mic), *Dirijorul* de D.R. Popescu (la Sibiu), *Între etaje*, de D. Solomon (la Brașov și la I.A.T.C.), *Hardughia*, de M.R. Iacoban (la Iași), *Ordinatorul și zaiibărul*, de Paul Everac și *Fantomiada*, de Ion Băieșu (la

Pitești), *Ninge la Troia*, de Kincses Elemér (la Satu Mare, secția maghiară), cărora li se adaugă dramatizarea *Karamazovii*, de Horia Lovinescu și Dan Micu (la „Notara”) — iată cîteva exemple de asemenea lucrări dramatice, care au prilejuit spectacole remarcabile sau, măcar, interesante. Că, alături de acestea, au figurat, în repertoriul unor teatre, texte medii sau mediocre, este, din păcate, la fel de adevărat. Ce-i drept, nu există, cred, niciăieri în lume teatru care să joace numai capodopere. Mai puțin drept este însă ca sub-literatura cu pretenții de „problematizare” să ocupe, cîteodată, „poziții” în detrimentul unor piese care, dacă nu poartă eticheta actualității, și-au dovedit, în schimb, rezistența în timp. Mă refer la operele clasiceilor dramaturgiei naționale și universale, și, în oarecare măsură, la textele autorilor străini contemporani. În cazul ultimei categorii, se poate observa, pentru stagiunea în discuție, o ameliorare a criteriilor de selecție; astfel, au fost reprezentate, de pildă, *Diavolul și bunul Dumnezeu și Muștele* de Sartre, *Andorra* de Max Frisch, *Cabala bigoților* de Bulgakov, *Doamna din Dubuque* de Albee, *Velázquez* de A. Buero Vallejo, *Strigoi la Kitahama* de Kobo Abe, adică multe piese valoroase, de certă ținută artistică și ideologică. „Punctul nevralgic”, însă, sinonim cu „minima rezistență” de care pomeneam, au rămas, în sezonul teatral '81—'82, clasicii. Faptul că — în ce privește dramaturgia românească de pînă în 1944 — s-a făcut simțită o anume încercare de diversificare a titlurilor (s-au jucat, alături de comedile lui Caragiale, piese de Alecsan-

„Andorra“
de Max Frisch,
la Teatrul
Evreiesc de Stat



dri, Hasdeu, Camil Petrescu, Tudor Mușatescu, V. I. Popa, G. Ciprian) nu compensează numărul extrem de mic — mai puțin de zece! — al numelor din patrimoniul culturii naționale care apar pe afișele teatrelor. Și numărul rămîne modest, chiar dacă i se adaugă spectacolele de acest profil, preluate din stagiunile trecute. Asemănătoare a fost situația prezenței în repertoriu a clasicii literaturii dramatice universale. Căci, dintre autorii importanți, cu excepția lui Shakespeare (din creația căruia au fost urcate pe scenă șase piese — printre ele, *Neguțătorul din Venetia*, *Pericle*, *Macbeth*), doar Molière (*Tartuffe*), Goethe (*Ifigenia în*

Taurida), Ibsen (*Hedda Gabler*) și Gorki (*Copiii soarelui*) s-au bucurat de atenție. Nici un dramaturg antic, nici un reprezentant al „Secolului de aur“ spaniol, nici o piesă de Strindberg, nici o piesă de Cehov — ca să citez, la întâmplare, epoci și creatori neglijați.

Poate fi socotit satisfăcător „bilanțul tematic“ — expus, aici, în linii sumare — al stagiunii de curînd încheiate? Și da, și nu. Stăruie, însă, speranța că, printre rezervele critice exprimate, și-au făcut loc și citeva sugestii, utile, eventual, celor ce pregătesc, de pe acum, repertoriul viitoare stagiuni...

MIRCEA

GHIȚULESCU

Fără a face cu tot dinadinsul „avangardism“, am urmărit în stagiunea ce se încheie spectacolele remarcabile ale unor foarte tineri regizori, *spectacole-surpriză* nu pentru că nu ne-am fi așteptat la asemenea performanțe din partea artiștilor respectivi, ci datorită lecturii profunde și originale a unor piese celebre, sau mai puțin celebre, dar consacrate prin alte versiuni scenice. Așa, de pildă, spectacolul lui Mihai Măniuțiu, cu

Spectacole-surpriză

Macbeth, de Shakespeare, pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca. Nouă și profundă în lectura shakespeariană a lui Măniuțiu este ponderea pe care o primește în spectacol personajul Malcolm, moștenitorul legitim al tronului Scoției, prin intermediul căruia regizorul ne vorbește despre terorism și corupție, despre ciclurile și simetriile istoriei. Printr-un subtil decupaj, finalul propus de Mihai Măniuțiu înlocuiește încoronarea bine-

**„Dragonul“ de Evgheni Șvarț, la
Teatrul Tineretului din Piatra
Neamț : Gheorghe Birău, Mihai Ca-
frița și Ion Muscă**

voitoare din piesa lui Shakespeare cu un monolog al lui Malcolm, dublat de câteva imagini „de mase“, foarte sugestive. În locul unui caz de psihoză a puterii, asistăm la un spectacol cu implicații politice, preocupat de ideea consecințelor aventurii puterii asupra maselor, idee ce apropie piesa lui Shakespeare de sensibilitatea social-politică a secolului nostru. Ceea ce în text apare ca reprezentare suprarățională a unui „destin asumat“ — grupul vrăjitoarelor — primește, în interpretarea lui Măniuțiu, valoarea unor „dubluri“, inseparabile de ființa eroilor. Grup abstract, cu rol masiv în spectacol, vrăjitoarele sînt prezente, pe toată durata acestuia, ca întrupări ale plămuirilor singeroase ce bîntuie conștiința eroilor. Adevărate umbre ale personajelor, vrăjitoarele sînt, în lectura lui Mihai Măniuțiu, *sub-conștiințe* sau *supra-conștiințe* ale eroilor. Scena nebuniei reginei, în care frinturi de replici și gesturi sînt dublate, de o vrăjitoare, prin pantomimă, pune în valoare tocmai ideea identității dintre ființa concretă a eroilor și întruchiparea propriilor rătăcirii. Pus sub semnul rîsului sinistru, spectacolul lui Mihai Măniuțiu (în scenografia, de surprinzătoare intuiții simbolice și plastice, a pictorului Octavian Cosman) este foarte clar în tendință și, din punct de vedere formal, un bun exemplu de teatru al derizivității grave. Înrudit cu *Macbeth* de la Cluj, prin tendința de a generaliza o experiență social-istorică, este *Dragonul* de Evgheni Șvarț, realizat de tișărul Victor Ioan Frunză pe scena de la Piatra Neamț. „Basm pentru oameni mari“. *Dragonul* nu ne moralizează cu o fabulă oarecare, ci amenință cu o metaforă cumplită, a dictaturii, ce narcotizează conștiința colectivă. În felul său, V. I. Frunză optează de asemenea pentru un teatru al derizivității, riscînd chiar să treacă în „război vesel“ lupta, pe viață și pe moarte, nu atît a eroilor, cît a sensurilor piesei. Categoriile estetice pe care își întemeiază lectura sînt parodia și burlescul, de unde și impresia de pamflet zeflemist pe care o transmite spectacolul. Este, desigur, discutabil, dacă Lancelot, „cavalerul libertății“, trebuia inclus și el în ciclurile eșuate ale luptei pentru libertate, dar, prin cîteva scene de virtuozitate („jocul de-a victima și călăul“ devine emblematic pentru întregul spectacol), V. I. Frunză realizează o reprezentare — și, aici, decorurile semnate de Marie-Jeanne Lecca și Doina Antemir oferă un suport de semnificații expresiv — consecventă cu propriile ipoteze.



Un debut dovedind personalitate este spectacolul *Tarul Ivan cel Groaznic* de Mihail Bulgakov pus în scenă de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. Tompa Gábor a operat și el în text generalizări și abstractizări, în ciut satira unor mentalități și contexte specifice rusești, post-revoluționare, devine o meditație asupra condiției creatorului.

Cu adevărat surprinzător ni s-a părut, în această stagiune, spectacolul *De ce dormi, iubito?* de Jós Vandelloo, regizat, la Teatrul de Stat din Turda, de Ioan Pitaru, regizor secund la cinematografie, aflat, se pare, la primul contact cu teatrul. Serios, în lectura pe care o face unei piese, cînd amuzantă, cînd gravă, cînd facilă, Ioan Pitaru atenuază incidentele comice, ridicînd farsa cuplului, conținută în text, la o înălțime simbolică pentru societatea occidentală contemporană. Avînd, ca și ceilalți regizori citați mai înainte, vocația socialului, Ioan Pitaru transformă spectacolul într-o dramă de familie, grefată pe un fundal social foarte larg, pentru că regizorul dezvoltă, amplifică și argumentează expresiv teme latente în text, ca mutilarea afectivă, claustrarea în confort, violența, militarismul și celelalte. Foarte profundă ni s-a părut ideea de a alterna planurile real și ireal, din care Ioan Pitaru a făcut un procedeu constant al spectacolului. Este remarcabilă, în acest sens, scena serialului de televiziune, cînd eroii de pe micul ecran năvălesc în apartamentul celor doi soți, aducînd, prin contrast cu placiditatea acestora, marile probleme ale violenței și terorismului, cu care se confruntă lumea din afară; sau, la fel, scena „catedralei bufone“, ce exprimă incapacitatea eroilor de a accede la sublim. Ioan Pitaru este un regizor inventiv, și numele său trebuie reținut.

Între mediocritate și valoare

Alte stagiuni au fost mai bune, chiar mult mai bune; stagiuni mai spectaculoase, cu jerbe de montări-eveniment, cu explozii de creații actoricești și de viziuni regizorale, adevărate focuri de artificii pe firmamentul nostru teatral; alte stagiuni au fost mai bogate, în festivaluri exemplare, în competiții și în reuniuni profesionale substanțiale și stimulative; au aliniat la rampă un număr mai mare de creatori din toate generațiile, propunând mai ferm un tabel de valori; au fixat în repertoriul nostru permanent mai multe titluri din dramaturgia originală, sau scrieri mai interesante din teatrul universal. Le-am inventariat, la vremea lor, catalogându-le, seriindu-le, în bilanțul final, și iată-ne robi ai propriei noastre memorii și ai fișelor de istorie a teatrului românesc. Mă lupt, în ceea ce mă privește, cu această tendință „comparativistă“, ca și cu ușoara panică ce mă încearcă, în fața unei „dări de seamă“, mai puțin limpezi ca altădată,

rezultatele fiind mai puțin nete, dimpotrivă, complexe, sinuoase, pretinzând analiza unui număr mai mare de factori implicați în reușitele sau nereușitele sezonului. Oricum, îmi apare limpede că această stagiune se supune mai greu clasificărilor, aprecierilor și „notelor“. Este vădit faptul că mișcarea teatrală se află într-un accentuat proces de înnoire; se transformă structuri economico-financiare, se schimbă metodele de lucru, cadrele, mentalitatea unui teatru necondiționat subvenționat face loc unei politici de eficiență economică; concepțiile ce privesc rentabilitatea prin compromis și produse facile — „comestibile“, de „consum“ — se înfruntă și se confruntă cu cerințele și idealurile unui program în care doar valoarea și prestigiul artistic să aducă publicul în staluri; birocrăția, oportunismul, repertoriul conjunctural, indiferentismul, incompetența — ce mai persistă și se mai vădesc uneori în mecanismele de funcționare (deficitară) ale unor insti-

„Tartuffe“ de Molière, la Teatrul „Bulandra“. În scenă: Luminița Gheorghiu — o subretă imprevizibilă și originală —, între Mariana Buruiană și Gelu Colceag



tuții teatrale — fac loc inițiativei, elanului, priceperii, îndrăzelii, spiritului creator, devotamentului față de cauza teatrului nostru, viziunilor prospective. Schimbarea unor conduceri de teatre, fluctuația evidentă a regizorilor, permutări de cadre actoricești, o relativă întinerire a colectivelor reprezintă alți factori, de asemeni de luat în seamă, într-o judecată globală asupra rezultatelor acestei stagiuni. Am simțit lipsă de ambiții, comoditate, gândire rutinată, în munca a nu puține colective: teatrele din Bacău, Galați, Ploiești, Satu Mare au avut o stagiune mediocră, cenușie, chiar dacă pot invoca circumstanțe atenuante și greutăți obiective, cu diuimul. Deficitare, sub raportul direcțiilor programatice, al nivelului valoric, al îndeplinirii misiunii lor de răspundere, sînt mai ales unele scene Naționale și, din păcate, chiar prima noastră scenă! Căreia i se alătură Naționalul clujean (în incertitudini repertoriale), cel din Tîrgu Mureș (cu rezultate discontinue)... Dealtfel, discontinuitatea sau munca întreruptă de „hopuri“ a devenit o trăsătură distinctivă în activitatea mai multor teatre, care, îndeobște, au început acest an teatral bine, „sus“, cu montări importante, de ținută, cu opțiuni repertoriale majore, și l-au sfîrșit „jos“, cu programări ne semnificative și reprezentații „de serviciu“. Am remarcat, în același timp, o relativ substanțială doză de căutări, de experiențe spectacologice, tato-

nări în abordarea unor noi formule demizanscenă; multe colective și-au încredințat curajos destinul unor tineri regi-zori. Parte dintre aceste experiențe au reușit, parte dintre aceste spectacole au atins un real nivel artistic, altele, însă, au dezamăgit, au derutat sau n-au convins, unele montări nici nu s-au putut finaliza, soldîndu-se cu irosirea energiilor investite; totuși, fenomenul înnoirii e, în ansamblu, pozitiv și totodată profilactic: el apără teatrul de îmbătrînire, de sclerozare, de rutina profesiei, care este mai primejdioasă decît cea a administrației. Căutări — repertoriale și stilistice —, ambiții laudabile în lansarea unor texte reprezentative pentru drama originală de actualitate, sau recitarea scenică inspirată a unor scrieri consacrate din teatrul universal am întîlnit, iarăși, pe afișul unor scene din țară: la Birlad și la Brăila, la Brașov și la Botoșani, la Petroșani și la Oradea, la Pitești și la Arad, la Naționalul din Timișoara, ca și la cel din Iași.

Să notăm și că am asistat la mari spectacole, chiar la unul sau două evenimente teatrale, nu le enumerăm, ele sînt cunoscute și recunoscute... Cam puține, e drept, dar, cum spuneam, am parcurs o etapă al cărei merit constă, în primul rînd, în ciocnirea dintre placiditate și inițiativă, dintre indiferență și căutare, dintre mediocritate și valoare.

Tablou sugestiv pentru stilul „Cabalei bigoților“ de Bulgakov, la Teatrul „Bulandra“



● După mine, stagiunea care s-a încheiat se caracterizează prin *normalitate*. Adică, printr-o stare de lucruri firească, în care valorile ce s-au impus în anii trecuți s-au confirmat, în care abaterile în sus (cu puține excepții), sau în jos (cu mai multe), de la o imaginară linie medie, au fost neimportante, în care viața de zi cu zi a teatrului a continuat netulburată. Somnolență? Aurea mediocritas? N-aș zice, pentru că am învățat mai de mult că teatrul — prin structura sa specifică — se numără printre artele care se opun, cu îndârjire, asalturilor conjuncturale și statisticilor cu termen redus. Un eșec, în teatru, se poate produce oricând: o victorie se pregătește pe îndelete, și nu întotdeauna pe parcursul unei singure stagiuni. Iată de ce nu pot fi de acord cu fraze de genul „noutățile n-au lipsit, dar nici nu s-au ridicat la o cifră care să fie, măcar prin ea însăși, mulțumitoare” (apărute într-un recent comentariu asupra stagiunii). Care e cifra mulțumitoare? Și, cum adică, „prin ea însăși”? O cifră, „prin ea însăși”, nu-mi spune — nici mie, nici altora — nimic, atâta timp cât ea însumează doar *cantitatea*, nu *calitatea*.

● Pornind însă tocmai de la această „normalitate” a ei, poate că stagiunii i-a lipsit — într-un fel — „sarea și piperul”. Puține au fost punctele ei de vîrf, de tensiune. În București, ele s-au numit — după opinia mea — spectacolele Tocilescu de la „Bulandra” (cu *Tartuffe*, de Molière și *Cabala bigoșilor*, de Bulgakov), adevărate repere în spectacologia din ultimele stagiuni, și *Politica*, de Theodor Mănescu, la Teatrul Foarte Mic (regia, Silviu Purcărete) — poate prima piesă *esențial politică* a întregii noastre dramaturgii contemporane. Dificultățile textului (în toate privințele, inclusiv la nivelul construcției dramatice) fac din *Politica* o probă redevabilă pentru orice regizor; cu atât mai aplaudabil este demersul lui Purcărete, care a reușit un spectacol limpede și captivant.

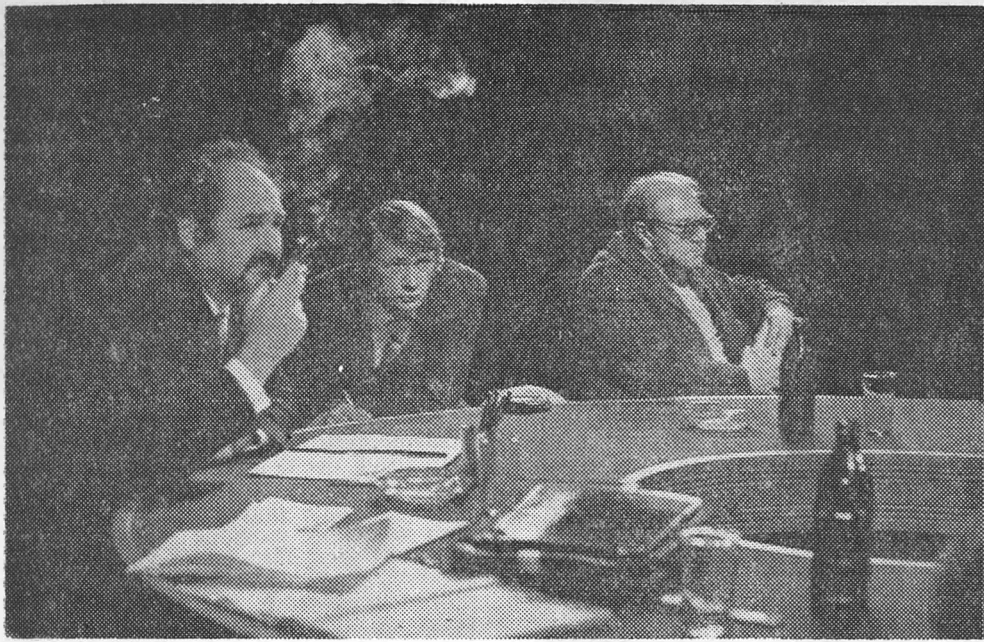
● Din păcate, nu același lucru se poate spune despre soarta *Hardughiei* lui Mircea Radu Iacoban (alt vîrf — în planul dramaturgiei — al acestei stagiuni). Cele două montări pe care le avem la dispoziție pînă acum (semnate de Dan Nasta — la Iași, și Călin Florian — la Piatra

Puncte, puncte...

Neamț) nu ne-au pus încă în fața unei înscenări revelatoare.

● I s-a reproșat stagiunii precedente un anume dezechilibru, la capitolul dramaturgiei universale (mai ales contemporane), slab sau nesemnificativ reprezentate. De data aceasta, bilanțul pare să nu mai fie deficitar. Cîștigurilor anterioare (confirmate din plin, prin succes de public, și în această stagiune) li s-au adăugat cîțiva autori de primă importanță: Sartre (*Diavolul și bunul Dumnezeu*, la Teatrul Mic, regia, Silviu Purcărete, și *Muștele*, la Teatrul Tinerețului din Piatra Neamț, regia, Laurențiu Ulici), Mircea Eliade (*Ifigenia*, la Teatrul Național din București, regia, Ion Cojar), Buero Vallejo (*Velázquez*, la Timișoara, regia, Ioan Ieremia), Ghelderode (*Hop, Signor!*, la Constanța, regia, Gh. Jora), Eugen Ionescu (*Imaginile sînt imagini*, la Teatrul „Ion Creangă”, regia, Ion Lucian) și — nu în ultimul rînd — Dostoevski, prin intermediul scenariului semnat de Horia Lovinescu și Dan Micu (*Karamazovii*, în regia de indiscutabilă personalitate și incitantă la discuții a lui Dan Micu). Lista ar putea continua, nefăcînd decît să întărească această concluzie.

● Un fel de flux și reflux perpetuu al microcosmosului nostru teatral ne aduce, în fiecare an, în centrul atenției, alte și alte teatre, ce tind să-și definească personalitatea (alte, să și-o piardă). În unele cazuri, acest proces de „personalizare” este durabil (chiar dacă trece și prin momente de eclipsă), altelei el este o simplă efemeridă, determinată de cine știe ce potriveală fericită a stelelor (cîteste — actori, regizori, director). Este greu de pronosticat ce se va dovedi durabil, din personalitatea afirmată mai pregnant, în această stagiune, de unele dintre teatrele țării. Timpul ne-o va spune. Deocamdată, eu aș semnala două colective care au reușit să impună o nouă imagine, desprinzîndu-se din vechile lor tipare: Teatrul Național din Iași și Teatrul „Maria Filotti” din Brăila. Primul (director, Mircea Radu Iacoban), încercînd să definească (și să exemplifice practic) mai bine decît celelalte instituții similare statutul de Teatrul Național; al doilea, încercînd — și reușind — o performanță, cea a unei stagiuni formată exclusiv din



„Hardughia“ de Mircea Radu Iacoban, montată la Teatrul Național din Iași. Scenă cu Teofil Vâlcu, Gelu Zaharia și Saul Taișler

premiere absolute și pe țară. De perspectivă, este mai ales prima experiență; a doua — dacă nu va fi nuanțată — riscă să devină o ambiție „pro domo“.

...Deci, o stagiune „normală“. Nu am doar impresia, ci — din datele pe care

le posed — chiar certitudinea că a fost o stagiune de „pregătire“. Că fructele acestei stagiuni, mult mai bogate și mai spectaculoase, vor fi culese în stagiunea '82—'83. Până atunci, să încheiem această intervenție doar cu puncte, puncte...

VIRGIL

MUNTEANU

O șansă pentru fiecare...

Titlul, împrumutat de la Radu F. Alexandru, îmi slujește de minune. Vorbind despre stagiunea care s-a încheiat, să examinăm șansa pe care au avut-o interpreții, actorii noștri mult lăudați și mult prețuiți, de a se împlini, de a se depăși, la întâlnirea lor cu piese importante, cu roluri mari.

Colegii mei de rubrică vor analiza, de bună seamă, repertoriul teatrelor, formulând, cu egală îndreptățire, laude și observații critice la adresa modului de alcătuire a programului politic și cultural al teatrelor, vor evidenția spectacolele

bune, ca și pe cele neizbutite, vor emite aprecieri cu privire la mișcarea festivalieră, adevărat stimulent prin caracterul ei competitiv, de permanentă confruntare, vor diagnostica starea de sănătate a vieții teatrale, și așa mai departe. Sint, la rîndu-mi, preocupat de toate aceste chestiuni arzătoare, dar alung ispita de a încerca o schiță de ansamblu a stagiunii, pentru a mă opri la o mereu actuală problemă a noastră, a tuturor, practicieni, comentatori sau teoreticieni ai teatrului: cum, și în ce măsură, este pus în valoare potențialul creator al teatrelor noastre?



În prim-plan, Tania Filip și Mircea Albulescu, în „Ifigenia“ de Mircea Eliade, la Naționalul bucureștean



La fiecare început de stagiune, teatrele pleacă la drum cu o singură zestre : actorii. Le rămâne directorilor, regizorilor, celorlalți factori de decizie, să găsească cele mai fericite căi pentru fructificarea maximă a acestei bogății. O vastă, cuprinzătoare bibliotecă teatrală le stă la îndemână. Simplificând lucrurile, pentru a face teatru bun, util, cu larg ecou în public, de mare eficiență politică și culturală, nu trebuie decât, cu încăpăținare, pricepere și exigență, căutat punctul de întâlnire a operei dramatice cu trupa de interpreți. Un important regizor spune, cu deplină îndreptățire : „Repertoriul este gradul de conștiință al unui an teatral, o șansă dată creatorilor de a se mărturisi“. O șansă oferită tuturor, dar și o șansă pentru fiecare. Cum se poate desăvirși, afirma, împlini, depăși un actor, altfel decât întâlnindu-se cu roluri mari, din opere valoroase ? Și, dimpotrivă, ce poate dobîndi, interpretînd roluri palide, în piese de teatru fără viitoare artistică, fără mesaj vibrant ? Sau, și mai rău, așteptîndu-și, inactiv și neputincios, șansa ? Stagiunea care s-a scurs ne-a dovedit că, fără excepție, valoarea interpretării este direct și strict determinată de valoarea operei dramatice puse în scenă. Aleg cîteva exemple, absolut la întîmplare, și exclud posibilitatea de a le epuiza. Teatrul „Bulandra“ montează *Tartuffe* și *Cabala bigoților*. Spectacolul, dincolo de alte merite, reafirmă pe Octavian Cotescu, pe Florian Pittiș, și o impune pe Luminița Gheorghiu. La Teatrul Național, o foarte tîrnără actriță, Tania Filip, are șansa să se întîlnească cu Ifigenia, din piesa lui Mircea Eliade. La Teatrul Mic, cu rolurile din *Diavolul și bunul Dumnezeu* și *Politică*, Dan Condurache, Monica Ghiuță, Nicolae Pomoje și Jean Lorin urcă noi trepte pe scara valorilor actoricești. La Teatrul de Comedie, într-un spectacol cu destule neîmpliniri, *Sentimental-tango*, Vasilica Tastaman își reafirmă marele talent. *Andorra*, la Teatrul Evreiesc de Stat, îi prilejuiește o nouă realizare importantă lui Bebe Bercovici. Prin *Richard al II-lea*, la Naționalul craiovean, Tudor Gheorghe își consolidează poziția de actor fruntaș. Constantin Codrescu, animator, regizor valoros, se dovedește din nou și un strălucit interpret, în spectacolul *Cu călușul în gură*, la Brăila. Turneul în Capitală al Naționalului ieșean a impus cel puțin doi actori de o valoare deosebită : Sergiu Tudose și Dionisie Vitcu. Și prin alte teatre din țară actorii talentați și-au pus capacitatea în-



Tudor Gheorghe, protagonistul montării craiovene cu „Richard al II-lea“ de Shakespeare

terpretativă în valoare, fiindcă au avut șansa să întâlnească roluri mari în piese de teatru importante: Dem. Niculescu, de la Teatrul „A. Davila” din Pitești, în *Ordinatorul*, Ion Mîinea, de la Teatrul de Stat din Oradea, în *Casa-avantai*, Gheorghe Dănilă, de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în *Dragonul*, Sandu Simionică, de la Teatrul Național din Timișoara, în *Răzvan și Vidra*, Larisa Stase Mureșan, de la Teatrul de Stat din Arad, în *Hedda Gabler*, Anton Tauf și Melania Ursu, de la Teatrul Național din Cluj-Napoca, în *Macbeth*.

Sigur, exemplele oferite nu epuizează subiectul. La fel de sigur este că, singură, șansa nu înseamnă totul. Cunoaștem cu toții destule exemple de roluri ratate sau realizate fără strălucire. Asta e o altă problemă, care merită luată în discuție cu alt prilej.

Dar care a fost, în stagiunea trecută, șansa unor actori fruntași, a căror prezență pe scenă a rămas doar o dorință a noastră, a tuturor? La cât se ridică pagubele pricinuite de nesocotirea prezenței lor în colectiv? Care sînt prejudiciile înregistrate prin absența lor de pe afiș? Să aruncăm o privire prin teatre. Ce roluri importante, pe care le așteaptă și care li se cuvin, au avut de interpretat actori-vedete, pe care publicul îi doarește? Să începem cu Naționalul. Și să începem cu Radu Beligan. Ce rol i-a rezervat, în stagiunea trecută, directorul teatrului, marelui actor Radu Beligan? Ce creații li s-au prilejuit Marceli Rusu, Silviei Popovici, Cocăi Andronescu, lui Mircea Albulescu, lui Marin Moraru, lui Ion Marinescu, lui Mihai Fotino, lui Matei Alexandru? Să ne aruncăm privirea și prin alte teatre. Ce au jucat, la „Bulandra”, Ion Caramitru, Irina Petrescu, Ileana Predescu, Ștefan Bănică? Sau, la Giulești, Cornel Dumitraș, Irina Mazanitis, Florin Zamfirescu? Sau, la Naționalul din Cluj-Napoca, Geo Nuțescu și Constantin Adamovici? Sau, la Constanța, Lucian Iancu? Mă opresc aici. Lista ar fi prea lungă. Să adăugăm, la bilanțul stagiunii, această idee. Să nu uităm, la alcătuirea repertoriului viitoarei stagiuni, că avem viori de calitate, pe care nu ne este îngăduit, și nici iertat, să nu le utilizăm pentru marile concerte. „Stradivarius” nu e făcut să cînte muzică lăutărească, și nici să stea, uitat, pe vreun dulap. Fără puțință de recuperare, „Stradivarius” devine, astfel, un obiect neînsemnat.

→
Vasilica Tastaman, în „Sentimental-tango” de Teodor Mazilu, la Teatrul de Comedie



Ilie Gheorghe și Valeriu Dogaru în „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale, la Teatrul Național din Craiova



● Colegii noștri din sport au obiceiuri bilanțiere de natură statistică, în genul : „a 65-a ediție a campionatului“... „al 110-lea meci“..., „al 200-lea gol“ ș.a.m.d ; v-ați întrebat a câta stagiune teatrală ar putea fi aceasta, dacă socotim anul 1816 ca început oficial al activității continue a teatrului românesc ? După socoteala mea, a 165-a — și poate că cifra ar merita o anume luare-aminte, măcar informativă, dacă nu aniversară.

● O anchetă în rîndurile publicului, pe tema „de ce merg la teatru ?“, inițiase revista „Scena“, în cursul anului 1918 ; răspunsul unei spectatoare pare a fi actual și astăzi, cu foarte mici amendamente : „pentru că îmi place să studiez lumea, și pe cele patru scînduri ale scenei se perindă doar, prin vraja scriitorilor și a actorilor, toate visurile, patimile și suferințele oamenilor“. Nu știu dacă un spectator de azi ar mai spune „să studiez lumea“, dar sînt sigur că n-ar spune „prin vraja scriitorilor“ ; a actorilor, da. De ce ? În dramaturgie întîrzie, totuși, lucrarea care să capteze interesul publicului, cu „visurile, patimile și suferințele“ omenești. Cele care dau un prilej de meditație au gust de migdală amară — fruct rar, se pare, neîmpămîntenit la noi, totuși încolțit dintr-o realitate, cam dureroasă și trecătoare. Debut promițător ? Constantin Popa, cu al său *Calul verde*, bine pus în valoare de teatrul din Iași. Altceva ? „Consacrații“ confirmă — Mircea Radu Iacoban a dat cea mai bună piesă a sa, *Hardughia* (dar teatrul din Iași, nu cel mai revelator spectacol cu piesa, care e mai incisivă, cu foc mocnit ; poate, în stagiunea următoare, alte scene...) ; Radu F. Alexandru e reprezentat prin *Mansarda* ; Nelu Ionescu e pe afișul a două teatre, la Iași și la Brăila, cu două emoționante versiuni ale dizertației sale despre frumusețea vieții, *Preferam să mor de ris* ; Theodor Mănescu atinge un înalt nivel al dezbaterei, în *Politica*, prompt fructificată sce-

Cîteva repere

nic la Teatrul Foarte Mic. Restanțe ? *Ca frunza dudului din rai* de Dumitru Radu Popescu și *Amurgul burghez* de Romulus Guga, rămase încă între copertile revistei „Teatrul“.

● Evenimente ? Sărbătoarea Molière de la Teatrul „Bulandra“, unde *Tartuffe* și *Cabala bigoților* de Mihail Bulgakov prilejuiesc o înaltă afirmare originală a valorilor artei românești, prin regia lui Al. Tocilescu, și cel puțin două interprețări magistrale — Octavian Cotescu și Florian Pittiș. Adaug versiunea nouă a *Scrisorii pierdute* de la Craiova, în regia lui Mircea Cornișteanu, și, poate, pentru mulți spectatori, tensionata poveste a *Karamazovilor*, în versiunea Teatrului „Nottara“.

La antipod — notez cu amărăciune suprasolicitarea, și subsolicitarea regizorală, față de texte mai vechi ale unor dramaturgi prețuiți, cu rezultate îndoielnice și contradictorii (*Dirijorul* de D. R. Popescu la Sibiu, *Sentimental tango* de Teodor Mazilu la Teatrul de Comedie, *Act venețian* de Camil Petrescu la Naționalul bucureștean).

● Consider eveniment apariția unei cărți foarte utile pentru toți oamenii de teatru, și nu numai pentru ei — Ion Sava : *Teatralitatea teatrului* — rod al unei ambiții de cercetător, pasionate, tenace și respectabile, a lui Virgil Petrovici, care ne restituie nu numai o valoroasă personalitate a artei românești, dar și concepte de sinteză, moderne, pe care creatorii de azi par, de multe ori, a le considera propria lor contribuție.

● În contextul existenței unor festivaluri care-și suprapun unele teme și distincții, merită notată o inițiativă frumoasă a unui colectiv modest — „Zilele comemorative Goethe“, la Petroșani, singurul loc, dealtfel, unde lumea teatrului a omagiat această personalitate a culturii universale.

Răzlețe turnuri

Că stagiunea a demarat timid, cu spectacole care nu au constituit evenimente teatrale, iată o constatare pe care n-am formulat-o cel dintîi, dar la care nu pot decît să subscriu. Desigur, această timiditate se datorează și unor motive extraartistice, consecințe ale unor reorganizări administrativ-economice. Marile montări costă bani și timp. Dar, după un început banal, cu neajunsurile lucrului improvizat, au apărut și spectacole care, avînd caracter de unicat, s-au ridicat viguroase și înalte deasupra unui relief cu cotă mică, chiar dacă nu neapărat sub nivelul interesului spectatorului mediu.

Stagiunea actuală seamănă cu o construcție medievală, care ridică, din orizontalitatea zidurilor, cîteva turnuri dominînd net împrejurimile; am fi dorit ca teatrul să urmeze mai degrabă principiul unificator al arhitecturii Renașterii, ce se regăsește în înălțimile conciliaatoare ale cupolei. Am fi avut atunci bucuria să comentăm un întreg armonios articulat. Am fi avut bucuria să vorbim despre stilul teatral românesc, despre ambițiile repertoriale. Însă, aceasta fiind situația, să amintim cele cîteva spectacole de valoare, care, dacă nu exprimă stagiunea, nu îi acordă caracterul — acesta rămînd, la o simplă examinare a afișului, îndeajuns de eclectic și de întîmplător —, sînt semnificative prin ele însele. Așadar, să le numim: *Diavolul și bunul Dumnezeu* de Sartre și *Politica* de Theodor Mănescu la Teatrul Mic, *Karamazovii*, la Teatrul „Nottara”, *Tartuffe* și *Cabala bigoților*, care repun în circuitul valorilor Teatrul „Bulandra”; în fine, la Național, *Act venețian*. Acestea, în București.

În țară, Naționalul craiovean răspunde și el dezideratului calității, prin două spectacole de valoare pe texte clasice: *O, scrisoare pierdută* de Caragiale și *Richard al II-lea* de Shakespeare, ambele în regia lui Mircea Cornișteanu.

Ici-colo, pe harta teatrală mai strălucesc cîteva spectacole. De pildă, la Botoșani, *Acești nebuni fățarnici*, în montarea

lui Mircea Marin; la Piatra Neamț *Dragonul* de E. Șvart, realizat de tînărul regizor Victor Ioan Frunză. La Iași, auzim că *Hardughia* de Mircea Radu Iacoban se bucură de sufragiile criticii.

În rest, opțiuni repertoriale bune care nu și-au putut găsi realizări pe măsură, sau, invers, spectacole ale căror calități teatrale n-au putut suplini carențele unor texte lipsite, cum se zice, de miză. Păcate vechi, perpetuate, nu știm de ce, poate din comoditate, poate din lipsă de gust sau din cauza slabei pregătiri profesionale a realizatorilor — și cîte altele mai putem presupune.

O altă caracteristică a stagiunii reflectă lipsa de vocație culturală a unor directori de teatru, concepția lor îngust prezentistă. Anul acesta au fost comemorați doi scriitori clasici români și unul universal — I. L. Caragiale, Camil Petrescu și Johann Wolfgang Goethe. N-au participat decît Naționalele din București și din Craiova — pentru Caragiale, cel din București — pentru Camil Petrescu, la Teatrul din Sibiu s-a montat *Faust*, iar la Petroșani, *Ifigenia în Taurida* de Goethe. Restul teatrelor au trecut cele trei evenimente sub tăcere, sau poate în uitare — care uitare se întoarce asupra lor...

În schimb, s-a putut observa, nu un reviriment (ar fi prea mult spus), ci, mai degrabă, o vogă Shakespeare — fapt îmbucurător, dacă n-am fi tentați să-l punem pe seama influenței programului B.B.C., preluat de televiziunea noastră. Astfel, la București, Teatrul Giulești a montat *Pericle*, din care regizorul Dinu Cernescu a reușit un spectacol mai mult original decît original. Nu altfel a procedat și Mihai Măniuțiu, cu *Macbeth*, la Cluj-Napoca; piesa pîrîndu-i-se prea stufoasă, a curățat-o și prelucrat-o, îngustînd, după cum am auzit, cîmpul semnificațiilor.

Richard al II-lea, la Craiova, impunînd un actor, pe Tudor Gheorghe, *Cum vă place*, la Iași, *Măsură pentru măsură*, la Pitești, *Negătătorul din Veneția*, la Bo-

toșani, *Troilus și Cresida*, la I.A.T.C., completează o recoltă destul de bogată de spectacole Shakespeare ; păcat că regizorii și actorii noștri nu își încearcă puterile cu capodoperele, iar cînd o fac (cazul de la Cluj-Napoca), le croiesc după talia lor. Numărul relativ mare de spectacole Shakespeare ar putea lăsa impresia că în teatrele noastre clasicii i-ar eclipsa pe contemporani. Nimic mai fals ! Pe harta stagiunii, ei ocupă o suprafață minusculă.

Dar închei, acestea toate sînt păreri și constatări proprii, amendate, așadar, de mine însumi, ca fiind subiective ; dorința mea este ca profilul viitoarei stagiuni să arate cu totul altfel.

→
**George
Constantin,
Dragoș
Păslaru,
Ștefan
Sileanu,
Horațiu
Mălăele și
Alexandru
Repan,
în „Karamazovii”,
dramatizare de
Horia Lovinescu
și Dan Micu,
după
Dostoievski, la
Teatrul „Nottara“**



Scenă din „Diavolul și bunul Dumnezeu“ de J. P. Sartre, la Teatrul Mic





MARIUS

ROBESCU

Examen final (improvizat)

Mă surprinde și anul acesta (ca și anul trecut, ca și acum doi ani etc.) momentul delicat al retrospectivei. Graba mă inhibă. Pur și simplu, nu sînt pregătit să trag linie și să încerc operații matematice. După ultimul val de spectacole în premieră, dosarul stagiunii e încă deschis, documentele se mai află în studiu. Mi-e teamă de concluziile ce ar putea fi — nu-i așa? — pripite. Dar, de vreme ce conștiința ne cere un bilanț, trebuie să dăm satisfacție acesteia. Zic: conștiința, căci nu văd alt imperativ. E, într-adevăr, nerecomandabil să pleci în vacanță, cu o conștiință încărcată. Asta nu înseamnă că mediile pe care le vom scoate din notele succesive ce le-am dat trebuie să fie neapărat excepționale, ca să ne liniștim. Ajunge că fenomenul nostru teatral a mai promovat un an. Și totuși...

Personal, mă simt ca un examinator chițibușar, care, deși elevul, evident, „știe“, ar mai întirzia verificarea cu o serie de întrebări. Elevul e însă grăbit. El a spus totul, nu chiar dintr-o răsuflare, poticnindu-se pe la jumătatea expunerii, dar a terminat „tare“... Nu chiar tare de tot, extraordinar, dîndu-ne indicii ferme asupra viitorului. Asta, nu. Ba ne-a lăsat într-o oarecare încurcătură, în ce privește profunzimea cunoștințelor și caracterul lor legat. În fine...

Ca să încep cu începutul, voi menționa cele două spectacole „grele“ din toamna trecută, *Diavolul și bunul Dumnezeu*, de la Teatrul Mic, și *Karamazovii*, de la „Nottara“. Primul reprezintă o opțiune repertorială majoră, tratată măreț, pe alocuri puțin bombastic. Cel de-al doilea, o interpretare originală a problematicii dostoevskiene, cu unele simplificări, pe

care nu le-aș numi inerente. Oricum, capete de afiș. Dar veritabilul eveniment s-a petrecut ceva mai târziu, la Teatrul „Bulandra“. Aici, regizorul Tocilescu și-a dat măsura, construind un diptic gândit, pe cât de inspirat, tot pe atât de fericit pus în practică: *Tartuffe* și *Cabala bi-goșilor*. Acestea ar fi, pasămite, cele mai înalte cote ale stagiunii, stabilite la o „repede ochire“, sau la o privire „din avion“, cum zicea Călinescu. Urmează, cu dreptul profesionalității serioase și al inspirației chiar, *Dragonul* de la Piatra Neamț, iscălit de un tînăr cu frumoase perspective, pe nume Victor Ioan Frunză, *Ifigenia* Naționalului, text superior și viziune regizorală corespunzătoare, *Andorra*, de la Teatrul Evreiesc, montare impetuoaasă a unei piese celebre. N-aș vrea să uit nici *Pericle* de la Giulești, în controversatul decupaj al lui Dinu Cernescu.

S-a precipitat apoi finalul: trei premii venite cu viteză și făcînd impresiile

noastre să se intersecteze. *Amintiri* de la „Bulandra“ ne-a lăsat rezerva de entuziasm intactă. Cît despre *Strigoii la Kitahama*, ca admirator al teatrului japonez și al regizoarei Cătălina Buzoianu, mă văd sfîșiat de incertitudini. Cel puțin, interesant a fost, totuși! În sfîrșit, *Politica* lui Theodor Mănescu exprimă integral un autor, cu tot ce are arid și pasional dialectica sa dramatică. Desigur, Teatrul Mic, care a montat această nouă piesă, nu mai are nevoie de un certificat de acuratețe.

Paralel, în discreție și seriozitate, s-a desfășurat stagiunea Studioului Institutului de teatru „I. L. Caragiale“: *Iertarea*, *Între etaje*, *Gustul mierii*, *Deșteptarea primăverii* și celelalte sînt reprezentații ce denotă gust, maturitate și talent. Școala ne dă speranțe. Fie să le vedem confirmate!

PAUL

TUTUNGIU

Stagiunea Naționalelor

Dacă, la începuturi, noțiunea de Teatru Național era sinonimă cu aceea de teatru în limba română, cu timpul, ea dobîndește și alte sensuri. La ora actuală, cînd în țară avem 40 de colective dramatice profesioniste, și numai cîteva care poartă denumirea de Teatru Național (la București, Iași, Cluj-Napoca, Timișoara, Craiova și Tîrgu Mureș), noțiunea înglobează — trebuie să înglobeze — prestigiul, calitatea de model. Dealtfel, nici un teatru nu poate fi, azi, o simplă fabrică de spectacole. Naționalele își asumă obligații superioare, așa cum s-a spus de atîtea ori, operă de educație națională, impunîndu-și să ridice nivelul estetic al publicului, dovedind o responsabilitate deosebită față de spectatori. Din premise, așadar, condiția de „Național“ este, simultan, aceeași și totuși alta decît aceea a celorlalte teatre. Iată de ce, a discuta acum calitatea stagiunii Naționalelor mi se pare a fi un demers oportun și necesar.

O repede privire aruncată asupra repertoriilor Teatrelor Naționale îngăduie să observăm că mai vechi deprinderi s-au repetat și în stagiunea de care ne despărțim. Se știe că repertoriul a fost și

este un plan de luptă cu o strategie precisă. Pentru că o simplă alăturare de titluri de piese, oricît de minunate ar fi ele, nu a însemnat și nu va însemna niciodată un repertoriu, indiferent cît de importanți sînt autorii textelor respective. Nu este suficient să ai drept cap de afiș o piesă de Shakespeare, pentru ca repertoriul să spună ceva. Trebuie avute în vedere și momentul stagiunii, conjunctura ei, și, de aici, modalitățile de a o aborda.

Nu ni se pare că repertoriul Naționalelor îndeplinește aceste minime condiții, deși, dacă avem în vedere perspectiva unei „bătălii“ teatrale, vom descoperi asemenea intenții la Iași, Craiova și Timișoara.

Într-adevăr, puse sub semnul lui Shakespeare, repertoriile Naționalelor din Iași și Craiova nu reprezintă numai un șir de titluri, ci spun ceva în plus și despre nevoia de a fi contemporan, despre dragostea pentru limba maternă, despre interesul pentru problemele realității românești și despre încrederea în valoarea literară. Dacă, la Iași, *Calul verde* de Constantin Popa, *Preferam să mor de ris* de Nelu Ionescu, *Hardughia* de Mircea Radu Iacoban, precum și *Tot ce avem*

mai sfînt de Ion Druță dau vieții teatru-
lui o dimensiune acut contemporană, în-
cercînd să deschidă publicului un anume
orizont, la Craiova și la Timișoara — da-
torită unor regizori remarcabili — sta-
giunea a căpătat un stil al actualității
mai ales prin spectacole ca *Richard al
II-lea* de Shakespeare și *O scrisoare pier-
dută* de Caragiale (director de scenă,
Mircea Cornișteanu), respectiv *Velázquez*
de A. Buero Vallejo și *Juriștii* de Rolf
Hochhuth (puse în scenă de Ioan Ieremia).

Alăturarea de titluri într-un reperto-
riu trebuie să aibă un farmec și o logică
a virfurilor. Una înseamnă să urci pe
scena unui Național *Calul verde* de
Constantin Popa — dînd aripile necesare
unui scriitor care îndreptățește toate spe-
ranțele —, și alta, să produci un spectacol
cu textul lui Al. Căprariu *Pensiunea
Speranță*, cu cel al lui Alecu Popovici
Căruța cu păpuși (Cluj-Napoca) sau chiar
cu cel al distinsului savant Ștefan Ber-
ceanu *Cheile orașului Breda* (București),
care preia ideea lui A. Buero Vallejo —
aceea de a dramatiza un tablou de
Velázquez —, bineînțeles, cu instrumen-
tele și cu tehnica de care dispune la ora
actuală debutantul în dramaturgie. Tot
o dramatizare, de altă natură, firește,
este și *Moromeții*, semnată pe afiș de
Marin Preda. (Deci, Bucureștiul a produs
numai două premiere din dramaturgia
contemporană românească, față de cele
patru promise la începutul stagiunii.)

Aceste ultime constatări ne-au reamin-
tit cit de dator este Naționalul bucureș-

tean scriitorilor prin vocație și profesie,
în speță, valoroasei dramaturgii autoh-
tone de azi, care, departe de a fi în urma
poeziei și a prozei, nu și-a găsit, în sta-
giunea de care ne-am despărțit, locul
firesc în repertoriul acestui teatru. Na-
ționalul bucureștean se întilnește foarte
rar, foarte greu sau deloc cu opera lui
Mazilu, a lui D. R. Popescu, Dumitru
Solomon, Paul Cornel Chitic, Fănuș Nea-
gu, Valeriu Anania, Tudor Popescu. De
ce oare? De asemenea, de ce oare regi-
zori foarte buni n-au fost chemați nici-
odată să colaboreze la Naționalul Bucu-
reștean? Să-i amintim doar pe Alexa Vi-
sarion, Dan Micu, Mircea Cornișteanu,
Ioan Ieremia, Cătălina Buzoianu, Al. To-
cilescu, Harag György. Alături de Horea
Popescu, Sanda Manu, Mihai Berechet,
Ion Cojar, aceștia ar desăvîrși paleta sti-
listică a montărilor.

În sala Atelier a Naționalului bucureș-
tean, trupa de actori ar putea întemeia
un studio al riscului major pentru fru-
mos, sau, cum spunea cîndva un cunos-
cut critic, „o fereastră deschisă spre nou-
tatea teatrală, spre zorii zilei care va să
vie“.

Aceste gînduri, sugerate de numai, cum
spuneam, o repede privire asupra reper-
toriilor teatrelor noastre Naționale, s-ar
înmulți de cîteva ori, dacă privirea ar
întîrzia asupra fiecăruia în parte. „Ei,
cum a fost, într-un cuvînt, stagiunea Na-
ționalelor?“ — mă întreba un coleg.
„În curs de constituire“ — i-am răspuns,
cu gîndul la stagiunea care urmează.



„Rampa“, acum 50 de ani iulie 1932

Compatrioata noastră Ma-
ria Ventura pregătește un
nou rol la Comedia Fran-
ceză, în drama lui H.
Bernstein, *Secretul*. Rol
jucat la București. ● Bi-
lanț la Opera română din
Cluj: s-au jucat, în sta-
giune, 145 de spectacole.
● Lui Soare Z. Soare, Max
Reinhardt i-a dat o piesă
„care va face senzație“.
„Cine mai era prin Ber-
lin?“ — întreabă degajat
reporterul. „Numai Camil
Petrescu!“ — fu răspunsul.
● Paul Gusty dezvăluie
lui I. Massoff un amănunt

referitor la sfîrșitul lui
I. L. Caragiale. Regizorul
îl căutase la locuința sa
berlineză, în dimineața
decesului. În camera scri-
torului s-au găsit peste o
sută de mucuri de țigări.
Ce neliniști îl îndemna-
seră pe marele Iancu la
acest abuz, care, negreșit,
i-a fost fatal? ● Maxim
Gorki lucrează, pentru
trupa lui Vahtangov, dra-
ma *Egor Buliciov* (ce cre-
ație va face, la noi, peste
cîteva decenii, maestrul
Calboreanu!). ● Poate cea

mai veche scenă de vară
bucureșteană, cea de la
grădina Jigîna, adăpos-
tește o trupă evreiască de
operetă, cu artiști din Sta-
tele Unite. ● Ion Marin
Sadoveanu mărturisește:
„Pașiunile mele mari în
viață sînt: marea, cu toa-
te navele și cerurile ei;
teatrul, cu toate satisfac-
țiile și intrigile lui; și me-
dicina“. ● Căutăm cores-
pondenți în localitățile bal-
neare și climaterice din
țară! (Mitică și Acrivița
sînt în vilegiatură...). ●
„Se dă ca pozitivă știrea“
că Puiu Iancovescu va face
un teatru (al cîtelea?).
Deocamdată, „împușcă
francul“ la cafenea. Oame-
nii cu bani sînt la... ră-
coare (a brazilor, desigur).

I. N.

Semnal

Controverse la Mamaia

VIRGIL MUNTEANU

Era prima zi de vacanță.

Stam pe plajă, la punctul numit neoficial „Pătrățica“, loc unde se lenevește cu spor, adică unde se fac băi de soare și se beau, concomitent, halbe spumoase de bere rece, furnizată prompt și în cantități nelimitate de Abdulah, responsabilul bufetului-anexă al restaurantului „Modern“. Stam noi, un grup de amici, stam, pălăvrăgeam, minuiam cu îndemânare halbele și, din când în când, aruncam priviri grijulii către nevestele și copiii membrilor grupului. Era o adevărată plăcere să vezi cu cită calculată meticulozitate își expuneau nevestele fiecare centimetru pătrat de piele razelor soarelui, și cu cită rîvnă, dublată de o rafinată tehnică, înălțau copiii castele de nisip.

Două suedeze ne arătau că nu știm nimic despre bikini.

Cu fiecare minut care trecea, simțeam cum ni se fortifică organismul, cum ne dispare oboseala, cum ni se reface potențialul de muncă.

Ne simțeam minunat, ne simpatizam reciproc, se anunța o zi încântătoare, cu soare fierbinte, mare liniștită, fără pic de vînt, cînd, brusc, fără să-l fi provocat nimeni, fără s-o fi dorit cineva, călcînd consemnul, Dinu spuse: „Pe plajă nu se poate face teatru!“

Consemnul era să nu discutăm chestiuni profesionale pe toată durata vacanței.

Consemnul fusese încălcat.

Inteligent, din partea noastră, a tuturor, ar fi

fost să ne prefacem că nu am auzit nimic. Inteligent, din partea noastră, ar fi fost să-l ignorăm pe Dinu și să ne vedem de soare, de halbe, de neveste și de copii. Numai că demonul polemicii i-a dat ghes lui Călin, care i-o întoarse: „Plaja e un loc ideal pentru teatru. S-a și făcut teatru, aici, la Mamaia. Anul trecut!“ „Ăla n-a fost teatru“, nu se potoli Dinu.

„Și de ce, mă rog?“ sării și eu.

„Teatrul se face la teatru, nu pe plajă“ — explicită Dinu.

Tucu îi aruncă o privire compătimitoare și ne spusese: „Dumnealui, care se pretinde critic, ignoră teatrul în aer liber!“

Interveni și Titel, de obicei mai tăcut decît noi toți: „Dinu vrea să spună că teatrul își află rostul numai în locuri special amenajate. Dinu nu neagă teatrul în aer liber, dar vrea să spună că teatrul se joacă nu oriunde, ci în grădinile de vară special amenajate“.

„N-am vrut deloc să spun așa ceva“ — respinse Dinu tentativa de împăcare schișată de Titel. „Am vrut să spun că se ia masa în sufragerie, că se doarme în dormitor, că se muncește pe cîmp, în fabrică, pe șantier, în birou, și că se joacă spectacole la teatru, în sală“, declară el sentențios.

„Și la Epidaur? Ce-a fost la Epidaur, n-a fost teatru?“ se smulse și Marius din tăcere.

„Cunoști vreo altă formă de construcție teatrală, în epocă?“ — îl ironiză Dinu.

Aici, Călin își ieși din pepeni: „Dumneata, și subliniezi, dumneata, ignori orice formă de spectacol care se desfășoară în afara sălii de teatru?“ „Nu ignor, neg!“ ripostă Dinu.

„Dumneata negi marile spectacole de stradă, dumneata negi spectacolele la locul de muncă, în locurile de recreație, de odihnă?“ — sări foarte iritat și Laurențiu.

„Da, le neg. Spectacolul e un ceremonial, are solemnitate și eficiență numai în cadrul sobru, de noblețe spirituală, al sălii de teatru. Restul e teatru la sufertaș“ — se încapățină Dinu. Spiritele erau aprinse, atmosfera de pașnică amicitie se destrămase.

„Negi?“

„Neg!“

„Categoric, negi?“

„Neg, categoric!“

Toată tihna noastră se dusesse. Se profila o vacanță sumbră. Ne-am adunat lucrurile și, fără să acordăm vreo privire celor două suedeze, l-am lăsat pe Dinu, pe dogmaticul, pe mărginitul, pe exclusivistul Dinu, am plecat.

Titel ne propuse, împăciuitor, să ne revedem a doua zi, dar, dovedind tact și inteligență, să respectăm consemnul: nimic despre teatru.

A doua zi a început frumos. Noaptea fiind, din totdeauna, un sfetnic bun, hotărîsem, fiecare în parte, să-l iertăm pe Dinu, să uităm totul și s-o luăm de la capăt.

Am luat-o de la capăt. Abdulah avea gheață, halbele erau la locul lor, ca și nevestele, ca și copiii. Ca și suedezele.

Ne simțeam minunat, ne simpatizam reciproc, se anunța o zi încântătoare, marea, „qu'on voit danser le long des golfes clairs“... cum spune drăguțul de Trenet, marea ne făcea curte, cînd Dinu, care-și sorbise halba, se întinse, căscă, și spuse: „Nu există actor total!“

Constanța

Săptămîna teatrului de păpuși

C ea de-a șaptea ediție a reuniunii artiștilor păpușari de la Constanța a întrunit calitățile maturității. Experiența cistigată a început să-și spună cuvîntul, atît organizatoric, cît și profesional: astăzi, Constanța este rampa de lansare a celor mai bune spectacole de păpuși produse în ultimii doi ani, pe întreg cuprinsul țării.

Deși au participat doar zece colective, cu douăsprezece spectacole (am regretat absența unor echipe de păpușari fruntașe, reprezentînd teatrele din Tîrgu Mureș, Brașov, Oradea, Iași, Bacău, precum și din Brăila, Pitești, Ploiești, Alba Iulia), ediția actuală a suscitât, totuși, un interes deosebit.

Purtînd girul obiectivității și al exigenței (datorat competenței specialiștilor și criticilor prezenți), manifestarea constănțeană a reușit să delimiteze valoarea de non-valoare, marcînd depășirea momentului de criză. Prin cele mai bune spectacole (prea puține totuși, în raport cu forțele de care dispune teatrul de păpuși), această ediție evidențiază jaloanele prin care teatrul românesc de păpuși se poate menține la nivel competitiv, semnalînd totodată și tendințele care pot degrada acest străvechi gen de artă.

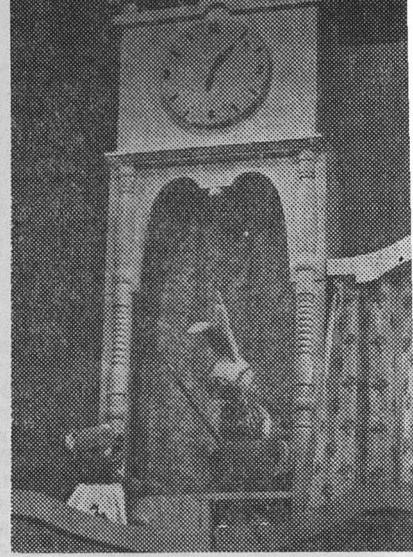
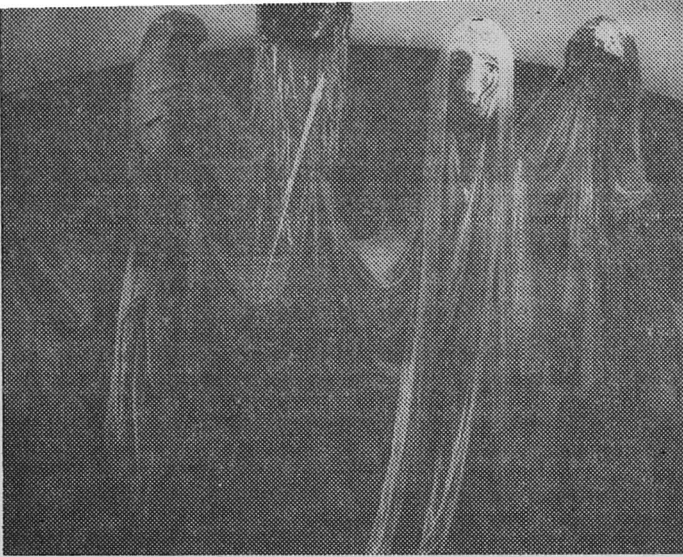
Cu cele trei reprezentații oferite la în-tîlnire (*Metamorfoze*, după Ovidiu, *Ursulețul Wianie Pooh*, după A. A. Milne, și *Inimă rece*, după Hauff), teatrul-gazdă s-a afirmat nu atît prin personalități și spectacole, cît prin direcțiile artistice urmate, vîdînd o solidă cultură profesională. Echipa constănțeană a devenit un factor stimulator în mișcarea noastră păpușărească, prin orientarea repertoriului, prin colaborarea creatoare cu diferiți artiști, prin disponibilitatea pentru toate formulele, mai vechi sau mai noi; în sfera de preocupări specifică genului, spectacolele sale se adresează unui public de o anumită vîrstă, transmițînd convingător un mesaj educativ limpede. Rod al unor ani de eforturi și de experiențe, *Metamorfoze* și *Ursulețul Winnie*, cu calitățile și cu micile lor neîmpliniri, sînt reprezentative pentru stadiul și tendințele care se manifestă în mișcarea păpușă-

rească. Ca trăsătură definitorie comună, reținem *utilizarea exclusivă a păpușii* (fie în formă tradițională, fie stilizată modern), păpușa tratată poetic și totodată cu umor. Atenția față de nuanțe, rostirea logică și dicțiunea corectă au susținut și au pus în valoare armonia, unitatea, echilibrul forțelor angrenate în spectacol.

Înzestrate cu aceleași calități, inclinînd fie către satira și poezia în stil popular românesc, fie către comicul grotesc, fabulos sau fantastic, de circulație universală, s-au distins și spectacolul *Tindală... cloșcă* (alcătuire de farse populare realizată de Mihai Crișan, în regia lui Ștefan Lenkisch și scenografia Mioarei Burescu), prezentat de reputatul nostru „Tîndărică”, precum și cele două montări semnate de Kovács Ildiko: *Ubu Rege*, de Alfred Jarry, la Teatrul de păpuși din Cluj-Napoca (scenograf, Virgil Svințiu) și *Bubico, Barlaboi Împărat, Trei zeițe*, după Caragiale, la Teatrul de păpuși din Baia Mare (scenograf, Ida Burmaz). Revista noastră s-a pronunțat, pe larg, asupra acestor premiere. Festivalul constănțean a scos în relief (dincolo de calitățile teatrale ale spectacolelor) și colaborarea creatoare a păpușarilor cu actori de teatru dramatic. Creațiile realizate de Radu Vaida (în *Tindală*) și de Tudorel Filimon (în *Ubu*) îndreptățesc aspirația realizatorilor de spectacole de păpuși de a aduce actorul „la vedere”. Mă asociez celor care susțin că teatrul de păpuși poate folosi orice mijloace, inclusiv interpreți în fața paravanului. Problema e ca prezența acestor interpreți să fie cîntărită cu discernămint și integrată logicii spectacolului, în relație cu păpușa, și nu să reprezinte „atracția” unor reprezentații alcătuite la voia inspirației diletante. Mai puține decît în trecutul apropiat, manifestările de amatorism și mediocritate cu ifose au fost și acum energic repudiate.

Pasionații teatrului de păpuși făcut cu talent și fantezie, fără ambiția de a epata, au putut admira și fermecătorul spectacol al craiovenilor, *Cartea a Apolodor* de Gellu Naum, în regia lui Horia Davidescu și scenografia lui Eustațiu Gregorian (despre care, de asemenea, am mai vorbit în paginile acestei reviste).

Cu valori certe în domeniul scenografiei și al mînuirii, dar și cu anumite hiatusuri în urmărirea ideii textului, în argumentarea transformărilor spectaculoase suferite de eroi în acțiune, s-au impus atenției, în formule stilistice diferite, și *Harap Alb* după Creangă, prezentat de teatrul din Galați (regia, Cristian Pepino; scenografia, Mircea Nicolau) și *Elefăntelul curios* de Nina Cassian, după Kipling, musical cu marionete expresive și bine mînuite, oferit de Teatrul de marionete din Arad (regia, Ion Puiu Simionescu; scenografia, Zoe Eisele Szucs).



Scene din două montări constănțene : „Metamorfoze“ după Ovidiu și „Ursulețul Winnie Pooh“ după A. A. Milne

Că a trecut epoca „descoperirilor“ cu pretenții de originalitate, a exercițiilor stilistice gratuite, s-a putut convinge, în fața opiniilor unanim nefavorabile, și tânărul regizor Victor Circu, care a montat (cu echipa teatrului de păpuși din Timișoara, în scenografia, deosebit de interesantă, a Sofiei Krzyzanowsky) *Croitorașul cel viteaz*, după Frații Grimm, într-o formulă abracadabrantă, cu relații confuze între păpuși și oameni.

Discuțiile, pe grupuri de spectacole, prefațate de criticii participanți, ca și coloclviul final, au evidențiat creații mature, complexe; să-i numim încă o dată pe realizatori, deși ei sînt aceiași cunoscuți și consacrați Ștefan Lenkisch și Horia Davidescu. Ediția actuală a relevat și calitățile de animatori ale regizorilor Kovács Ildiko și Cristian Pepino. Kovács Ildiko a fost, pe bună dreptate, elogiată, pentru că a pus în circulație texte de valoare și pentru că a reușit să le însuflețească într-o suită de imagini de mare forță expresivă, valorificînd capacitățile creatoare ale unor colective diferite ca pregătire. Lucrînd, la Constanța, cu două excelente artiste mînuitoare, Georgeta Nicolau și Aneta Forna-Christu, Kovács Ildiko a reușit să ofere un model de interpretare pe scena mică.

Regizorul Cristian Pepino obține soluții noi și ingenioase, datorită colaborării cu pictorii-scenografi; decorurile și păpușile realizate de Eugenia Tărășescu-Jianu și Mircea Nicolau pentru *Metamorfoze*, *Inimă rece* și *Harap Alb* sînt mărturie elocvente ale fanteziei și rafinamentului celor doi artiști, pe care regizorul s-a sprijinit în realizarea unor imagini scenice sugestive.

Din colocviul final, cu tema „Teatrul de păpuși și valorile culturii universale“, condus de criticul Ion Toboșaru, am reținut pledoariile în favoarea specificității dramaturgiei pentru păpuși, susținute de Vladimir Simon și Ilie Gyuresik, în referate de înaltă ținută profesională, precum și patetica intervenție a dramaturgului Al. T. Popescu, în slujba valorificării „fondului de aur“ al dramaturgiei noastre pentru păpuși. Pe drept cuvînt a fost apreciat așful acestei ediții: Aristofan, Ovidiu, Creangă, Caragiale, Alfred Jarry, Frații Grimm, Gellu Naum, Nina Cassian etc.; dar lista poate fi completată — așa cum a arătat Ioana Mărgineanu — cu alte multe nume importante. Înviitoare au fost intervențiile pro și contra apariției actorului la rampă, alături de păpușă, susținute cu aplomb agitatoric de Horia Deleanu și Victor Ernest Mașek. Aplaudată a fost și actrița Brîndușa Zaița-Silvestru, pentru scurta, dar substanțială sa alocuțiune în favoarea „farmecului păpușii“ și a nevoii permanente de perfecționare profesională. Diverse alte observații utile privind dramatizările, precum și diversificarea modalităților de expresie în teatrul de păpuși, au formulat, în cadrul dezbaterilor, Mihai Crișan, Ana Predescu, Kovács Ildiko. Am regretat însă redusă participare la discuții a specialiștilor păpușari.

Toți cei prezenți au elogiât meritele organizatorilor: Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Comitetul județean de cultură și educație socialistă, A.T.M. și Teatrul de păpuși din Constanța, în desfășurarea, în condiții optime, a acestei semnificative acțiuni.

Valeria DUCEA

*„Istoria literaturii române
de la origini pînă în prezent“*

de G. CĂLINESCU



UN DOCUMENT : G. Călinescu, cu un grup de actori ai Teatrului Național din București, care, sub conducerea regizorului I. Cojar, se pregăteau să monteze „Ludovic al XIX-lea“ — proiect, din păcate, nerealizat... (1964)

În urma apariției celei de-a II-a ediții a Istoriei literaturii române de la origini și pînă în prezent de G. Călinescu, profesorul Al. Piru, șeful Catedrei de istoria literaturii române de la Universitatea București, este pur și simplu asaltat — în calitatea sa de editor, firește — de cititori, profesori de liceu, studenți, scriitori și critici literari, precum și de reporteri de la radio și televiziune. Așa se explică de ce a fost atât de greu să ajung să obțin o „fereastră“ pentru convorbirea care urmează. Ea a avut loc fără nici un fel de introducere și s-a încheiat tot așa, fără nici un protocol.



**o convorbire realizată
de PAUL TUTUNGIU**

— *Ce spațiu ocupă dramaturgia, în economia Istoriei... lui G. Călinescu?*

— În ediția a doua revăzută și adăugită din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu, în total de 1060 de pagini, dramaturgia ocupă cam 44 de pagini, ceva mai mult de 4%. În format obișnuit de carte (8°), sînt destinate dramaturgiei 135 de pagini din 3180.

— *Cum s-a documentat G. Călinescu pentru paginile despre dramaturgia*

română dintre cele două războaie mondiale?

— Mă întreb dacă mergea des la teatru? Nu. G. Călinescu a văzut unele piese de Camil Petrescu (*Suflete tari, Act venețian*), Lucian Blaga și cam atît. În general, a citit ce s-a publicat, citeodată și în manuscris, din arhivele particulare sau ale Teatrului Național.

— *Ce cultură teatrală avea G. Călinescu? Ce spectacole văzuse în Europa? În ce măsură a folosit această informare în Istoria... sa?*

— Probabil că G. Călinescu a văzut la Roma (dacă nu la București), piese de Paolo Giacometti (*Morte civile*), Sem

Cu
AL. PIRU
despre
locul dramaturgiei
în „Istoria...“
lui G. Călinescu

Benelli (*La cena delle beffe*), Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore*). Primii sînt citați în *Istoria literaturii...*, despre ultimul a scris un mic articol. În „Adevărul literar și artistic“ din 5 octombrie 1933, își manifestă indignarea că actori precum Ion Moțun jucau în grădina de vară de la Coloseum, iar Niculescu-Buzău și Puiu Iancovescu, la cinema Vox. La Teatrul Național din Iași a văzut („Adevărul literar“ din 24 aprilie 1938) Școala femeilor de Molière și-i plăcuse jocul actorului D. Hagiac. În „Lumea“ din 4 noiembrie 1945, scrie despre marele actor C. Nottara, care, zice, „a fermecat anii adolescenței mele“. Văzuse, așa rezultă dintr-un alt articol, la București, *Avarul* lui Molière, cu Ion Brezeanu, iar la Teatrul Armatei („Contemporanul“ din 20 ianuarie 1956), *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais și („Contemporanul“ din 27 ianuarie 1956) *Fintina Blanduziei* de V. Alecsandri, cu George Vraca („a interpretat cu o mare vibrație pe Horațiu, iro-

nic, inflăcărat, ușor melancolic, uman... sublim"). Băgam de seamă că în 1956, G. Călinescu prefera Teatrul Armatei. A mai văzut aici („Contemporanul“ din 17 februarie 1956) *Don Carlos* de Schiller, *Răzvan și Vidra* de Hasdeu, *Nora* de Ibsen. Apoi („Contemporanul“ din 27 aprilie), *Apus de soare* de Delavrancea, cu G. Calboreanu („actor excelent, care, potrivit mijloacelor sale, deosebite de ale marelui, neuitatului C. Nottara, a înfăptuit un Ștefan cel Mare cuminte, sfătos și dirz ca un țărăn ardelean“). G. Călinescu cunoștea bine teatrul lui Carlo Goldoni și Henrik Ibsen, despre care a conferențiat la Academie. Două cronici teatrale („Contemporanul“ din 8 martie și 28 iunie 1957) referă despre spectacole cu *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, *Monserrat* de Em. Roblès, *Institutorii (Flachsmann als Erzieher)* de Otto Ernst, *Regele Lear* de Shakespeare (cu „marele“ G. Storin). Își verifica, prin participarea la spectacole, impresiile dobândite la lectură. Vezi, de exemplu („Contemporanul“ din 10 iunie 1960) articolul despre tragedia lui Corneille *Cidul*, cu inimitabilul G. Storin în rolul regelui. A văzut la Teatrul muncitoresc C.F.R. („Contemporanul“ din 17 martie 1961) *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi. Articolele despre A. Davila („Contemporanul“ din 23 februarie 1962), *Electra* de Sofocle și despre Victor Eftimiu nu sînt despre spectacole, ci (primul și ultimul) ocazionale. Lui Eftimiu îi ura („Contemporanul“ din 24 ianuarie 1964), la împlinirea vârstei de 75 de ani, „să ne dea creația fundamentală a artei sale“. Îți citez citeva meditații despre teatru de G. Călinescu: „O dramă, o comedie, aci nu încape îndoială, trebuie să constituie un spectacol. Altfel nu văd de ce m-aș duce la teatru. Pentru cei care, totuși, socotesc că teatrul e teatru, o specialitate profesională fără raport cu literatura, răspund cu un adevăr mai înalt și verificat. O piesă de teatru care, după ce a fost reprezentată, nu intră în literatură, e un număr de circ ori de varieteu. Toți marii dramaturgi sînt, prin faptul de a fi spus ceva despre om și univers, mari scriitori. Cine nu e decît reprezentabil, chiar cu mare succes de public, nu-i decît un «faiseur». Mii de piese au amuzat și au pierit uscate ca fluturii de lampă... Molière rămîne mereu actual.“ „Cel mai bun regizor pentru piesele marilor creatori, Shakespeare, Molière, Calderon de la Barca, Goldoni, Carlo Gozzi, Ibsen, Caragiale este cititorul însuși. El își închipuie personajele în chipul său, deducîndu-le figura și accentele din text, jucîndu-le într-un fel, mental, pe fiecare și adesea interpretarea scenică îl dezamăgește. Hamlet a luat, după veacuri de reflecție asupra cazului său uman, o fizio-

nomie tipică, și dacă l-ar interpreta un actor gras, cu barbă și mustați, ca pe vremea lui Shakespeare, am fi foarte contrariați. Pe Molière însuși, de l-am vedea jucînd într-unul dintre rolurile pieselor sale, nu l-am gusta. Lumea din marile opere de teatru devine independentă, fictiv-obiectivă, și nu vrea să știe nici de autor“. „Mergem la teatru, ca să fim sinceri, spre a vedea evenimente, cum unul se ceartă cu altul, cum se încaieră oamenii între ei, ce spune cutare și ce răspunde cutare, ce iese din această gilceavă. Teatrul este pentru noi viața, «cesiunea arzătoare la ordinea zilei», prin care căutăm să ne sustragem vidului. Problema generalizării privește pe estet și e de fapt un chip de a surprinde prezentul și esența lui. Un lucru trebuie știut: viața nu poate fi fabricată“.

— Care sînt, în viziunea lui G. Călinescu, cei mai importanți dramaturgi români?

— Vasile Alecsandri, B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale, Delavrancea, A. Davila, Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Camil Petrescu, Lucian Blaga și Tudor Mușatescu.

— Care sînt deosebirile de ierarhizare a valorilor dramaturgice între Istoria... lui Călinescu (la apariția ei dintîi!) și celelalte istorii ale literaturii române apărute pînă în 1941?

— Comparația e posibilă doar cu *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937* de E. Lovinescu. Față de acesta, G. Călinescu e mult mai pozitiv în legătură cu A. Davila și Camil Petrescu, aproape la fel în legătură cu Delavrancea, Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Caton Theodorian, A. De Herz, Victor Ion Popa, Lucian Blaga, Tudor Mușatescu și G. Ciprian, mult mai reticent în legătură cu Ronetti Roman, Al. G. Peretz, Horia Furtună, Lucreția Petrescu și George Mihail Zamfirescu. G. Călinescu nu scrie despre teatrul lui Iosif și Anghel, nimic despre teatrul lui N. Iorga, Paul Prodan, enumeră doar pe Al. Kirițescu și Mircea Ștefănescu, nimic despre teatrul lui Ion Marin Sadoveanu și Ion Sin-Giorgiu, nimic despre teatrul lui Liviu Rebreanu, Adrian Maniu, Claudia Millian, Gib Mihăescu și Anton Holban.

— În vederea ediției a doua a *Istoriei...*, ce modificări a făcut Călinescu în secțiunea dramaturgiei?

— G. Călinescu a adăugat în ediția a II-a din *Istoria literaturii române...* comentarii sau chiar capitole noi despre teatrul lui Iordache Golescu, C. Conachi, G. Asachi, Iancu Văcărescu, M. Kogălniceanu,

C. Bălăcescu, C. Caragiale, Iorgu Caragiale, Enric Winterhalder, A. Pelimon, G. Baronzi, Matei Millo, Ollănescu-Ascanio, DuiIU Zamfirescu, G. Diamandy, Caton Theodorian, Camil Petrescu.

— În ce măsură verdictele lui Călinescu în legătură cu valoarea operei dramatice a scriitorilor români au rămas și azi valabile ?

— Caracterizările operelor dramatice ale scriitorilor români din *Istoria literaturii române...* nu sînt verdicte fără apel. În general, opinia actuală nu diferă de părerea lui G. Călinescu. Nu cunosc vreo opinie de-a sa, infirmată.

— I s-a făcut lui Mihail Sebastian o nedreptate nefiind comentat ca dramaturg ?

— Nu cred că i s-a făcut, din moment ce prima ediție din teatrul lui Mihail Sebastian a apărut abia în 1946, cu cinci ani după *Istoria...* lui G. Călinescu. E drept că în ediția a doua G. Călinescu nu a găsit necesar să adauge ceva despre dramaturgia lui Mihail Sebastian. Probabil n-o socotea esențială.

— Ce opinie are criticul și istoricul literar Al. Piru despre dramaturgul G. Călinescu ? Dar despre teatrul înființat de G. Călinescu ?

— Mi-am spus opiniile despre teatrul lui G. Călinescu în studiul pe care i l-am consacrat în volumul *Permanențe românești* (1978). Consider o capodoperă piesa *Șun sau calea neturburată*, din 1943, și interesantă, piesa *Ludovic al XIX-lea*, acceptată pentru reprezentare de Teatrul Național din București, dar nejucată pînă azi (s-a prezentat doar la televiziune). Cu ani în urmă, am văzut un spectacol experimental cu piesa *Șun*, avînd în rolul titular pe actorul Ion Marinescu. Totuși, *Șun* a rămas pînă azi nejucat. Este absolut incredibil. Îți vine să întreb: cui îi e frică de G. Călinescu ? Nu cumva mediocrilor autori de piese jucați pe toate scenele și în toate stagiunile ? Așa-zisul teatru înființat de G. Călinescu nu era decît propria sa

locuință. Aici s-au reprezentat, cu actori recrutați din rîndul membrilor Institutului de istorie literară și folclor (azi Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu“), micile piese-parodii *Phedra*, *Secretarii domnului Voltaire* și *Răzbunarea lui Voltaire*, *Tragedia regelui Otakar* și a prințului Dalibor (piesetă pentru teatrul de păpuși, interpretată chiar de autor), *Basmul cu minciunile*, *Fluturile*, *Irod împărat*, *Brezaia*, *Crăiasa fără cusur*, *Soarele și luna*, *Napoleon* și *Sfînta Elena*, *Despre minie sau Napoleon* și *Fouché* și scenetele bufone *În vagon restaurant*, *Vine șeriful*, *Fata răpită de strigoii*, *Fiul mării* și altele. Au fost și sînt în marea lor majoritate niște încîntătoare divertismente. Multe au fost publicate în volumul de *Teatru* din 1965, altele, de curînd, în revista *Manuscriptum*.

— Azi, la a doua ediție, este încă *Istoria...* lui Călinescu o operă polemică ? Cum se reflectă acest lucru în capitolele de comentare a dramaturgiei ?

— Scriind despre operele dramatice, G. Călinescu nu polemizează în *Istoria literaturii române...* cu cineva anume. Se poate vorbi de stil polemic doar în sensul că părerea lui nu repetă opiniile vechi, formulînd mereu observații noi. În ediția a doua caracterizările au rămas neschimbate, adaosurile întărind argumentele vechi.

— Ce valori în dramaturgie a anunțat Călinescu ?

— Călinescu nu a anunțat nume noi în dramaturgie. Prin observațiile sale, a consolidat însă valorile existente pînă în 1941, de exemplu dramaturgia lui Camil Petrescu.

— Se poate vorbi de o contribuție reală a lui Călinescu la dezvoltarea dramaturgiei românești ?

— În orice caz, contribuția sa nu e neglijabilă în acest domeniu. La fel de important este aportul său la dezvoltarea criticii teatrale.

„Toți marii dramaturgi sînt (...) mari scriitori“

După o așteptare îndelungată, marea carte a lui G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, vede din nou lumina tiparului, la Editura Minerva, București, 1982.

Ce reprezintă, în cadrul culturii noastre, *Istoria literaturii române...* a lui G. Călinescu o știm cu toții foarte bine și, prin intermediul reeditării recente, o vor înțelege și noile generații. La apariția *Vieții lui Mihai Eminescu*, datorată aceleiași mare critic, G. Ibrăileanu afirmase despre ea că este „monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat pînă astăzi lui Eminescu“. Cu și mai multă îndreptățire putem spune la rîndul nostru că *Istoria...* lui G. Călinescu intruchipează un monument de o măreție unică, dedicat celebrării în eternitate a geniului literar românesc. Locul acestei cărți, în cadrul disciplinei pe care o ilustrează, a fost definit cu claritate de către autorul însuși, cînd arăta în prefață că este vorba despre „intîia istorie a literaturii în înțelesul propriu“, care procedează prin „izolarea culturalului de artistic și supunerea întregii materii la aceleași metode strict literare“. A reaminti acest lucru este necesar, nu însă și suficient. Căci dincolo și mai presus de principii și de metode se află marea artă a criticului, capacitatea sa de a însufleți miraculos datele cele mai aride, de a separa grîul de neghină cu răbdare, cu înțelegere și cu umor, decizia neabătută de a recunoaște și a recupera valorile, fie și sub aparențe mai puțin atrăgătoare, și a demola fără ezitări reputațiile convenționale, pricepera de a-și așeza urechea, la fiecare autor în parte, chiar pe inima operei, și de a ne înlesni astfel tuturor să-i percepem pulsațiile distinct și puternic. Concepînd istoria literaturii drept „o operă de creație critică“, G. Călinescu întreprinde în acest spirit lucrarea sa de selecție și valorificare; a înțelege înseamnă, după el, „a crea din nou, a reproduce în tine momentul inițial al operei“, iar a cita — a recunoaște în fragmentul ales un produs probabil al propriei tale fantezii. De aici izvorăsc, în-

tre altele, extraordinara vibrație și forță de captare a paginilor istoriei călinesciene, care constituie o strălucită demonstrație a înzestrărilor noastre artistice și, totodată, o mare carte a conștiinței naționale, o sublimă lecție de patriotism, cu nimic mai prejos decît aceea pe care le-au rostit, în auzul generațiilor succesive, Cantemir, Bălcescu și Iorga, o păvăză de preț a spiritului românesc, turnată în bronzul nepieritor al artei.

După apariția, în 1941, a versiunii priniceps, G. Călinescu a lucrat neînterupt, pînă în pragul morții sale, la perfecționarea și îmbogățirea *Istoriei...* cu noi date documentare și interpretative. Rezultatele acestor strădanii, publicate cu deosebire în revista *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, sînt integrate de ediția Minerva la locurile corespunzătoare ale vechiului text. Aceasta nu exclude necesitatea unei ediții critice, a cărei întocmire cade în sarcina viitorului — să nădăjduim, cît mai apropiat cu putință.

Orice istorie a literaturii include, în chip firesc, și o istorie a dramaturgiei. *Istoria...* lui Călinescu nu se abate de la regulă, decît în măsura în care ne oferă, uneori, *mai mult*, iar acest adaos provine mai cu seamă din considerarea textului dramatic și în raporturile sale cu scena. Despre *Franțuzitele* lui C. Făca, bunăoară, ni se spune: „Comicul vine din ruptura între generații. Tinerii nu pot gândi un limbaj românesc care să traducă elementele civilizației lor, iar bătrînii nu se pot adapta bonjurismului. Piesa trebuie jucată în mișcări stîlne, subtil afectate“. Această concepție regizorală, schițată într-o vreme cînd nimeni nu se mai gîndea la aducerea *Franțuzitelor* pe scenă, va fi ulterior tradusă în fapt, comedia fiind jucată în primăvara lui 1956 de colaboratorii Institutului de istorie literară și folclor, sub directa îndrumare a lui G. Călinescu. În atitudinea istoricului față de teatrul lui Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Camil Petrescu, Lucian Blaga ș.a. intervin nuanțe și disocieri dictate de aceeași perspectivă conjugată, în care criteriul spectacolului este mereu

avut în vedere. Despre *Cocoșul negru* se afirmă că „ar fi trebuit să aibă gravitatea de Bach și tumulturi simfonice beethovene, și nu e decât un excelent spectacol, zgometos și feeric“. În legătură cu unele elemente din alcătuirea *Patimei roșii*, criticul notează: „Toate acestea vor fi poate superficiale, dar sînt foarte teatrale“. Indicațiile scenice ale lui Camil Petrescu sînt agasante pentru interpreți, „mai cu seamă că teatrul trăiește din mișcările sufletești exterioare, nicicum din infinitesimal. Dar pentru cititor, luate ca parte integrantă din text, notele sînt excelente, fiind aci portrete și construcții de atmosferă, aci analize ale psihologiei de moment“. La același dramaturg se relevă existența unor „scene de un mare patetic, care, indiferent dacă dramele sînt sau nu reprezentabile, dau satisfacție instinctului nostru liric“. O seamă de trăsături specifice „împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil, deși nu e lipsit deloc de patos și de repeziune scenică. El are nevoie de un public rafinat care să surprindă poezia, să intre cu ușurință în dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentarea cu suflet total“. Asemenea observații, pe care experiența mai nouă a mișcării noastre teatrale le-a putut corecta pe alocuri, demonstrează — mai presus de toate — că istoricul și criticul literar coexistau în G. Călinescu cu un eminent om de teatru, capabil oricînd să vadă, îndărătul textului, spectacolul. Se știe dealtfel că, în ultima parte a vieții, autorul lui *Sun* își organizase, cu personalul Institutului de istorie literară și folclor, un mic „teatru de curte“, asumîndu-și concomitent, după exemplul lui Voltaire și al lui Goethe, rolul de dramaturg, de regizor și de interpret. Opiniile sale despre relația dialectică dintre piesa de teatru și imaginea ei pe scenă, G. Călinescu și le-a rostit lapidar într-un articol din preajma sfîrșitului: „O dramă, o comedie, aci nu încapе indoiială, trebuie să constituie un spectacol. Altfel nu vād de ce m-aș duce la teatru“. Însă „toți marii dramaturgi sînt, prin faptul de a fi spus ceva despre om și univers, mari scriitori. Cine nu e decât reprezentabil, chiar cu mare succes de public, nu-i decât un «faiseur»“. În fine, regizorul cel mai bun al marilor scrieri dramatice rămîne cititorul însuși: „El își închipuie personajele în chipul său, deducîndu-le figura și accentele din text, jucîndu-le într-un fel, mental, pe fiecare, și adesea interpretarea scenică îl dezamăgește“*.

* Teatrul, în *Contemporanul*, 1964, nr. 50; vezi G. Călinescu, *Scrieri despre artă, II. Ediție alcătuită de George Muntean. București, Meridiane, 1968, p. 162.*

ALEXANDRU CĂLINESCU

Istoria și teatrul

Riscînd să devină un mit, impalpabil ca toate miturile, *Istoria...* lui Călinescu s-a reintrupat după patru decenii, aflîndu-se acum, în materialitatea ei impunătoare, pe mesele noastre de lucru. „Vreau să te pipăi și să urlu: este!“; își vor fi zis mulți, la primul contact cu hirtia lucioasă, netedă, marmoreană, a suprapertei. Ecurile stîrnite de acest mare eveniment cultural au fost pe măsură; ele confirmă că ceea ce teoria literară actuală a numit „orizont de așteptare“ nu e o vorbă goală, ci, dimpotrivă, una care poate fi aplicată și anumitor stări de spirit, definitorii pentru un anume climat al culturii, pentru un anume moment al acesteia. Alte generații au, așadar, privilegiul de a fi contemporane cu *Istoria...* lui Călinescu, în-cît precizarea din titlu: „pînă în prezent“ pare să se refere și la acea miraculoasă prosepție, cu care Cartea ni se înfățișează astăzi, sfidînd orice îngrădire cronologică.

Istoria... a fost asemuită, cel mai adesea, cu un roman (comparație ambiguă, semnificativ pentru unii un omagiu, pentru alții — „puriștii“ istoriei literare — o minimalizare). Nu e greu de văzut aici acea omenească (uneori chiar bovarică) nostalgie a romanescului, pe care o avem fiecare în noi. Dar la fel de îndreptățită este compararea *Istoriei...* cu un vast, magnific, plin de surprize spectacol. Că G. Călinescu avea, în cel mai înalt grad, simțul spectacolului și al spectaculosului, o știm prea bine. El s-a manifestat, ca atare, și ca dramaturg, dar a dat adevărata măsură a darurilor sale, în spectacolul propriei personalități, așa cum s-a manifestat ea și prin operă. Iar *Istoria...*, ne amintim, trebuia să fie, în intenția sa, feerică. Și nu este ea oare, totodată, „une comedie à cent, à mille actes divers“, cu personaje și actori nenumărați, cu scene de puternică tragedie și irezistibilă comedie, ba chiar cu momente de melodramă, și nu este oare, această Carte, o splendidă și de un înalt profesionalism punere în scenă a literaturii române? Iar

călinesciană românesc

aviditatea călinesciană pentru detaliu biografic, „indiscreția” lui echivalează cu gestul de a da la o parte măștile pe care unii, prea încrezători în credulitatea posterității, se grăbiseră să le poarte cu nonșalanță și chiar, câteodată, cu ostentație.

Dar, ce loc ocupă teatrul în *Istoria...* călinesciană? De la început, trebuie observat că, fidel titlului pe care l-a dat lucrării sale, Călinescu privește *teatrul ca literatură*. Altfel spus, el se ocupă mai puțin de specificitatea limbajului dramatic, și, încă mai puțin, de factorii care fac din reprezentația teatrală un act inconfundabil. Oricum, acest din urmă aspect este de competența teatrologilor și a istoricilor teatrului, încât a-i reproșa ceva lui Călinescu, în acest sens, ar fi o absurditate. Celălalt posibil „reproș” decurge dintr-un anumit mod al autorului de a înțelege istoria literaturii: Călinescu nu face, așa cum (cu îndreptățire, de altfel) se postulează astăzi, o istorie internă a genurilor, nici măcar după modelul propus cîndva de un Brunetière; el îmbrățișează fenomenul literar în totalitatea lui, interesîndu-l nu atît diferențele specifice, cît punctele comune și de joncțiune dintre genuri. Această viziune integratoare, totalizantă răspunde, bineînțeles, caracterului monumental al lucrării. Să nu ne mirăm, prin urmare, că teatrul lui Caragiale este „expediat” cam abrupt, și pare „înghițit” de restul operei scriitorului, sau că, despre dramaturgia lui Victor Ion Popa, nu se spune aproape nimic. În locurile respective, Călinescu avea nevoie de alte elemente, pentru a-și sprijini sau completa construcția. Că, acolo unde există (și există doar în puține cazuri), minimalizarea sau omisiunea se explică numai în acest fel, ne-o dovedesc înregistrarea și lectura atentă a zeci și zeci de opere dramatice (unele, iremediabil minore), menționate, cu ireproșabil scrupul, în *Istorie...*

Despre teatru se pomenește în Carte, pentru prima oară, la pagina 10: „Pe vremuri se credea că deținem un *Cuvînt de îngropare* ținut de cineva la înmor-

mintarea lui Ștefan cel Mare. (...) Plin de neologisme (*teatru!*) ...”. Era, vai!, doar un fals. Douăzeci de pagini mai încolo însă, Călinescu reproduce, din *Cronica Bălenilor*, descrierea unei reprezentații... teatrale: „Strîns-au toate boerimea țării cu toate jupîneasele și au întins corturile în deal dăspre Mihai-vodă, în drumul Cotrăcenilor; acolo făcea ospete în toate zilele. Adus-au pelivani de cei ce joacă pã funii și de alte lucruri, adusesse și un pehlivan harap hindiu, carele făcea jocuri minunate și nevăzute pre locurile noastre: iute om era și virtos. Lingă altele, dă nu le putem lungi, făcea acestea mai ciudat: 8 bivoli punea de rînd și se răpeziea iute și sârînd, să da peste cap în văzduh peste ei și cădea în picioare dă ceaa parte; alta, un cal domnesc, gras, mare, își lega chica de coadă-i, șă-l bătea comișăul cît putea și nu putea să-l mișce din loc...”. La pagina 80 aflăm că Dinicu Golescu a băgat de seamă la Vicenza că „într-aceste locuri socotesc teatrele de folositoare, fiindcă ne arată pildele acelor vrednici de pomenire”. La Trieste, Dinicu merge la teatru, iar Călinescu, malițios și sceptic, comentează: „în Triest a fost la teatru și «înfățișarea», adică piesa, a fost atît de «simțitoare», încît multă lume se vedea ștergîndu-și lacrimile, ceea ce nu ne vine să credem” (în paranteză fie spus, înclinăm să-i dăm crezare boierului muntean: scena descrisă ni se pare întru totul verosimilă). Dacă rapidul nostru „inventar” este corect, primul text dramatic original menționat în *Istorie...* ar fi (la pag. 84) acele „tablouri dramatice, divizate în «perdele», prolix și narative, cu expresii proverbiale și pe șleau” — *Istoria Țării Rumânești, Starea Țării Rumânești pe vremea străinilor și a pămîntenilor*. De aici încolo, datele despre literatura dramatică sînt abundente, înregistrîndu-se adesea și simplele încercări. Astfel, Conachi scrie și el teatru, ca și Asachi (aici, verdictul cade necruțător: „Asachi uita intriga pe măsură ce scria”). Iancu Văcărescu este, pînă la proba contrarie, autorul unei lucrări dramatice cu o structură unică în literatura mondială: o „*comedie într-un act și jumătate*”! Iată titlul complet al acestei piese din 1839, an cînd „au fost trei erni ș-o vară”: *Voiaj din Podul Mogoșoiu pînă în Țigănia Vlădicăi, călătorie pe uscat și pe mare, comedie într-un act și jumătate, compusă de însuși actorii acestei comedii*. Un titlu de o „modernitate” fără dubii și fără replică! Cu infinită răbdare, Călinescu întocmește lungi liste cu traduceri și adaptări, autentificînd apetitul pentru cultură și pentru teatru al oamenilor vremii. Dacă Barac, traducîndu-l pe Shakespeare (*Amlet*, după „Șakespeare”), face figură de precursor, Eliade are un program gigantic și siste-

matic : grație strădaniilor sale și ale celorlora pe care, tot el, i-a impulsionat, Molière devine, la noi, o prezență familiară. Citind biografia lui Kogălniceanu, înregistrăm întemeierea Teatrului Național din Iași. Treptat, teatrul se „profesionalizează” ; după C. Fața și C. Negruzzi, intră... în scenă dinastia Caragiale, prin Costache și Iorgu, ale căror avataturi biografice Călinescu le reconstituie cu voluptate ; la ambii, autorul identifică (după o convingătoare analiză) „preludii la opera marelui Caragiale”. În capitolul consacrat lui Alecsandri, teatrului românesc i se aduce un superb omagiu : nu mai puțin de 12 (douăsprezece) fotografii înfățișându-l pe Matei Millo, la care se adaugă trei fotografii ale Aristizei Romanescu, precum și acelea ale lui Iuliu Lugoșianu („actor ambulant”), Teodorini, Elena Teodorini, Ștefan Iulian. Ce se mai întâmplă, în continuare, în teatrul românesc, așa cum ne apare el din Cartea călinesciană ? Scriu piese (printre alții, lista noastră fiind selectivă) Al. Depărățeanu, G. Baronzi, Hasdeu, Pantazi Ghica, N. Scurtescu (*Rhea Silvia*, „întîia tragedie română de tip clasic”), Matei Millo, S. Bodnărescu, Iacob Negruzzi, Eminescu (firește, Eminescu, ale cărui gran-

dioase proiecte, istoricul literar le prezintă în amănunțime) — iar aici, alte două fotografii de actori : M. Pascaly și Costache Demetriad —, Caragiale („marele”), D. Zamfirescu, Ronetti Roman, Delavrancea („suflu shakespeareian”), Haralamb Lecca, O. Goga, Al. Davila (*Vlaicu-vodă* — „o capodoperă”), V. Eftimiu, Ca-ton Theodorian, V. Al. Jean, A. De Herz, Mihail Sorbul, Camil Petrescu, Lucian Blaga, G. Ciprian... Tuturor acestora, și multor altora, Călinescu le analizează textele, cu răbdarea și exigența pe care le dovedește pretutindeni în *Istoria...* sa.

O însușire de nume ca cea de mai sus își are, printre altele, încărcătura ei latentă de poezie... Am întreprins-o, însă, nu pentru a obține niște posibile efecte villonești : această trecere în revistă ne încredințează pur și simplu de vitalitatea teatrului românesc. Acordîndu-i atenția pe care i-a acordat-o, G. Călinescu demonstrează, implicit, că, fără dramaturgie, literatura română n-ar mai fi fost ceea ce este. Și nici *Istoria literaturii române...*, Carte ce poate fi socotită drept unul dintre certificatele de existență de care dispune un popor (și o cultură), n-ar mai fi părut atât de fericit împlinită, în armonioasă și impozantă ei alcătuire...



„Rampă”, acum 50 de ani august 1932

Nea Costică ne cheamă să ovaționăm *Ura, Cărbuș!* îi aliniază la rampă pe Niculescu-Buzeu, Al. Giugaru, Elena Zamora, Aurel Munteanu. Și, „de ’oț”, scapă o vorbă : va pleca în turnee la Budapesta. Nicu Vlădoianu — eternul adversar de la „Alhambra” — dă replica : *Votați Colosul!* (jucau la grădina „Colos”), cu Marilena Bodescu, I. Talianu, V. Vasilache, Silly Vasiliu, C. Toneanu. ● Teatrul „Odeon” din Paris împlinește 150 de ani. Se montează, festiv,

Bolnavul inchipuit, cu mari artiști care au jucat pe celebrele scînduri. ● La Opera română, Gogu Georgescu pregătește *Parșifal* de Wagner. Vor cânta G. Folescu, Niculescu-Basu, Jean Athanasiu. Ce distribuție ! ● Maximilian s-a întors de la „moșie” (cîteva sfuri de pămînt în Vlașca !), Storin, de la Călimănești, soții Bulandra, de la Viena, și se discută repertoriul teatrului din Splai. Idee fericită : se reia, pentru deschiderea stagiunii, *Domnișoara Nastasia*, în care nenea Max a

creat un Ion Sorcovă memorabil. (Vulpașin al lui Storin „a fost discutat”. Bunul G. M. Zamfirescu, în prețioasa sa carte „Mărturiile în contemporaneitate”, îl apără pe actor cu o căldură fraternală.) ● Sindicatul artiștilor ridică un monument lui Aristide Demetriade. ● Ion Șahighian și V. Enescu se pregătesc pentru gongul inaugural. Naționalul „deschide” cu un spectacol-coupé din vechi texte românești : *Harță Răzășul* de V. Alecsandri, *Doi țărani și cinci cîrlani* de C. Negruzzi, *Trei crai de la răsarit* de B. P. Hasdeu, *Candidat și deputat* de G. Sion. La ideea directorului Al. Mavrodi, ar trebui, poate, meditat și... peste 50 de ani !

I.N.

La Teatrul Dramatic din Baia Mare a fost numit un nou director: Valeriu Achim. Felicitându-l și urîndu-i succes în muncă, folosim prilejul pentru a-l ruga să ne vorbească despre programul instituției pe care o conduce.

VALERIU ACHIM:

„... un dialog sincer
cu publicul ...”



— Congresul educației politice și culturale socialiste a deschis o nouă perspectivă creației în toate domeniile culturii, ajutându-ne să concepem și să realizăm un teatru pe măsura idealurilor care ne animă și a exigențelor spectatorilor.

Viitoarea stagiune coincide cu împlinirea a treizeci de ani de la înființarea teatrului nostru; vom cinsti momentul aniversar printr-un repertoriu de înaltă ținută, colaborînd pentru înfăptuirea lui cu valoroși autori dramatici, cu regizori și scenografi de autentic profesionalism. De-a lungul acestor trei decenii, teatrul bătîndu-se și-a cîștigat un merit prestigiu; ca să-l păstrăm, ne străduim să asigurăm un climat creator, în cadrul căruia să purtăm un dialog eficient, lucid, sincer, cu publicul, tot mai interesat de actul artistic.

Consecvenți față de politica repertorială afirmată dintru început, aceea de a face din scenă o tribună a literaturii dramatice naționale, am înscris pe afiș piese aparținînd în majoritate dramaturgiei românești clasice și contemporane. Reluarea capodoperei *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, după mai bine de două decenii (toate piesele lui Caragiale au fost montate de mai multe ori pe scena bătîndu-se), va constitui un examen dificil pentru colectiv. Noua montare va fi realizată de regizorul Bogdan Berciu și de scenograful Ion Bădilă. Dintre dramaturgiile tinerei generații ne-am oprit la Viorel Cacoveanu, cu *Valsul de la miezul nopții*,

premieră inaugurală a viitoarei stagiuni (regia, Radu Dinulescu; decorurile, Florin Harasim). Din literatura interbelică, am ales *Gaițele*, de Al. Kirîțescu, piesă ce continuă să stîrnească și astăzi, după mai bine de o jumătate de veac de la apariție, interesul publicului. Dramaturgul D. R. Popescu scrie pentru teatrul nostru — fapt care ne onorează — piesa *Bomba de cretă*; o vom lansa, deci, în premieră absolută. Afișul va mai cuprinde *A 12-a noapte*, de Shakespeare, și piesa americană *Subiectul erau trandafirii*, de F. Gilroy; spectacolele vor fi semnate de Radu Dinulescu și Florin Harasim.

În cadrul momentului aniversar, îl vom sărbători și pe actorul Vasile Constantinescu, care va împlini, în toamnă, șaizeci de ani de viață și patruzeci de activitate artistică. În plină forță creatoare, Vasile Constantinescu, distins în acest an cu diploma revistei „Vatra” la Festivalul de teatru contemporan de la Brașov, va juca rolul titular în *Vlaicu Vodă*; spectacolul va fi regizat de Dan Alecsandrescu.

Dacă adăugăm la toate aceste proiecte și un amplu recital de poezie patriotică, trebuie să recunoaștem că ne așteaptă un an de eforturi; colectivul, precum se știe, nu este prea numeros, sperăm deci ca absolvenții institutelor de teatru din București și Tîrgu Mureș să nu ne ocolească, iar dacă vor veni, să și rămînă la noi. Pentru ca eforturile investite să fie eficiente, încercăm să cunoaștem mai bine preocupările și preferințele spectatorilor, prin sondaje de opinie, prin întîlniri și

discuții pe marginea unor spectacole.

De trei ani, instituția noastră are și o secție de estradă, care a debutat sub o zodie fericită. Are o echipă tină (media de vîrstă nu depășește 23 de ani), o orchestră condusă, cu mult talent, de Ivan Fekete, și o trupă de balet, compusă din absolvenți ai școlii de artă din Cluj-Napoca; unii dintre înzestrații actori și soliști vocali s-au făcut cunoscuți, între timp, în întreaga țară. Spectacolul intitulat *Așa rîd oamenii buni* de Mihai Maximilian (muzica Vasile Veselovski și Ivan Fekete; coregrafia, Sandu Fayer; scenografia, Gabriela Buhoiu) a fost distins cu premiul întâi la Festivalul național „Cîntarea României”, ediția 1981. Sperăm ca următoarea premieră, *Nu-i bai!* să înfăptuiască afirmarea deplină a celei mai tinere echipe a genului revuistic românesc.

Și secția de păpuși a împlinit nu de mult un sfert de veac de activitate. „Păpușile” au căpătat un nou sediu și își propun următoarele premiere: *Lupul cu*

cizme, de S. Prokofieva, *Joaca*, de Alexandra Davidescu (în regia lui Victor Cîrcu de la teatrul de păpuși din Timișoara) și *Tinerețe fără bătrînețe*, în dramatizarea și regia colaboratoarei noastre Kovács Ildiko. Toate aceste trei montări vor purta semnătura scenografei Ida Grumaz.

Ne propunem spectacole cît mai bune, cît mai multe; dorim ca publicul să fie mulțumit de ceea ce-i vom oferi; dorim ca viața noastră de zi cu zi să fie oglindită prompt în paginile publicațiilor culturale; sperăm să putem avea întîlniri cu colegi din alte teatre; intenționăm să fim prezenți la diferite festivaluri naționale, nădăjduind să fim și beneficiarii unor distincții. Și țintim ca teatrul băimărean să redevină o prezență activă în viața artistică a țării.

Îată obiective destul de ambițioase pentru a mobiliza, solidar, toate forțele colectivului...

Maria MARIN

MARGINALII

Dolce vita...

Strada! Un loc unde poți deseori descoperi mici scenete de teatru, bine scrise de autori necunoscuți, dar fecunzi, sau excelentissime secvențe de film, care te pot lăsa „stop-cadru“...

Deci, strada bucureșteană, pe o însorită și caldă zi de primăvară întîrziată, la o oră la care pietonii sînt mai rari, vehiculele, mai puțin precipitate, ritmurile, mai molcome. Nu este o stradă oarecare, ci chiar Calea Victoriei, în perimetrul ei cel mai fierbinte, mai precis între „Capșa” și „Continental“.

Bazinul fîntinii arteziene din preajmă are apă numai pe fund, puțină, havuzul ei se odihnește, riscînd să se înroșească de rușina care a cam început să-i sublinieze răcoroasa autoritate. De jur-împrejurul fîntinii, o lume plină de culoare și de culori — e drept, cam fîpătoare. — și de strigătele celor gureși, deconectați, siguri pe ei... În bazinul cu apă puțină, copii, veseli, despuiați cum au venit pe lume, se zbenguiesc, se stropesc cu apă sau, igienic, se spală cu săpun clăbucos, unii cu ritmuri precipitate, alții cu tîhnit ritual, a cărui gestică e demnă de lentorile dansante ale unui Bêjart inventiv și meteu surprinzător prin in-

solitul concepției și prin neașteptatul pe care îl generează...

Scena se prelungește, caracterul ei surprinzător se amplifică, neașteptatul devenind, prin dilatare, act teatral sau moment cinematografic, dacă vrei...

Teatrul popular, paparude? Teatru nud? Sau, poate, o explozie a „Living Theatre“-ului, pe încinsul asfalt al Bucureștiului? Se strigă cu inflexiuni, cu guturale și acute neobișnuite. Se desfășoară cîrpe colorate, ca la „Bread and Puppet“ — miracol pasager al criticii mondiale de specialitate! Copiii împrăstie baloane de săpun, ca la spectacolele ușor circărești ale Arianei Mnouchkine... ba nu, parcă sînt tot paparude sau, poate (uite, la colțul bazinului, cum o fetiță goală înfașă tacticos o păpușă de plastic), e ritua-lul, tot popular, al „Caloianului“... Da, dar nu-mi parvine invocația: „Caloiene, iene, măă-ta te cată / Prin pădurea lată...“

De data asta, nu, un nu categoric! Nu este un conglomerat de stiluri teatrale moderne, este cu siguranță o secvență de film! De film mare! Am mai văzut-o undeva! Este secvența băii din Fontana Trevi, construită de Bernini și fabulos turnată de Fellini, în „Dolce vita“...

Mihai GÎRNIȚĂ

CREATIVITATEA

în arta

ACTORULUI

(I)

Considerată mai mult o problemă de psihologie, respectiv de psihologie a persoanei, decît una de estetică sau filozofia artei, *creativitatea* deține în studiile despre artă un statut pseudostiințific, intuitiv și, ca atare, adesea inoperant. Totuși, o cercetare a ipostazelor existenței dramatice nu se poate lipsi de analiza, și din punct de vedere estetic, a criteriilor de identificare și apreciere a creativității, precum și de distingere a ei de formele și etapele necreatoare, rutiniere, ale activității dramatice. Ne vin în ajutor, în acest sens, achizițiile teoretice clarificatoare, din ultimele decenii, ale psihologiei și sociologiei creativității, datorită căroră s-a ajuns la o înțelegere mai riguroasă a mecanismelor creativității și a aptitudinilor, atitudinilor și climatului social ce o condiționează.

O coloratură specifică dobîndește problematica creativității în contextul artelor interpretative, și îndeosebi al artei dramatice, domeniu în care nu numai că stăruie confuziile teoretice în înțelegerea și definirea procesului creator, dar este contestată adesea, explicit sau implicit, însăși legitimitatea utilizării conceptelor de creație și creativitate în raport cu aceste arte. Încercînd să demonstrăm nețemeinicia și anacronismul unor astfel de opinii, datorate parțial necunoașterii aptitudinilor și operațiilor ce definesc creativitatea și parțial unor prejudecăți ale esteticii tradiționale, vom începe prin a schița succint un „portret-robot” al creativității, așa cum reiese el din cercetările recente amintite, spre a încerca să identificăm, apoi, ipostazele ei specifice de manifestare în sfera de existență a teatrului.

I. CREATIVITATEA, CA APTITUDINE ÎN GENERAL

Vom expune pentru început, în mod succint, cele mai recente concluzii ale cercetărilor experimentale privind trăsăturile creativității, structura și dinamica ei, precum și indicatorii de apreciere a creativității.

Transferul acestor principii și concluzii generale asupra domeniului artistic de care ne ocupăm devine posibil, întrucît mecanismele creatoare, ce acționează în domeniul artei, păstrîndu-și specificul, sînt supuse, totodată, aceluiași principii ca și cele din domeniul științelor, în legătură cu care au fost efectuate majoritatea cercetărilor la care ne vom referi. Cu alte cuvinte, și după formularea plastică a psihologului Raymond B. Cattell, „deși artistul, inginerul, omul de știință sau arhitectul se hrănesc cu alimente tehnice total diferite, ei le digeră cu același vin intelectual”.

De obicei, conceptul de creație întîlnit în studiile de estetică și filozofie a artei este tributary unor ipostaze mai vechi ale psihologiei empirice, care folosea, în explicarea personalităților superior înzestrate, concepte instrumentale precum *dotație*, *aptitudine*, *talent* și *geniu*, legate, la rîndul lor, de ideea de *destin* și *predestinare*, noțiuni asociate cu imagini mitologice privind inspirația, prin care forțele supranaturale își coboară harul asupra unora dintre muritorii. Abia în ultimele decenii, mai exact începînd cu deceniul al șaselea al acestui secol, studiile dedi-

cate potențialului uman și social creator, criteriilor de evaluare, precum și metodelor de stimulare și animare a creativității au căpătat un caracter preponderent experimental, eliberat de orice speculații metafizice, precum și o amploare fără precedent, concretizată în zeci de institute de specialitate și în sutele de lucrări dedicate acestei probleme. Alături de psihologie, sociologie, iar mai recent de pedagogie, în ultima vreme și cibernetica, teoria informației, praxiologia ș.a. și-au conexas eforturile spre a contribui la explicarea și dezvoltarea actului creator. În lumina acestor noi și complexe cercetări, multe dintre prejudecățile ce introduceau false ierarhii și disocieri discriminatorii în sfera activității artistice își vădesc, cum vom vedea, caracterul anacronic, neștiințific și dăunător.

Principala mutație de perspectivă datorată cercetărilor amintite vizează separarea explicațiilor creativității de teoria elitelor și de absolutizarea dotației native (de care erau grevate conceptele de talent și de geniu) și considerarea ei ca un ansamblu de însușiri proprii tuturor oamenilor, chiar dacă, evident, în grade și forme diferite. Nu numai că toți oamenii sînt considerați potențial creativi, dar toți își pot spori și realiza acest potențial, în funcție, cum vom vedea, de prezența unor condiții favorizante. În orice caz, analiza factorială a creativității consideră că oamenii încadrați în anumite profesii — actorii, muzicienii, artiștii în general — prezintă indici de creativitate mai ridicați decît media. Caracteristică noii perspective este, așadar, punerea creativității, *ab initio*, în termeni *constructivi*. Și, de asemenea, includerea în structura ei a unor dimensiuni și condiționări sociale. A devenit astfel posibilă o mai riguroasă formulare a teoriilor creativității în termeni *operaționali*.

Din această perspectivă, caracteristicile definitorii ale activității creatoare sînt considerate a fi *productivitatea, utilitatea, eficiența, noutatea și originalitatea*. Rolul preponderent în această constelație de calități îl dețin *noutatea, ineditul, ce disting activitatea creatoare de latura reproductivă a activității psihice și materiale curente, de comportamentul conformist și de tendințele conservatoare*¹.

Opera, respectiv soluțiile datorate comportamentului creativ, trebuie să fie *imprevizibile*, reprezentînd o ruptură esențială cu „normalul“ existînd anterior. Ca atare, o idee sau un produs sînt consi-

derate a fi cu adevărat noi, atunci cînd ele n-ar fi putut fi prevăzute ori deduse din starea sau realizările precedente ale sistemului lor de referință. Deoarece neprevăzutul poate fi însă și expresia unor comportamente absurde, aberante sau pur întîmplătoare, creativitatea este cu necesitate legată de criterii calitative precum „superior“, „mai bine“ și „progres“. Această perspectivă axiologică în aprecierea creativității este imperios necesară, întrucît nu tot ceea ce este nou, inedit și original este, automat, semnificativ și valoros, din punct de vedere uman. Noul, ca simplă imprevizibilitate, ca spontaneitate necontrolată, poate fi obținut și prin variație oarbă, ca în cazul happening-ului, neputînd fi astfel un criteriu suficient al creativității, tocmai din cauza lipsei lui de finalitate. Eficiența reală, practică a soluției creative este atestată de *corectitudine, adecvare și utilizabilitate*. De aceea, cum vom vedea, *nu orice ipostază nouă, imprevizibilă, nu orice excentricitate conferită, prin montare, unei piese, sau prin interpretare, unui personaj — în căutarea originalității cu orice preț — vor fi și „corecte“, respectiv „adecvate“, punerii în valoare a unor semnificații profunde ale textului respectiv. O creație interpretativă corectă va trebui să fie credibilă în raport cu contextul, adică viabilă scenic, și doar astfel „utilizabilă“ de către regizor, în armonizarea de ansamblu a montării.*

Principalele *aptitudini comportamentale* de care trebuie să dea dovadă o persoană, pentru a putea fi considerată eficient creativă, au fost puse cel mai pregnant în evidență de studiile efectuate, între anii 1950—1975, de către psihologul american J. P. Guilford².

Structura acestor capacități caracteristice ale persoanei creatoare este bazată pe următorii factori :

a) *fluiditatea* (verbală, ideatică, asociativă sau expresivă), înțeleasă ca ușurință de a opera cu cuvinte, noțiuni, idei, simboluri, de a face comparații, asocieri, reordonări, analize și sinteze. Fluiditatea se bazează, așadar, pe cursivitatea, rapiditatea și ingeniozitatea gîndirii și expresiei ;

b) *flexibilitatea gîndirii*, prin care se înțelege capacitatea de modificare lesnicioasă și rapidă a gîndirii și conduitei în situații noi, neașteptate, restructurarea spontană a vechilor deprinderi, în conformitate cu cerințele noii situații și noilor instrucțiuni. Ea este opusă rigidității și inerției.

¹ M. Roco, Creativitatea individuală și de grup, Ed. Academiei R. S. R., București, 1979, p. 18—19.

² J. P. Guilford, Creativity of a quarter century of progress, „Perspectives in creativity“, Aldine, Chicago, 1975.

Prezența acestor doi primi factori de creativitate este, cum vom vedea, cu deosebire solicitată în munca actorului. Cercetări recente au pus în evidență relația existentă între *mobilitatea comportamentală*, ca trăsătură temperamentală ce favorizează expresivitatea și transpunerea scenică, pe de o parte, și flexibilitatea și fluiditatea gândirii, pe de altă parte³;

c) *sensibilitatea față de probleme*. Omul creativ sesizează probleme și acolo unde alții nu le observă. El posedă capacitatea de a identifica precis și corect problema, precum și curajul de a o aborda;

d) *capacitatea de redefinire*, respectiv abilitatea intelectuală de a elabora într-o formă nouă, originală, lucruri cunoscute. Cel care redefinesc utilizează date și relații dintr-o situație anterioară, dar le ordonează și le explică într-un mod original. Sînt puse, astfel, în corelație, laturile ale unei situații sau dimensiuni ale unei probleme, pînă atunci străine una de alta. În acest sens, Labarit definește creativitatea drept „facultatea de a descoperi relații despre care omul încă nu avea cunoștință“;

e) *capacitatea de sinteză*, exprimînd capacitatea intelectului uman de a găsi și articula, din elemente disparate, o structură nouă, originală.

Aceste calități nu epuizează componentele structurii creative, dar ele sînt recunoscute drept principale de către majoritatea cercetătorilor. Ne-am oprit asupra lor întrucît, cum vom vedea, ele nu numai că pot fi regăsite, dar sînt obligatorii pentru obținerea performanței în munca actorului și regizorului, demonstrînd, astfel, apartenența acestor activități, la sfera creativității.

Spuneam mai sus că experimentele au pus în evidență faptul că fiecare om, îndeosebi la vîrsta copilăriei, posedă calități creative potențiale. Actualizarea lor sub forma unei creativități eficiente, *in acto*, depinde însă de o serie de împrejurări favorabile, de ordin *personal* (direcționarea intereselor, educarea unor atitudini creative, antrenament, întîmplare, prezența unor *talente speciale*, precum voce sau ureche muzicală, pentru muzicieni) sau *social*.

Chiar dacă nu reprezintă *cauza* creativității, prezența unor factori de personalitate atitudinali și motivaționali întruchipează *condițiile* necesare oricărei actualizări a creativității. Îi vom reaminti aici în mod succint, deoarece sînt și ei indispensabili nu numai în declanșarea, dar mai ales în *conservarea și dez-*

voltarea potențialității creatoare a artistului dramatic.

Ca *trăsături atitudinale*, persoanele creative dovedesc încredere în forțele proprii, tendințe spre dominare, tărie de caracter, spirit de independență, nonconformism, acceptarea și asumarea riscului, dispoziție de autoevaluare critică. I. A. Cambers relevă, cu deosebire, următoarele trăsături de personalitate ale individului creator, indiferent de nivel, domeniu și tip: *forța eului, preferința pentru complexitate, sensibilitatea estetică*. Iar pentru dobîndirea unor performanțe creative superioare, sînt considerate a fi necesare trăsături precum *spiritul de inițiativă, independența, perseverența și năzuința spre perfecționare*.

În sfîrșit, să nu uităm o ultimă condiție indispensabilă desfășurării procesului creator: *energia motivațională*. Spre a-și asuma dificultățile și efortul susținut implicate în orice proces de creație, spre a avea răbdarea necesară parcurgerii întregii „golgotă“ a creației, individul are nevoie de o motivație puternică, fie internă, fie externă. Forța acestei motivații trebuie să fie adecvată sarcinii creative asumate, ea asigură intensitatea și stabilitatea mobilizării persoanei pentru un anumit gen de activitate. În cazul unei motivații slabe, individul se descurajează prea repede și abandonează sarcina. *Factorii motivaționali interni*, nu întotdeauna înțelegi în aspectul lor pozitiv și sancționați ca atare de societate, sînt: curiozitatea, ambiția, nevoia lăuntrică de afirmare și autorealizare, dorința de succes și afirmare socială. *Factorii motivaționali externi*, sociali, respectiv instaurarea unui „climat motivațional“, depind de modul în care societatea sau colectivul asigură recunoașterea valorilor create, respectarea și prestigiul creatorilor; de aprecierea de care se bucură educația și cultura în formarea personalității; de cultivarea stimei oamenilor pentru fecunditatea creatoare. *Status-ul și rolul social de nivel superior al creatorului reprezintă și el un factor motivațional de prim rang*. Relevanța și valabilitatea tuturor acestor factori, pentru menținerea unui climat creator stimulat și în sfera activității artistice, nu mai necesită, cred, comentarii suplimentare.

Absența acestor factori atitudinali și motivaționali favorizanți se instituie în *blocaje ale creativității*. Cum observă unul dintre cercetătorii români ai creativității, Leon Toța, aceasta „nu este produsul unei creșteri de la sine, ci o filtrare și o opțiune permanentă, în condiții interne și externe, favorabile și nefavorabile. Premisele, valorile, blocajele constituie, la modul real, mediul social-cultural, moral și politic, care

³ Al. Roșca, *Creativitatea generală și specifică*. Ed. Academiei R.S.R., București, 1981, p. 59.

poate promova, întreține sau poate reduce și anihila calitatea și conținutul creației... Numim blocaje ale creativității fenomenele de oprire a dezvoltării dispozițiilor înnăscute, aptitudinilor sau capacităților (talentelor) formate. Blocajele creativității nu se referă numai la stoparea aptitudinilor, ci și a atitudinilor favorabile creației. Aceste fenomene de oprire, prin întârziere, restrângere sau obligare de a merge într-o direcție nedorită de creatori, produc importante pierderi sociale și umane, materiale și spirituale.⁴

Blocajele sociale vizează atât climatul mai restrins al unei colectivități, cât și pe cel mai larg, de nivelul unui întreg climat social. Ele sînt, de regulă, rezultatul unei concentrări unilaterale a eforturilor sociale, al intoleranței și autoritarismului, al dogmatismului de orice fel. Același efect îl pot avea instalarea unor relații reci, protocolare, indifferente între membrii colectivelor; suspiciunea reciprocă; discriminările neprincipiale între creatori, pe criterii extrinseci domeniului lor de activitate; impunerea unor pseudovalori, recunoașterii sociale.

Reflex al blocajelor sociale, cele *individuale* sînt reprezentate de fenomene ca: lipsa de încredere în forțele proprii; teama de a descoperi și comunica adevăruri socialmente incomode; teama de răspundere și de implicare; fuga după succese imediate, dar superficiale și de valoare neconcludentă. Uneori, tendința exagerată spre perfecțiune, teama de a nu o putea atinge, este și ea un factor de blocare, încă din start, a creativității; la fel, și tendința de supraevaluare a propriilor limite.

II. IPOSTAZE ALE CREATIVITĂȚII ÎN ARTA DRAMATICĂ

Cum am mai menționat, negarea explicită sau implicită a caracterului creator al artelor interpretative își are originea fie în necunoașterea mai sus menționatei mecanisme și trăsături psihologice ale creativității, fie în sau și în ignorarea perspectivei revoluționare deschise de estetica fenomenologică prin descoperirea rolului creator, participativ, al receptorului în procesul comunicării artistice, deci și al *interpretului*, ca receptor profesionist. Am enunțat astfel cele două direcții în care va evolua încercarea noastră de a evidenția și demonstra virtuțile creative ale artei dra-

matice: argumentul *psihologic* și argumentul *fenomenologic*.

a) Argumentul psihologic

Odată numite determinantele obiectiv stabilite ale creativității, putem vedea acum în ce măsură ele sînt proprii artei dramatice, justificînd aprecierea performanțelor, și din, sau mai exact, în primul rînd din, perspectiva gradului de creativitate pe care îl implică (criteriu mult prea rar întîlnit, încă, în instrumentarul teoretic al criticii noastre dramatice). Această perspectivă axiologică asupra teatrului, îndelung și cu îndreptățire revendicată de slujitorii Thaliei, se poate vădi însă incomodă și excesiv de severă pentru nu puțini actori, prea repede cantonați în rutină și care se autolinștesc cu iluzia că orice apariție a lor pe scenă reprezintă un fapt de artă derivînd automat din împrejurarea că opera de artă *literară*, deci *textul* pe care îl rostesc, reprezintă o valoare artistică certă.

Utilizarea criteriului creativității în judecata estetică asupra reușitei actoricești sau regizorale introduce astfel necesitatea relaționării ei, respectiv a plasării rolului sau montării analizate în contextual realizărilor anterioare ale celui discutat. Fiindcă, ceea ce privit doar din perspectiva limitată a unui spectacol, deci din punctul de vedere al celui ce, la acel spectacol, ia pentru prima dată cunoștință de actorul sau regizorul respectiv, poate părea satisfăcător sau chiar un succes, raportat la creațiile lor anterioare s-ar putea să se dovedească un simplu act de rutină, ce nu satisface cerința de noutate, originalitate și imprevizibilitate a oricărei creații. Statutul de *creator* pe care îl revendică artistul interpret presupune astfel, cum vom vedea, obligații și rigori superioare față de dezvoltarea și valorificarea aptitudinilor pe care le posedă, asumarea unui regim de muncă și studiu continue, pe baza căruia acestea să funcționeze *constant și eficient* sub aspect creator.

Neutilizarea pînă acum, în estetica teatrului, a datelor revelatoare obținute de psihologia experimentală a ultimelor decenii asupra mecanismelor și proceselor creativității poate fi pusă și în seama unei prejudecăți a esteticii tradiționale, preocupată exclusiv de *produsul creativ*, deci de opera rezultată din creație, în condițiile neglijării aproape totale a *comportamentului* creativ. Or, sub aspectul produsului, opera de artă audio-vizuală care este *spectacolul* dramatic (implicînd creațiile actoricești și regizorale), deoarece este lipsită de atributul perenității (propriu artei literare sau dramatice), nu a fost considerată de estetica tradițională un obiect de studiu demn de a fi luat în considerație din unghiul

⁴ Leon Țopa, *Creativitatea*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1980, p. 59—60.

creației. Cum am văzut însă în paragraful anterior, principalele atribute ale creației au fost puse în evidență tocmai sub aspectul *comportamentului creativ*, în raport cu care *perenitatea* sau *efemeritatea* produsului realizat nu joacă nici un rol. Nici un istoric, de pildă, nu s-ar gândi să nege virtuțile creative ale unor mari strategii militari, precum Alexandru Macedon, Nelson, Napoleon ori Mihai Viteazul, numai pentru că „opera“ în care s-au concretizat și materializat aptitudinile lor creatoare, comportamentul lor creativ, respectiv o bătălie sau un act politic, a avut o existență de numai câteva ore sau zile, după care a devenit istorie. După cum „istorie“ au devenit și „efemerele“ izbînzi artistice ale lui Nottara, Iancu Brezeanu, Tony Bulandra, Manolescu și ale atîtor alți mari *creatori* ai școlii românești de teatru.

Să vedem acum în ce măsură caracteristicile principale ale comportamentului creativ (fluiditate, flexibilitate, originalitate, tenacitate, capacitate de sinteză și redefinire) pot fi regăsite ca trăsături indispensabile în activitatea artistică a actorului.

Să ne oprim întîi la *flexibilitate*, centrul vital al comportamentului creativ. Să reamintim mai întîi faptul că modelarea și construirea scenică a fiecărui nou rol, într-o modalitate creatoare, originală, pune în fața actorului probleme neprevăzute, solicitări neașteptate ce nu pot fi rezolvate doar pe baza experienței realizărilor anterioare, presupunînd înnoirea, din mers, a inventarului mijloacelor de expresie, adaptarea rapidă la cerințele, și ele imprevizibile și adesea reinnoite succesiv, ale regizorului — adică o accentuată flexibilitate a comportamentului scenic.

De asemenea, pentru cine cunoaște gradul de neprevăzut, de întimplător pe care îl aduc în desfășurarea concretă, seară de seară, a unui rol, pe de o parte, publicul — cu reacțiile sale imprevizibile, aleatoare —, iar pe de alta, partenerii de joc, cu disponibilități supuse fluctuației dispoziționale, accidentelor memoriei sau altor împrejurări perturbatoare, necesitatea unei mari flexibilități orientative și operative din partea actorului este evidentă. În raport cu structura artistică inițială a spectacolului și cu datele minuțios elaborate și studiate ale rolului, pot interveni, deci, și situații noi, neașteptate, care cer actorului capacitatea de a renunța rapid la unele dintre vechile formule și modalități de exprimare, spre a se adapta din mers noilor cerințe de reelaborare a accentu-

lor psihice sau comportamentale din scena, actul sau ansamblul spectacolului respectiv. Aceste răspunsuri sînt spontane, neașteptate, ele n-au putut fi prevăzute ori studiate dinainte și reprezintă, ca atare, intervenții *creatoare*, soluții datorate exclusiv mobilității adaptative și operative a actorului, inventivității și imaginației sale creatoare. Actorii cu experiență știu că oricît de minuțios și riguros și-ar construi personajul, niciodată ei nu vor putea socoti munca lor încheiată, în sensul elaborării unui model fix, definitiv, de comportament scenic în rolul respectiv, pe care nu le-ar mai rămîne apoi, după premieră, decît să-l reia în mod automat și să-l reproducă seară de seară. Un actor manierist, cantonat în rutină și stereotipie, obișnuit să folosească, în toate rolurile, și indiferent de situație, soluții creative anterioare, nu va fi, evident, capabil să facă față solicitărilor imprevizibile ce fac din menținerea calității artistice a unei interpretări de-a lungul *tuturor* spectacolelor un act de creație continuă.

Capacitatea de *redefinire* și *originalitatea* sînt trăsături creative strîns împletite în cazul artelor interpretative. Și, aceasta, întrucît originalitatea unei interpretări, noutatea alcătuirii unui rol, în raport cu alte realizări ale acestuia, datorate unor actori diferiți, este asigurată de capacitatea de a redefini termenii personajului fără a renunța la datele lui esențiale, fără a-i contrazice semnificația originară. Mecanismul acesta creator, de elaborare și prelucrare originală a unor date anterior cunoscute, este același cu cel ce asigură, în orice artă, trecerea de la vechi la nou, de la tradiție la inovație, aceasta din urmă nesemnificînd vreodată o contrazicere totală a tradiției. *Redefinirea* înscrie astfel și în istoria interpretărilor diverse ale unui rol un proces de continuitate și discontinuitate, care ține de metabolismele creației umane, fiind în același timp o preluare-adaptare și o negare-depășire. A realiza azi o creație actoricească în Hamlet înseamnă a te detașa și individualiza pe fundalul unor interpretări de referință în memoria spectatorilor, de la acelea legendare, datorate lui Nottara sau Tony Bulandra, la cele mai moderne, ale lui Laurence Olivier sau Smoktunovski. O greutate în plus față de interpretarea unui rol dintr-o piesă în premieră absolută, unde problema redefinirii nu se pune, rămînînd doar aceea a *originalității* și ineditului în raport cu propriile realizări anterioare ale actorului respectiv.

ULTIMELE ȘTIRI



Personajele

ULTIMUL
MĂTURĂTORUL DE STRADĂ
CRIMINALUL
MAREȘALUL
PROFESORUL
OMUL NEGRU
ASTRONOMUL
MELOMANUL
SPĂLĂTOREASA
BĂTRÎNA VAMPĂ
FEMEIA CHEALĂ
OCTOGENARUL
SUPRAVIEȚUITORUL
AVOCATUL
JUDECĂTORUL
NECUNOSCUTA
PRIMA IUBIRE
MAMA
trecători
vecini treziți din somn
patru domni în negru
cîteva fete frumoase
medici
acuzatori publici
somniațbuli
măturători de stradă

scenariu dramatic de **ADRIAN DOHOTARU**

Imagini nocturne dintr-un mare oraș supraetajat și subetajat. Scări care urcă și coboară în toate direcțiile, scări care, aparent, nu duc nicăieri și care se pierd în aer. În fundal, blocuri imense, zgirierori, biserică, ferestre și reclame luminoase.

Pe rindul de trepte care urcă din mijloc spre fundul scenei, trepte aproape cit lățimea scenei, se află, răvășit, într-un pardesiu întunecat, cu gulerul ridicat, cu spatele la public, Ultimul.

Se aude un aparat de radio la care cineva încearcă să asculte știrile. Crainici vorbind în limbi necunoscute, concerte simfonice, paraizi, fragmente de piese de teatru, muzică de jazz etc.

În prim-plan, trecători anonimi, bărbați, femei, bătrini, copii care traversează scena, încrucișându-și traiectoriile. Pe rind, cite unul se oprește și relatează o știre dintre cele de mai jos, după care pleacă mai departe. Rostirea știrilor trebuie să aibă un caracter conspirativ. Ca și cum oamenii s-ar teme să le aducă la cunoștința publicului. Dealtfel, ele se pot repeta pe parcursul spectacolului, fie în șoaptă, fie strigate cu desperare.

ȘTIRILE :

Azi, la orele 20, a fost semnat acordul de încetare a focului pe frontul de nord. Supraviețuitorii se întorc pe la casele lor. Prin marile capitale ale lumii se șterge praful și se restaurează vechile „areuri de triumf”. ● O nouă lovitură de stat în Monsterland. Guvernul provizoriu instalează la putere declarând că Republica Monsterland denunță toate tratatele semnate de vechiul regim. S-au înregistrat 30.000 de morți, 50.000 de răniți și 100.000 de dispăruți. ● Azi-dimineață, din avionul care face curse între Antract și Delfi, au fost sustrate, de către indivizi neidentificați, 13 grame de praf cosmic în valoare de 1 miliard de dolari. ● În urma crizei de precipitații, înregistrate în ultima vreme, s-a hotărât ca în anii ce vin zăpada să fie imprumutată de la studiourile Paramount, care au dat faliment. ● Chirurgul Bernard de Alba a reușit un transplant din constelația Aldebaran. Până acum nu s-a semnalat nici un fenomen de respingere. ● S-a depistat o nouă filieră a traficanților de stupefiante: păsările migratoare. Vom reveni cu amănunte în buletinul de știri de mâine-dimineață. ● Doi radioamatori din insula Vretos au surprins în cursul nopții trecute bătăile de inimă ale unui necunoscut care a evadat în spațiul cosmic. ● În laboratoarele subterane din Ovada a fost experimentată o nouă bombă cu hidrogen. Aceasta a fost cea de a 2000-a experiență nucleară a statelor subterane. ● Astăzi la orele 23 a încetat din viață, într-un spital din Tokio, ultimul supraviețuitor al bombardamentului atomic de la Hiroshima. ● Agențiile de presă fac cunoscut că, deocamdată, cel de-al III-lea război mondial are un caracter strict personal.

(La diferite etaje, se deschid brusc uși, mereu alte uși, și năvălesc pe trepte bărbați și femei, treziți din somn, îmbrăcați

în cele mai ciudate costume din diverse epoci. Ca și cum s-ar fi trezit toți adormiții istoriei.)

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA : Liniște !

ALT BĂRBAT ÎN PIJAMA : Cine-i acolo ? Alo ! Cine-i acolo ?

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA : Cine-s imbecilii ? !

ALT BĂRBAT ÎN PIJAMA (privind în jos pe scări) : La ce etaj, mă rog ?

O FEMEIE ÎN CĂMAȘĂ DE NOAPTE (cu un sfeșnic în mână) : Ce nesimțire ! E a nu știu cîta oară cînd sîntem treziți din somn în noaptea asta.

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA : Ce escrocherie ! Și nu se găsește nimeni să pună lucrurile la punct ?

UN BĂRBAT CU CORNET ACUSTIC : Dar ce se întîmplă, de fapt ? Ce se aude ?

UN BĂRBAT ÎN HALAT NEGRU : Mi-am pus vată în urechi, mi-am vîrît capul în perne, am capitonat ușile, apoi am dat drumul la toate robinetele din casă... și la calorifer, și la ventilator, dar zgomotul ăsta persistent și ucigător pătrunde prin orice...

UN BĂRBAT CU CORNET ACUSTIC (curios și furios că nu înțelege) : Ce se aude, domnilor ? Nu înțeleg nici un cuvînt. În ce limbă se vorbește ? Cine face zgomot ?

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA (pentru că din grupul celor care se frîmîntă în prim-plan răbufnesc din cînd în cînd unele știri, reluate) : Alo ! Cetățeni, încețați ! În numele legii, faceți liniște ! Oamenii vor să doarmă ! Respectați somnul orașului !

UN BĂRBAT CU CORNET ACUSTIC (după ce s-a instaurat o liniște fragilă) : Ei bine, oamenii ăștia ne vor interna în ospiciu ! (Către ceilalți.) Eu nu aud prea bine, dar trebuie că e periculos, din moment ce molipsește atîta lume... Iată, ne trezim cu toții

vorbind... În curînd, nu vom mai avea loc să vorbim, unii de alții !

MAREȘALUL (*în pijama, cu epoleți și decorații pe piept, ținînd într-o mînă o pușcă și în cealaltă binoclul, cu care urmărește; de la doi pași, ce se întîmplă în scenă*): Cineva, aici, jos, ascultă buletinul de știri la radio !

O FEMEIE ÎN CĂMAȘĂ DE NOAPTE : Să fie dat pe mina oamenilor de ordine !

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA : Ce bătaie de joc ! (*Gata să iasă.*) Și de ce, mă rog, la ora asta ? !

ALT BĂRBAT ÎN PIJAMA : În definitiv, cine e individul și ce vrea ? Și ce anume caută în noaptea asta aici ? (*Innuant.*) De cine a fost trimis ?

ULTIMUL (*încercînd să se facă văzut*): Sint unul din vecinii dumneavoastră. În noaptea asta am ascultat buletinul de știri. Dumneavoastră dormeați. Vedeți, se întîmplă atîtea lucruri neașteptate pe pămînt în timp ce dormim... încît... sînd de veghe, în noaptea asta, mi s-a părut că e de datoria mea să vă anunț, să vă atrag atenția că situația a devenit extrem de critică.

MAREȘALUL (*indignat*): Destul ! Asta înseamnă activitate împotriva somnului ! (*Către ceilalți.*) Individul ăsta vrea să ne instige la o insomnie colectivă !

(*Strigăte de protest și fluierături la etajele de sus.*)

ULTIMUL (*aproape amuzat*): Nici vorbă, domnilor ! Fără somn am muri ! N-am mai putea visa ! (*Grav.*) De altceva vreau să vă previn... În clipele care urează, s-ar putea să explozeze o bombă cu focos nuclear în subsolul casei. Da, da, chiar în subsolul casei dumneavoastră ! (*Continuînd.*) S-ar putea să ne ciocnim, după calculele unor savanți, laureați ai premiului Nobel, de o altă planetă... în cădere prin Cosmos. Sau de un asteroid. S-ar putea să murim de cancer, de infarct miocardic, de embolie.

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA : Dumneata pe ce lume trăiești ? Asta știe pînă și ultimul bătrîn din orașul acesta !

ALT BĂRBAT ÎN PIJAMA : Sintem victimele unei bande organizate de somnambuli !

MAREȘALUL (*gata să-l ia pe Ultimul de reverele pardesiului*): Tinere, ia aminte la ce-ți spunem noi. Ești încă foarte crud. (*Amenințător.*) Și nu ești de pe-aici ! Poți primi sfaturi. (*Sec.*) Nu te agita degeaba. Au mai încercat și alții. Știi cum au sîrșit ? Prin scurt-circuit !

ULTIMUL : Nu sint criminal, nici delincvent de drept comun ! (*Pauză.*)

Îmi dau seama că e greu să rămînem din cînd în cînd treji. Știu că e mai plăcut, la ora asta, să ne îmbrățișăm femeile în somn și să le iubim. Dar poate că e mai bine să stăm de veghe, cu schimbul. Ca la observatoarele astronomice. Ca în camerele de reanimare. Trebuie să supraviețuim. Ne trebuie mai mult curaj ca să trăim în fiecare zi și în fiecare noapte, decît le trebuia părinților noștri !

(*Strigăte de protest, huiduieli.*)

MAREȘALUL : Ia uite cine vine să ne dea nouă lecții ! Afară ! Ieși afară !

BĂRBATUL CU CORNET ACUSTIC (*criză de isterie*): Chemați poliția ! Vrem să dormim ! Chemați poliția ! Poliția !

MAREȘALUL : Somnambuli de drept comun ce sînteți ! Afară !

TOȚI : Afară ! Afară ! Afară !

(*În acest timp, de la toate etajele plouă cu obiecte aruncate asupra Ultimului: ghete despercheate, papuci, glaste cu flori, umbrele, pălării, păpuși dezmembrate, jucării demontate. Grupul de bărbați și femei care au strigat știrile se risipește și ies din scenă, sub acest bombardament.*)

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA (*retrăgindu-se*): Ce nesimțire !

ALT BĂRBAT ÎN PIJAMA (*la fel*): Nu mai sint bun de nimic. Cînd nu dorm, sint descompus a doua zi.

MAREȘALUL (*către cei doi*): E plină lumea de copii bastarzi și de imigranți... dintr-ăștia care se trezesc vorbind singuri, vorbind... așa... (*Către Ultimul, amenințător.*) Să meargă la ei, acolo, să facă propagandă împotriva somnului ! În țara lor, în viața lor, de fiecare zi ! Nu aici, unde.. dormim de veacuri și, slavă Domnului, nu ni s-a întîmplat nimic... (*Iese.*)

ULTIMUL (*coborînd, ferindu-se de ploaia de obiecte și rizînd*): Hei, unde sînteți, vînzători clandestini de lucruri vechi ? Niciodată nu veniți la timp... Niciodată nu veniți cînd are omul nevoie de voi. Întotdeauna vă faceți apariția prea tîrziu. (*Cei treiți din somn s-au retras, s-a făcut treptat liniște.*) Hei, vînzători ambulanți de haine vechi ! Veniți la mine să vă fac milionari ! (*Privînd împrejur.*) Am, aici, în jurul meu, un adevărat muzeu de obiecte neidentificate încă. (*Ridicînd un cal de plastic.*) Iată calul de pe care s-a aruncat în neant, cu halebarda, ca în turnururi, Don Quijote ! (*Ridicînd un baston colorat.*) Iată bastonul de mareșal al lui Napoleon Bonaparte (*privindu-l mai atent*), păs-

trînd încă urmele de rugină ale bătailor de la Waterloo! (*Ridicînd o umbrelă și deschizînd-o, amuzat.*) Iată umbrela unui bătrîn diplomat dintre cele două războaie mondiale... găurită de rachetele lui Hitler! (*Rîde, ridicînd de jos o pereche de ghetе imense, legate cu sfoară și uzate.*) Priviți ghetele în care a umblat Gulliver pe pămînt și a călcat în picioare (*privind intens spre etajele de la care au dispărut cei treziți din somn*) toți proștii din lume! (*Caută, se apleacă, ridică o pereche de ochelari și-i potrivește pe nas, apoi fluieră de uimire.*) Și ochelarii unui bătrîn filozof, prin care lumea se vede răsturnată! (*Se întoarce, urcă scările, apoi, cu fața spre public și cu mîinile ridicate spre celelalte etaje.*) Veniți, cumpărători de ocazie, triști și somnoroși, veniți! Vînd șandramaua asta cu vechituri, cu manechine demodate și cu păpuși abandonate de copiii lumii. Vînd oameni uitați pe pămînt din cine știe care război mondial sau bal mascat, bolnavi de diabet, de scabie și de indigestie! Veniți, vînd ieftin societate de conșum în delir! Magazinul universal a dat faliment! (*Coboară rizînd, apoi, obosit, se așază pe ultima treaptă, ia ochelarii, rămași, evident, fără lentile, și-i potrivește la ochi, iar și-i scoate, îi îndepărtează, iar îi potrivește la ochi și continuă, surprins.*) Dar ochelarii aștia nu sînt răi deloc. Pe cuvîntul meu de onoare! (*Intră în scenă patru domni îmbrăcați în negru, cu joben și mănuși albe, cu serviete ministeriale, care privesc pe jos, apoi, puțin jenați, spionînd împrejurimile, culeg pe rînd cite un obiect și-l introduc discret în servietă.*) Ia să vedem cum arată lumea pe dos! (*Se ridică și dă cu ochii de cei patru domni.*) Aștia iar s-au pornit să scormonească gunoaiele! (*Din acest moment, jocul cu ochelarii subliniază diverse gesturi sau replici cu un anumit tîlc. Către cei patru.*) Domnilor, nu aveți cumva o țigară?

(*Cei patru domni se opresc, electrizați. Se privesc unii pe alții cu subînțeles. Cercetează strada circumspecți. În sfîrșit, se pare că nu sînt spionați.*)

PRIMUL DOMN (*jenat*): Eu n-am. Nu mai fumez. Am abandonat...

ULTIMUL (*fără menajamente*): Cînd? Acum cîteva zile am fumat amîndoi o țigară, pe culoar.

PRIMUL DOMN (*indispus*): M-am lăsat între timp. Mi-e teamă de consecințe, de... cancer.

AL TREILEA DOMN: Eu n-am țigări la mine, așa că nu te pot servi. Nu fumez niciodată pe stradă... Nu vreau să fiu văzut. O țigară aprinsă e întotdeauna un reper mortal.

AL DOILEA DOMN: Nu înțeleg de ce e nevoie de atîtea explicații... Cînd e foarte simplu să-ți imaginezi că fumezi o țigară și să ai aceeași satisfacție. Uneori uităm cite se pot face cu ajutorul imaginației!

(*Urmează o scenă de pantomimă. Cei patru se fac că se servesc cu țigări dintr-o tabacheră nevăzută întinsă de Al doilea domn, că își aprind țigările, că trag adînc în piept și aruncă fumul, prelung, în aer.*)

ULTIMUL (*servit în acest mod cu o țigară, încearcă gestul, dar renunță*): Din păcate, astăzi nu mai am imaginație și, oricum, prefer s-o folosesc în scopuri mai nobile.

AL PATRULEA DOMN (*intervenind categoric*): Iartă-ne, sîntem foarte grăbiți! Și (*privind din nou, suspicios, împrejur, apoi discret, aproape de urechea Ultimului*), dacă vrei să știi, ni s-a interzis să-ți mai dăm țigări. Mereu fumezi de la alții. Mereu uiți să-ți cumperi țigări.

ULTIMUL (*revoltat*): Nu-i adevărat! Cine spune asta? E o calomnie!

PRIMUL DOMN (*punînd punctul pe i*): Și, în general, ni s-a interzis să stăm de vorbă cu tine...

ULTIMUL (*intrigat*): Cînd? De ce?

AL DOILEA DOMN: Parcă tu nu știi... de cînd cu...

ULTIMUL (*nerăbdător*): De cînd cu ce? Nu înțeleg.

AL DOILEA DOMN: De cînd cu... problemele tale privind activitatea împotriva somnului.

ULTIMUL (*scofîndu-și ochelarii de pe nas, ca pentru sine*): S-a și aflat?!

PRIMUL DOMN (*conspirativ*): Ni s-a atras atenția să te evităm. Ni s-a spus chiar (*cu mina la gură*) că ești trimis de... de... de dincolo... ca să ne spionezi pe noi, aștilalți, care am fugit mai de mult...

ULTIMUL (*surprins, amuzat*): Eu? Spi-on, eu? (*Izbucnînd în ris.*) Spion? Eu să vă spionez pe voi, care trăiți scormonînd prin gunoaie, îmbrăcați în frac, cu melon... ca să induceți lumea în eroare?! (*Se îneacă de ris.*) Pe voi?!

AL TREILEA DOMN (*îngrijorat*): Va trebui să pleci. Să dispari. Cel puțin un timp. Pînă se mai liniștesc lucrurile. Sau să te întorci... să te întorci... dincolo... (*arătînd cu mina departe*) definitiv.

ULTIMUL (*serios*): E chiar atît de grav? (*Frămîntat, privindu-i în ochi,*

- pe rînd.) Sigur că mă întorc. Cît timp am trăit aici, printre voi, n-am călcat o dată pămîntul în picioare ca toată lumea. Mi-e tot timpul frică de ceva! (*Brusc îngrijorat.*) Dar, îmi spun mereu, ca să mă liniștesc, că nu e nimic adevărat din ceea ce mi se-ntîmplă... că totul e un vis urît... că mâine, cînd mă voi trezi, mă voi trezi ca din infern.
- AL PATRULEA DOMN (*consultîndu-se cu ceilalți, nu înainte de a mai spiona o dată împrejurimile*): Poate că e mai bine să i-o spunem acum... Să nu facă mâine dimineață un șoc, o criză...
- ULTIMUL (*oftînd*): Ce anume! ?
- AL TREILEA DOMN (*care în tot acest timp a vegheat cînd într-o parte, cînd în alta a scenei, dacă nu cumva sînt urmăriți*): Că ai fost scos din registrele de stare civilă! Teoretic, tu nu mai exiști. Iar practic (*arătînd cu jale spre Ultimul*), ce să mai vorbim?!
- ULTIMUL (*serios, cu ochelarii în mînă*): De cînd? Pentru ce?
- PRIMUL DOMN: N-avem timp să-ți explicăm acum. Nu vrem să fim văzuți împreună! (*Asigurîndu-l, complice.*) Îți spunem altă dată.
- AL DOILEA DOMN (*crezînd că a găsit soluția retragerii*): Îți promitem că vom sta de vorbă într-o seară mai pe larg. (*Către ceilalți.*) Să mergem, domnilor!
- ULTIMUL (*îl prinde de braț pe Primul domn*): Nu se poate! (*Își potrivește ochelarii.*) Trebuie să-mi dați o explicație acum, imediat. Nu se poate să mă lăsați pradă coșmarului! Înnebunesc! Cine a luat hotărîrea?
- AL PATRULEA DOMN (*spionînd iar împrejurimile, cu senzația că divulgă un mare secret*): Procurorul...
- ULTIMUL (*interzis*): Procurorul?! (*Pentru că a strigat, ceilalți îi îndeasă pălăriile în gură; Ultimul, zbatîndu-se.*) Ce amestec are procurorul în treburile instituției noastre de înfrumusețare a omului?
- AL PATRULEA DOMN: Probabil, nu știi... De azi, de la prînz, la conducerea tuturor instituțiilor noastre (*declamatoriu*) „de tip vertical și occidental“ se află un procuror, numit direct de Consiliul de Administrație a Bunurilor Spirituale... Pe scurt: C.A.B.S.!
- ULTIMUL (*buimac*): Aha!... C.A.B.S. (*Pe gînduri.*) N-am știut.
- AL PATRULEA DOMN (*conspirativ*): E un consiliu secret, care se ocupă, de fapt, de problemele (*teatral*) „drepturilor asupra omului“!
- ULTIMUL (*trist*): Ce drepturi asupra omului?! Ce tot vorbiți?! Eu văd că, pînă una-alta, mi se ia pînă și dreptul la vis... Mi se fură visele!
- AL TREILEA DOMN (*revenind din pa-*
- trulare*): Să plecăm. Se apropie niște tipi suspecti...
- ULTIMUL (*scofîndu-și ochelarii și privind împrejur*): Nici vorbă. Sînt niște trecători...
- AL DOILEA DOMN: Niciodată nu se știe ce se ascunde într-un trecător. (*Pauză.*) Să mergem!
- ULTIMUL (*prinzînd pe unul dintre ei de mînă*): Mai stați! Un moment! (*Cu un ultim efort.*) Și nu s-a găsit nimeni să protesteze împotriva acestei samavolnicii?! Doar am lucrat împreună atîția ani... Mă cunoașteți foarte bine. N-ați spus nimic cînd ați aflat că am fost dat afară?!
- PRIMUL DOMN (*exasperat*): Nu s-a putut. Nu ne mai crede nimeni. Nu ni se mai dă cuvîntul. Se știe că am fost prieteni... Că sîntem concetățeni... Și toată lumea e cu ochii pe noi.
- AL TREILEA DOMN: Ne temem și noi să nu fim concediați! Sîntem și noi străini! Ca tine. (*Privind din nou, circumspect, de jur-împrejur, asigurîndu-l pe Ultimul de solidaritatea lor.*) Toți ascultăm noaptea buletinele de știri... Toți avem acasă cîte un aparat de radio, cîte un televizor, biblioteci, tablouri, amintiri de familie nedecarate. (*Îmbărbătîndu-l conspirativ.*) Nu ești singur!
- AL PATRULEA DOMN (*tot conspirativ*): E căutat insistent de poliție un tip care a călcat din greșeală umbra unui procuror.
- ULTIMUL (*rizînd*): Nu se poate! E o aberație. E absurd! De ce? Nu s-a dat nici o explicație?
- AL DOILEA DOMN: În comunicatul de presă care a apărut se spune că tocmai se află în studiu problema reconsiderării umbrelor noastre.
- AL PATRULEA DOMN: Se spune chiar că vor fi declarate cetățeni de onoare ai statului și vor fi mobilizate pentru războiul din Albalulu: batalioanele de asalt ale umbrelor...
- AL TREILEA DOMN (*către Ultimul, care e din ce în ce mai stupefiat*): Și, cine știe, mâine, poimîine ne trezim că umbrele noastre sînt recrutate în serviciile de spionaj și de contra-spionaj.
- PRIMUL DOMN (*dezolat, suspectînd umbrele, aproape în șoaptă*): Nu vom mai putea vorbi nimic în prezența umbrelor noastre.
- AL DOILEA DOMN: Deocamdată, profităm de faptul că nu au ajuns încă la o conștiință de sine. Dar... Nu mai e de trăit nici aici!
- AL PATRULEA DOMN: Se pare că individului care a călcat umbra procurorului i se vor tăia picioarele!
- ULTIMUL (*îngrozit*): Nuuu! Nu se poate! E împotriva rațiunii.

AL PATRULEA DOMN (*trist*): Da... Ca să se completeze umbra... Umbra procurorului, bineînțeles!

ULTIMUL (*agitat*): Va să zică, problema nu se va mai pune dacă e uman sau inuman ceva, ci numai dacă va corespunde punctului de vedere al umbrelor noastre...

AL DOILEA DOMN (*secret*): Pe de altă parte, se spune că a fost angajat în serviciul patronatului un individ care îi vede pe toți oamenii uniformi... Cum se uită la oameni, îi transformă instantaneu în copii identice, standardizate.

AL TREILEA DOMN (*completînd*): Omul s-a trezit într-o dimineață că nu mai distinge pe nimeni, că nu mai face nici o diferență între lăptar și omul din serviciul de ordine, între impiegatul de mișcare și consulul general etc., etc...

ULTIMUL (*scuturîndu-se*): Sinistru!

(*Începe să bată ușor vîntul și cad frunze uscate.*)

AL DOILEA DOMN: S-a prezentat, îngrozit, la oculist... Și, peste cîtva timp, a fost obligat de patroni să-și experimenteze defectul optic pentru câteva mari firme producătoare de arbalet atomice. Toți deveneau, sub privirile sale, incolori, inodori, insipizi, dar... dar... fantastice miini de lucru, capabili să execute precis orice comandă-program!

PRIMUL DOMN (*privînd de jur-împrejur, cu tristețe și spaimă*): Cumplit e că nu se știe niciodată de unde și cînd ne privește individul ăsta... Metamorfoza se produce brusc, din mers, fără să-ți dai seama.

ULTIMUL (*jucîndu-se cu ochelarii*): Și, cum, nu s-au găsit ochelari pe măsura defectului său optic?!

AL TREILEA DOMN (*„n-ai priceput nimic“*): Păi, tocmai asta e! De ce să se găsească? Defectul lui optic aduce un profit imens.

AL PATRULEA DOMN (*șocîndu-l pe Ultimul, care e uluit*): În altă ordine de idei (*apropiîndu-se de Ultimul*), se pare că sîntem amenințați de o furtună de nisip... Auzi? (*Ascultă un timp, cu toții, foșnetul vîntului, prin frunzele unor arbori nevăzuți, și urmăresc cum cad frunze mari, galbene și roșii.*) Se iau măsuri de siguranță. Tot mai mulți oameni sînt închiși, ca să nu fie surprinși de furtună, așa, liberi, pe stradă, în voia soartei, neasigurați...

AL TREILEA DOMN: Apoi, se emit tot mai multe pretenții asupra soarelui! Foarte mulți indivizi stau la soare, mîncînd la soare, dorm la soare. Se consumă bateriile! (*În paranteză.*)

Plajele au fost închise încă din vara trecută! Riscăm ca, în anii următori, să rămînem fără soare...

ULTIMUL (*neîncrezător*): Ei bine, plajele au fost închise din cauza poluării!

AL DOILEA DOMN (*repede*): Și aerul! Se pare că s-a împuținat. Nu se declară oficial, ca să nu intre lumea în panică. Deocamdată s-a lansat doar zvonul, așa, subteran.

PRIMUL DOMN: E plină atmosfera de goluri de aer.

AL TREILEA DOMN (*ca o consecință*): Și de accidente de avion!

AL DOILEA DOMN (*continînd*): Într-o zi, ne vom asfixia! Din lipsă de oxigen.

PRIMUL DOMN: Ce bombe atomice?! Ce bombe cu hidrogen?! Calamitățile naturale, domnilor! Astea ne vor veni de hac.

ULTIMUL (*treaz*): De unde știți? Cînd ați aflat voi toate astea? (*Dumîrîndu-se.*) Doar acum cîteva minute am ascultat buletinul de știri, și nu s-a pomenit nimic despre cele ce-mi spuneți... În realitate se întîmplă cu totul altceva!

AL PATRULEA DOMN (*cu tonul: „ești incorigibil“*): La radio nu se pot spune toate... Și, apoi, de unde știi care e realitatea adevărată? Cea pe care o spun ei sau cea pe care o spun ai noștri?

PRIMUL DOMN (*fals ocrotitor*): Va trebui neapărat să consulți un medic. În ultima vreme se observă, la tine, o totală confuzie între cele două planuri ale realității.

ULTIMUL: Nu înțeleg. Care planuri? Realitatea e una singură.

PRIMUL DOMN (*avertizat*): Întotdeauna mai există una, de rezervă, despre care se păstrează o tăcere suspectă. (*Filozofînd.*) Poate că tot ce credem că visăm se întîmplă în realitate, de-adevăratele. Și invers.

AL TREILEA DOMN (*cercetînd împrejurimile; zgomot de conversații*): Oricum, nu strică să consulți un medic, ca să te vindeci.

(*Apar mai mulți măturători de stradă, care-și fac de lucru în scenă.*)

ULTIMUL: De ce să mă vindec?

AL PATRULEA DOMN (*precipitat*): Ei, doar sînt atîtea boli pe pămînt!

ULTIMUL (*uimit de logica celorlalți*): Și de ce să mă vindec tocmai eu de toate bolile de pe pămînt?!

AL TREILEA DOMN (*văzînd că măturătorii de stradă se apropie*): Pssst! Să fugim!

(*Cei patru domni se risipesc în culise, înpămîntați. Măturătorii de stradă mă-*

tură scena de frunze, strâng de pe jos obiectele aruncate de cei treziți din somn, pe unele le studiază și apoi le trintesc indiferenți în tomberoane.)

MĂTURĂTORUL (ajungînd cu măturatul la picioarele Ultimului, care nici măcar nu a observat ce se întîmplă în jurul său și e în continuare mut de uimire): Domnu'!... Domnu'!... Vezi să nu te măturăm, din greșeală, și pe dumneata... (Ceilalți măturători se opresc din lucru, privesc scena și se amuză.) Am mai văzut noi dintr-ăștia, care umblă cu capul în nori și poartă ghețe cu ieșire spre bulevard... (Ultimul nu s-a dezmeticit încă și rămîne în continuare ca o stană de piatră; Măturătorul, către ceilalți.) De unii se apropie piatra, marmura sau bronzul, încă din timpul vieții, și încet-încet, ajung statui (arată spre Ultimul) sau monumente! (Ceilalți izbucnesc în ris.) Dar să știi că pe asta l-a uitat cineva pe stradă și nu i-a spus ce mai are de făcut. (Îi pune Ultimului în gură un rest de țigară aprinsă; Ultimul își duce calm mina la țigară, trage adînc și fumează mai departe, pe gînduri.) Sau l-a lăsat altcineva bine pe gînduri. Sau se visează pe el însuși și nu se mai satură. (Filozofînd.) Cel mai greu lucru e să-i trezești pe oameni din visul lor despre ei înșiși!

ULTIMUL (trezindu-se, își dă seama de ridicolul situației și se dă la o parte): Iertai-mă. Nu mi-am dat seama... (Ceilalți măturători de stradă rid, apoi reîncep măturatul.) Nu mi s-a întîmplat de mult să uit de mine, așa, în mijlocul străzii.

MĂTURĂTORUL (studiîndu-l): E adevărat că n-am mai văzut de mult oameni, așa, ca dumneavoastră, încărunțiți la vîrsta asta. Trebuie că ați avut motive serioase să o luați înaintea vîrstei. Prea mulți oameni morhoriți și speriați, în ultima vreme... Totuși, e bine că li se mai întîmplă unora să uite de ei, așa... în mijlocul străzii... hodronic-tronc, tam-nesam, așa, ca să sfidăm regulile de circulație, de pildă.

ULTIMUL (dîndu-și seama că fumează): Toată noaptea mi-am dorit o țigară... Mulțumesc.

MĂTURĂTORUL: Îmi pare rău că n-am avut una mai bună, mai scumpă.

ULTIMUL: E foarte bună și asta! (Pe gînduri.) Pînă și unui condamnat la moarte i se împlinește — nu-i așa? — ultima dorință. (Vorbînd ca pentru sine.) Și acolo, sus, pe eșafod sau pe scaunul electric, înainte de a fi legat la ochi sau înainte de a fi spulberat în neant de plutonul de execuție, i se dă o țigară...

MĂTURĂTORUL (ajungînd din nou cu măturatul în picioarele Ultimului): Ei, ce facem? Nu vă dați la o parte? De fapt, e totuna. Aveți dreptate! Dacă nu vă mătur eu, vin alții... (arătînd spre ceilalți) numai că ăia nu iartă nimic. ăia mătură tot. ăia sînt gunoieri de profesie. Mai pot veni cei din serviciul de salubritate, care sînt puși pe curățat serios de tot. Eu sînt doar amator. Fac treaba asta din cînd în cînd. Din plăcere. Habar n-aveți ce plăcut e să faci pe măturătorul de stradă din cînd în cînd. Mai afli ce spun ceilalți măturători de stradă despre urmele pașilor noștri. Pentru că, abia după urmele astea pe care le lăsăm se poate afla mai bine cam ce-am făcut prin viață. Și să te ferească Dumnezeu să-și schimbe măturătorii gîndurile despre pașii noștri, și vîntul, părerile despre arbori. Atunci e tristețe curată! (Iar bate vîntul și cad frunzele, cu foșnete bizare. Ultimul vrea să scuture scrumul de țigară, nu găsește unde să-l arunce; observîndu-l, Măturătorul scoate din buzunar o scrumieră și i-o întinde. Explicînd.) Port întotdeauna la mine o scrumieră. Nu-mi place să arunc pe jos. Din tot ceea ce cade pe pămînt, numai praful e nobil și, bineînțeles, frunzele... Știi dumneata cît praf se depune pe pămînt într-o zi? Cîteva miliarde de tone. Ca să nu mai vorbim de praful care cade din stele... (Conspirativ.) ăsta costă foarte scump... Și, apoi, meteoriții...

ULTIMUL (în timp ce măturătorii ceilalți mătură și se apropie de culise, gata să se retragă): Și ce părere au măturătorii de stradă despre urmele noastre?

MĂTURĂTORUL (secret): Eu am acasă o colecție de... urme de pași de-a lungul secolelor... Le țin în niște morminte de-ale goale, de piatră, în care n-a mai rămas nici praful, nici pulberea din oameni... (Conspirativ.) Se întîmplă ceva grav. Aproape toate urmele de pași, în ultima vreme, sînt șterse, ca și cum oamenii s-ar feri să atingă pămîntul sau ar veni mereu cineva pe urmele lor, de-a bușilea, le-ar miroși și le-ar strica forma. Ca să nu fie recunoscute. Și toate urmele astea duc pînă undeva și, dintr-o dată, dispar. Unde? (Secret.) Nimeni nu știe... Odinioară, din urmele pașilor puteai crește ecouri și chiar flori, acum abia dacă se aud niște bilbieli, odinioară puteai bea vin din ele, acum se sfîrîmă ca nisipul, îți scapă printre degete. O, Doamne, din urmele de pași ale femeilor iubite pe vremuri beam vin de Malaga...

ULTIMUL (*înapoiindu-i scrumiera; Măturătorul o golește în tomberon, apoi Ultimul se îndepărtează și se întoarce pe trepte; ca și cum și-ar aduce a-minte de ceva*): Ce părere ai de urmele pașilor mei?

CEILALȚI MĂTURĂTORI (*către Măturător*): Hei, baroane, noi am plecat să dăm foc frunzelor... de anul trecut.

MĂTURĂTORUL (*către ceilalți măturători*): Vin și eu imediat. Așteptați-mă! (*Se apleacă să verifice urmele Ultimului, se ridică și încearcă să-i măture urmele.*) Dumnezeule! (*E consternat.*) Urmele dumneavoastră abia se simt în asfalt, dar se văd. Parcă ard. Ca frunzele, toamna. (*Amintindu-și.*) Am mai măturat eu odată urmele unuia care și-a dat foc într-o piață publică... undeva în Brandaburu. (*Și mai buimac.*) Erau la fel! (*Pe gânduri.*) Mulți au mai încercat de atunci să-și dea foc și s-au aruncat în flăcări țipînd. (*Dă din mîini a lehamite.*) Doamne, puțini bărbați își mai merită moartea, în secolul ăsta! (*Grăbit.*) Miine-dimineață o să vin din nou aici și, dacă nu vi s-au șters urmele, permiteți-mi să le iau în colecția mea.

ULTIMUL (*zîmbind*): Ești liber.

MĂTURĂTORUL (*întorcîndu-se înaintea de a ieși și vorbind cu înțelepciune*): Să ne ferească Dumnezeu cînd vor începe să măture cu adevărat ce e de măturat pe lumea asta! Că prea s-a umplut lumea de gunoiera... Și nu mai avem unde să le aruncăm.

ULTIMUL (*către Măturător, cu simpatie*): Mă bucur că te-am... că v-am cunoscut. Dumneata ești un adevărat filozof.

MĂTURĂTORUL (*pe gânduri*): Era odată printre noi un măturător care a fost cu adevărat filozof. Îl chema... îl chema... A început să mă lase memoria... Acum, din păcate, mulți filozofi renumiți sînt niște gunoieri... Și așa mai departe... (*Iese, măturînd.*)

(*Ultimul, rămas în picioare, își duce amîndouă mîinile la cap, ca și cum ar încerca să-și amintească unde a rămas. Din colțurile prin care au dispărut, cei patru domni revin în scenă, exact în pozițiile dinaintea de a fi apărut măturătorii de stradă. Se repetă ultimele replici.*)

PRIMUL DOMN (*fals ocrotitor*): Va trebui neapărat să consulți un medic. În ultima vreme se observă la tine o totală confuzie între cele două planuri ale realității.

ULTIMUL: Nu înțeleg. Care planuri? Realitatea e una singură.

PRIMUL DOMN (*avertizat*): Întotdeauna mai există una, de rezervă, despre care se păstrează o tăcere suspectă.

(*Filozofînd.*) Poate că tot ce credem că visăm se întîmplă în realitate, de-adevăratele. Și invers.

AL TREILEA DOMN: Oricum, nu strică să consulți un medic, ca să te vindeci.

ULTIMUL: De ce să mă vindec?

AL PATRULEA DOMN: Ei, doar sînt atîtea boli pe pămînt...

ULTIMUL (*ridicînd glasul*): Și ce de să mă vindec tocmai eu de toate bolile de pe pămînt?

AL DOILEA DOMN: Pentru că suferi de toate bolile de pe pămînt!

AL TREILEA DOMN (*grăbit*): Pssst. Să fugim!

(*Cei patru domni se risipesc din nou și ies din scenă grăbiți.*)

ULTIMUL: Nu. Nu. (*Își scoate ochelarii, își șterge ochii cu mîna, cu un gest de om obosit.*) Nu se poate să fie adevărat... (*Ingrîjorat.*) Și, totuși, dacă e ceva adevărat în ce spun nebunii ăștia?! Dacă un dreptate? Nu cumva ei sînt normali și, între timp, eu am înnebunit? (*Dă din cap în semn că refuză să accepte ideea.*) De cîte ori s-a întîmplat așa, a început un război... (*Se scutură de frig.*) Brrr! (*Amintindu-și.*) Și... deocamdată, cel de-al treilea război mondial are un caracter strict personal!

(*Se aud zgomote pe stradă, mașini gonind pe asfalt. Conversații. Trec mereu oameni și umbre.*)

CRIMINALUL (*venind din umbră spre Ultimul, pe care, se vede, îl urmărește de mult*): Mă recunoști?

ULTIMUL (*își pune ochelarii pe nas*): Parcă... Parcă v-am mai văzut undeva.

CRIMINALUL (*cu pălăria lăsată pe ochi, surizînd*): Între fracțiunea de secundă în care am tras și cea în care ai murit, ne-am privit lung în ochi. N-am să uit niciodată ochii tăi măriți de spaimă, în care am simțit că ard pînă la scrum.

ULTIMUL (*neînțelegînd*): Nu-mi aduc aminte.

CRIMINALUL: Te-am ucis pentru că-mi erai perfect indiferent. Mi-a fost perfect indiferent dacă erai un mic funcționar de bancă sau președintele statelor!

ULTIMUL: Domnule, dumneata mă conșunzi!

CRIMINALUL (*în timp ce Ultimul se uită împrejur, să vadă dacă nu poate apela la cineva; trecătorii sînt indiferenți*): Teribil de repede poți executa un ordin de condamnare la moarte! (*Criminalul își aprinde o havană.*) Nici nu ai timp să regreți. Mi-au spus: dumneata faci parte din ser-

viciul de salubritate umană. Pământul ăsta trebuie curățat de indivizii indezirabili. Mi s-a pus un revolver în mână, mi s-a spus să ucid, mi s-a indicat pe cine trebuie să ucid, mi s-a semnat un cec, apoi am apăsător pe trăgaci o dată, de două ori, de trei ori... Și omul din fața mea a devenit la fel de indiferent ca și cel care a tras. (Se apropie de Ultimul, și-l îmbrățișează.) Iartă-mă! (Se desprinde din îmbrățișare și îl privește lung în ochi, ținându-l cu mâinile, bărbătește, de umeri.) Regret, dar va trebui să ne mai vedem și să te mai ucid de câteva ori. (Afectuos.) Ești victima ideală...

(Dintre trecători se desprinde o fată, care se aruncă de gîtul Ultimului.)

PRIMA FATĂ (îmbrățișându-l, în timp ce Criminalul se îndepărtează): Iubitule, vino cu noi... N-ai țigări. Știu. În noaptea asta o să rămii fără țigări. Și chiar miine-dimineață, cînd te vei trezi din somn, tot fără țigări o să te trezești. Lasă-i pe nebunii ăștia să se omoare între ei și vino cu noi!

A DOUA FATĂ (languroasă, lipindu-se de el, întinzîndu-i o țigară înfiptă într-o sipcă imensă): Îți oferim noi o țigară. O țigară care te face să uiți ce se întîmplă cu tine, ce se întîmplă în noaptea asta, cînd răbufnesc toate canalele de scurgere ale memoriei, cînd ne aducem aminte tot ce e urît pe pămînt.

(Apar încă trei fete, îmbrăcate sumar, fumînd țigări bizare, dansînd în jurul Ultimului, pe o muzică discretă de bar, plutind lent, ca într-o beție, și chicotînd.)

PRIMA FATĂ: Să uiți... să dormi, să visezi... Să uiți de copiii care mor prin spitale, nevinovați, de leucemie... sau de bunicii care mor de cancer, săraci și neputincioși ca epavele pe fundul mării...

A TREIA FATĂ (continuînd să danseze în jurul Ultimului, care le privește ca pîcat din lună): Să uiți de sinucigași, de hoți, de criminali... de femeile care și-au bătut joc de tine!

(Toate fetele rîd complice. Apoi îl iau pe rînd la dans. Tango.)

A PATRA FATĂ: Să uiți de griji, de ulcer, de chirie, de telefon, de drumul, în inghesuală, cu metrul, pînă la serviciu, de restaurantele supraaglomerate unde-ți ieși întotdeauna prînzul tău dietetic, de singurătatea de sim-bătă seara, cînd ți se pare că ești inutil și nu mai are nimeni nevoie de tine, nici măcar pentru o conversație la o cafea sau pentru un dans. (Se

apropie de el și îl obligă să danseze, uimit și stingaci.) Nu-i așa că te simți mereu singur?

A CINCEA FATĂ (insinuîndu-se printre celelalte): Vino cu noi... Departe... (Unduindu-și ostentativ corpul.) Sintem frumoase, nu-i așa? Noi știm să visăm pentru cineva o noapte minunată, chiar dacă noaptea asta nu există. (Privindu-l în ochi.) O să te simți bine. O să gemi de plăcere în vis...

PRIMA FATĂ (atrăgîndu-l, în același ritm de dans, cu un pahar înalt în mână, din care soarbe rar): Îți mai aduci aminte de mine?

ULTIMUL (ducîndu-și mina la frunte, într-un absurd efort de rememorare): Nu. (Ezită.) Parcă... Îmi pare rău, dar în noaptea asta nu-mi mai aduc aminte de nimic...

PRIMA FATĂ (mai mult șoptit): Pe plajă... Am stat alături, în plin soare... (Explicînd.) Pe vremea aceea soarele era încă puternic, luminos! Marea era albastră și pură, de parcă venea din respirațiile bărbaților și femeilor culcați pe plajă! Te-am luat de mînă și te-am invitat să înotăm în larg. (Exaltată.) Și de atunci înot mereu în brațele tale. (Îl îmbrățișează.)

ULTIMUL (îndepărtînd-o delicat): Nu mi-aduc aminte! Și, apoi, ciudat, mie nu-mi plac femeile care iubesc marea, care abia așteaptă marea, ca o vacanță promisă în infinit. Mă sperie femeile care duc dorul mării... Eu, de cînd eram copil, mă simt întotdeauna rău la mare, fac insolamție și stau închis prin infirmerii...

A DOUA FATĂ (luîndu-l la dans): Vino, să nu mai știi de nimic. Să-ți rămii credincios numai ție însuși. Pe ceilalți (cu oroare) îi poți trăda. Să ne retragem undeva în imaginația noastră, pe altă planetă, în altă galaxie... (Se apropie de el aproape gură în gură.) Acolo e întotdeauna cald, ca la tropice: vegetație luxuriantă, fructe zemoase, femei frumoase, animale sălbatice, și peste tot (cu mâinile întinse și cu ochii închiși, în extaz), lună plină! Lună plină! Vino...

A TREIA FATĂ: Nu ți-e silă de planeta asta, în care oamenii sapă tranșee unii într-alții, pînă îmbătrînesc?

A CINCEA FATĂ (continuînd asaltul și apelînd la ultimul argument): Pe mine m-ai văzut în reviste, fotografiată pe copertile colorate, în ziare, în filme, pe reclamele de băuturi și de călătorii în Nirvana!

ULTIMUL (privind-o mai bine prin ochelari): Într-adevăr! (Îi ia mina și i-o sărută ceremonios.) Ce plăcere!

A CINCEA FATĂ (continuînd): Sint o actriță celebră. Aduc tot atîtea veni-

turi cît o fabrică de armament. Mulți și-ar dori o noapte de dragoste cu mine... În viața de toate zilele, trăiesc auster și departe de civilizație, păzită de ziduri și de efebii... Ai o ocazie unică: să rămii toată noaptea cu mine.

ULTIMUL (dînd semne că se sufocă): Nu pot. Mă copleșiți. Sînteți în stare să corupeți și... aerul să dea în floare. Sînteți minunate, e adevărat. Dar eu mai am cîteva treburi de rezolvat pe-aici, pe pămînt, cîteva telefoane de dat, cîteva comisioane de făcut, cîteva... multe, multe, multe dispoziții de dat! (Găsind un pretext.) Și, apoi, nici nu m-am gîndit încă să-mi fac testamentul.

A CINCEA FATĂ (îngenunchind la picioarele Ultimului și îmbrățișindu-l): Dar trebuie să fie, undeva, pămîntul acela al făgăduinței... unde visurile se realizează chiar în timp ce pun stăpînire pe tine. Altfel, ce rost ar mai avea să consumăm atîta energie visînd degeaba, visînd în pustiu... (Strîngîndu-l în brațe cu desperare.) Vino cu noi. Să fumezi, să dormi, să visezi...

PRIMA FATĂ (insinuant): Să fumezi, să dormi, să visezi...

TOATE FEȚELE (aruncînd fumul țigărilor în aer): Să fumezi, să dormi, să visezi. (Ultimul e o clipă amețit de această chemare.) Să fumezi, să dormi, să visezi...

ULTIMUL (trezindu-se): Nu, îmi pare rău, v-am mai spus, nu pot. (Se smulge din brațele lor și își potrivește ținuta.) Altă dată. Acum nu pot. Am uitat. Dintre atîtea femei frumoase pe care le-am întîlnit, pe care le-am cunoscut sau nu le-am cunoscut... frumoase și extravagante, carnale și frivole, mizerabile și cu gust amar, nu-mi amintesc decît, poate, cîteva... Iertați-mă, n-am timp acum să-mi aduc aminte.

PRIMA FATĂ (încercînd din nou): Îți va fi greu în noaptea asta! Mai bine renunți la ea... și vii cu noi. E spre binele tău. Vei suferi cît într-o viață!

CRIMINALUL (ieșind din umbră și atrîgîndu-i atenția Ultimului, cu degetul arătător întins ca o amenințare): Mi-au spus: dumneata faci parte din serviciul de salubritate umană. Pămîntul ăsta trebuie curățat de indivizii indezirabili și inadaptabili! (Fețele se retrag treptat.) Și, la urma urmei, tu ți-ai ales locul ăsta, colțul ăsta din univers. De ce ești nemulțumit? Toată viața e un coșmar! (Se retrage în umbră.)

ULTIMUL (speriat): Unde sîntem? (Prăbușit.) Doamne! Nu mi-am închipuit niciodată că-mi va fi atît de greu să

trăiesc! (Trec mereu oameni, în toate direcțiile. Ultimul se izbește de ei, ca o fantomă.) Unde sînt? Unde mă aflu? Încotro?

MĂTURĂTORUL (ieșind din umbră): Aveți dreptate, e totuna; dacă nu vă mătur eu, vin alții (arătînd spre Criminal), și ăia nu iartă nimic. ăia mătură tot. ăia sînt gunoieri de profesie. (Dispare.)

ULTIMUL (către Criminal): Cînd m-ai ucis dumneata pe mine? Poate că totuși mă confunzi. (Ca pentru sine.) Poate că totuși visez...

CRIMINALUL: Și ce importanță are? Treaba asta a mea trebuia s-o facă totuși cineva, de-a lungul timpului. Fiecare secol, cu criminalii lui. Noi ne moștenim din tată în fiu. Ca și dumneavoastră, victimele, care veniți în bătaia armelor, tot așa, din tată în fiu. (Ostentativ.) Victimele inocenței!

ULTIMUL (avîntat, îndreptîndu-se spre el): Dacă-i așa cum spui, răspunde-mi: cine i-a ucis pe Tutankamon și pe John Fitzgerald Kennedy?

CRIMINALUL (impenetrabil): Ei, asta nu! Secret profesional. Asta n-am voie să spun. De ce să dezlegăm niște mistere pe care unii oameni s-au chinuit să le păstreze cu sfințenie, veacuri la rînd? Avem nevoie de mistere! (Îl salută adînc cu pălăria.) Îmi cer iertare, dar... (repetînd) va trebui să te maiucid de cîteva ori. (Făcîndu-i cu ochiul.) Ești o victimă ideală! (Conspirativ.) Și apoi, ești un străin, un om fără identitate. Moartea ta nu interesează pe nimeni!

(Ultimul rămîne singur, cu fruntea plină de sudoare. Își șterge transpirația cu o batistă.)

ULTIMUL: Un pahar cu apă, vă rog... (Tăcere.) Un pahar cu apă, vă rog! (Desperat.) Un pahar cu apă, vă rog! (Privind de jur-împrejur.) Nu e nimeni? Am rămas singur? (Amintindu-și.) Uneori uităm cîte se pot face cu ajutorul imaginației. Prin urmare, să ne închipuim că avem în mînă un pahar. Să ne închipuim că paharul acesta e plin ochi cu apă. Apă proaspătă, apă rece, apă de munte, de izvor, curată ca lacrima și ca roua... și să ne închipuim că îl sorbim dintr-o înghițitură... (Mimează sorbitul cu voluptate al unui pahar cu apă.) Și să ne închipuim că în palma astălaltă avem o farfurie, o tavă plină cu bunătați, și că mîncăm! (Pantomimă, în care simulează firesc mîncatul.) E și ăsta un mod de a ne hrăni, în criza asta mondială de carburanți...

(Scena se umple treptat de medici în halate albe. Medici tăcuți, care îl privesc enigmatic, insistent, pe Ultimul. Unul dintre medici — Profesorul — se așază pe un scaun, cu spatele la public, ia în mână o carte și mănincă semințe.)

PROFESORUL (indiferent, către Ultimul, care e profund impresionat): Dumneavoastră sinteți ultimul? Ultimul venit?

ULTIMUL (privind peste umăr, cu un sentiment de speranță, apoi, posomorindu-se): Probabil.

PROFESORUL (deschide cartea și se pregătește să citească): Ce nume vă supără?

(Ceilalți bărbați în halate albe se așază jur-împrejurul Ultimului și-i pun întrebări în „focuri concentrice“, ca la o anchetă polițienească. Toți au ochelari de soare.)

ULTIMUL (către ceilalți, oftând): Se spune că sînt bolnav...

MEDICUL 1 (mestecînd gumă): Și, dumneavoastră... Dumneavoastră ce credeți?

ULTIMUL (Medicului 1): Că sînt. Foarte bolnav. Grav bolnav.

MEDICUL 2 (descriind cu piciorul un semn pe podea): Nu exagerați, vă rog.

MEDICUL 3 (vine spre Ultimul): Ochii? Scoateți limba. Aaaa...

ULTIMUL (cu gura deschisă): Aaaaa... (Exasperat, chinuit.) Nu mai pot, doctore!

MEDICUL 3 (calm): Bucurați-vă că mai aveți totuși un loc unde să deschideți gura. (Către Medicul 2.) E străin?

MEDICUL 2 (discret, la ureche): Imigrant!

ULTIMUL (trăgîndu-și răsufierea): De la o vreme, nu mai pot dormi. Sînt, cred, cîteva săptămîni, cîteva luni (se gîndește mai bine), cîțiva ani de cînd nu dorm... Mă aflu într-o continuă stare de veghe. (Urmărește să vadă ce părere au ceilalți medici, dar fiecare se îndeletnicește cu altceva, și atunci ridică tonul.) Noaptea, parcă ard. Nu mai am sînge în vine, ci un fel de fontă incandescentă. O dată m-am privit în oglindă, pe întuneric, și m-am înpăimîntat. Devenisem fosforescent!

MEDICUL 4: Obișnuiți să beți cafea și să consumați alcool?

ULTIMUL: Nu... adică beau din cînd în cînd; uneori exagerez, e adevărat, dar asta se întîmplă rar, în nopțile cînd mă întîlnesc cu prietenii mei cei mai buni. Și, cum prietenii mei cei mai buni au rămas departe, în urmă...

MEDICUL 3: Aveți, desigur, o profesie care vă solicită intens!

ULTIMUL (către Medicul 3): Să nu vă facă impresia că profesia mă consumă foarte mult. Nu. În privința asta am, poate, un înalt spirit de conservare. Gîndurile mă frămîntă! Ceea ce lasă în mine întîmplările de peste zi, de peste noapte, evenimentele prin care trec, știrile de ultimă oră.

MEDICUL 1 (mestecînd gumă): Și, totuși, ce nume vă doare?

ULTIMUL: Totul, doctore, totul. Mă dor zgomotele. Am emoții pentru o femeie frumoasă întîlnită pe stradă. Sau pentru o ușă care se deschide. Da, da. Pentru o ușă care se deschide brusc. Cite surprize nu se pot juca cînd se deschide o ușă?! (Continuînd.) Pentru un telefon primit așa, din senin, la miezul nopții, cînd mă gîndesc la altceva sau citesc, un telefon de la cineva care nu vrea să răspundă și oftează pur și simplu în receptor sau strigă: ajutooor! Ceea ce mi se pare însă ciudat, acum, este că nu-mi mai pot stăpîni emoțiile... ca altădată. Mă... mă... guvernează emoțiile.

MEDICUL 2 (sentențios): Sinteți, probabil, un om cu trăiri profunde neurovegetative. (Medicii se servesc cu țigări și fumează.) Problemele guvernării, însă, să le lăsăm pe seama altora.

ULTIMUL (apropiîndu-se): De ce, doctore? De ce să lăsăm mereu pe seama altora problemele guvernării?

MEDICUL 2 (rece, fulgerîndu-l din priviri): Pentru că nu ne pricepem!

ULTIMUL: De unde știți? Poate că dumneavoastră, de pildă, vă pricepeți mai bine decît primul ministru, despre care am citit în ziare că nu poate face două lucruri deodată: să mestece gumă și să meargă pe jos.

MEDICUL 2 (amenințător): Sinteți un om cu trăiri profunde neurovegetative, v-am întrebant!

ULTIMUL (revenîndu-și cu greu): E de mirare, dar eu trăiesc intens pînă și liniștea nopții. Simt lumea cu toate celulele. Simt cum respiră oamenii prin somn, și gurile lor sînt parcă porii mei, care se închid și se deschid. (Se lasă liniștea, cîteva clipe, în care Ultimul, dîndu-și seama, în sfîrșit, că doctorii fumează, tușește și se caută instinctiv prin buzunare, după țigări.) N-aveți cumva o țigară?

MEDICUL 3 (sadic): Îmi pare rău. Aici fumatul e interzis!

ULTIMUL (dînd din cap, resemnat): Mereu ni se interzice cîte ceva... (Tace și privește înapoi, așteptînd să fie întrebant.)

PROFESORUL (iritat de liniștea care s-a lăsat, ridicîndu-și ochii din carte): Ei, mai aveți ceva de declarat?

ULTIMUL (însuflețit, dar în pustiu): Ceea ce mă obsedează acum e că lu-

mea nu există în realitate. Că e o invenție de-a mea. Sau, în orice caz, că lumea a fost creată anume pentru mine, pentru că are cineva interes să mă verifice, să mă verifice la nesfârșit, să mă cerceteze pas cu pas, secundă cu secundă. Ca pe un animal de laborator. Ca pe un cobai...

PROFESORUL : Fiți amabil, dezbrăcați-vă și treceți la aparatul Röntgen.

MEDICUL 1 (în timp ce Ultimul începe să se dezbrace) : Aveți obsesii, anumite obsesii ? De pildă, de ce anume vă e frică ?

ULTIMUL (grăbit, încercînd să-i fie Profesorului de folos pentru diagnostic) : De înălțime, de viteză, de oamenii care, în tramvai, se uită prea lung la mine, și care poate mă cunosc de undeva sau mă confundă cu cineva. Nu vi se pare că, uneori, oamenii ne privesc indecent, sau, în orice caz, indiscret ?

MEDICUL 1 : Asta-i tot ? (Se apropie, îi scoate ochelarii, îl leagă la ochi și-l învîrtește, în timp ce ceilalți medici fac zgomot lovind cheile în palmă, lovind birourile, scaunele, podelele, bătînd din palme, în același ritm, ca să-l înnebunească.)

ULTIMUL (cu gura căscată de emoție) : Alteori mi-e frică de frizerul la care mă tund și mă bărbieresc. (Își scoate brusc legătura de la ochi, îi descoperă pe medici distrîndu-se și ridică tonul pînă cînd aceștia se potolesc.) În lumea asta, în care asasinatelor au loc într-o totală confuzie, fără nici un criteriu, cînd se mușamalizează orice... (apare Criminalul, în penumbră, și Ultimul își pune ochelarii la ochi, ca să-l vadă mai bine) ...orice tentativă de a descoperi criminalul adevărat... (Criminalul ridică mîna și îl amenință, surizînd, cu degetul arătător. Ultimul se întoarce ostentativ spre medici. Aceștia l-au observat pe Criminal și-l salută ca pe o veche cunoștință, cu politețe exagerată) ...în lumea asta, zic, frizerul în mîinile căruia mă las cîteva minute pe zi (ridicînd tonul pentru a fi ascultat), frizerul, zic, cu foarfeca sau cu briciul în mîină, poate fi un criminal ! (Criminalul respiră ușurat, își scoate pălăria, salută și se retrage.) Ce imprudență, îmi spun, să mă dau pe mîna lui ! Un simplu gest greșit, din neatenție, și uneltele lui inofensive devin uneltele crimei, iar capul meu, mutilat, se rostogolește, plin de sînge, sub pendula aceea, nelipsită din orice frizerie care se respectă.

MEDICUL 3 : Exagerați din nou !

PROFESORUL (cătore Ultimul, după ce l-a ascultat atent, de data aceasta) : Să știți că aveți dreptate. La asta nu

m-am gîndit. E mai sigur să ne bărbierim acasă... Cu lamă și cu mașină de ras ! (Se ridică în picioare și închide cartea.) Aveți perfectă dreptate.

ULTIMUL (cătore Profesor) : Ce crezi, doctore ? Se mai poate salva ceva din această epavă (arătînd spre sine), prin care au trecut atîtea emoții și... comoții ? Mi-e teamă că totul în mine e scrum ! (Insistînd.) Mi-e teamă de cancer !

PROFESORUL (fals amuzat) : Cancerul nu e o boală de nervi !

ULTIMUL (încăpătînat) : Ba da ! Ba da ! Eu cred că e tot o boală de nervi. Nervii ard organismul pe dinăuntru... ard siguranțele.

PROFESORUL : Sînteți încă tînăr, celulele dumneavoastră se refac. Trebuie doar să vă calmați. Să treceți cu vederea întîmplările mărunte care nu vă privesc direct și personal, ca să zic așa.

ULTIMUL (hotărît) : Totul ne privește direct și personal.

PROFESORUL (enervat) : Dar sînt atîtea lucruri fără importanță !

ULTIMUL (tensiune insuportabilă) : Doctore, nu există lucruri fără importanță !

PROFESORUL (sever, măsurîndu-l de sus pînă jos, asistat de ceilalți medici în halate albe și cu ochelari de soare) : Ba da ! În numele sănătății dumneavoastră și al sănătății publice (subliniînd apăsător), în numele legilor acestui stat, vă sfătuiesc să credeți că există... (Îl conduce spre ecranul aparatului Röntgen.)

ULTIMUL (oprindu-l) : Doctore ! (Strigînd.) De ce nu pot să fiu și eu un... un nesimțit ?

PROFESORUL (dezarmat, privind întrebător spre ceilalți medici și ridicînd din umeri) : Știu eu ? Probabil e o chestiune de temperament.

ULTIMUL (continuuînd) : Sînt atîția oameni care trec pe stradă nepăsători, intangibili, invulnerabili, care ar trăi la fel de absenți în orice alt secol, în orice țară... (Își dă seama ce a spus și duce mîna la gură.) Ce-am spus ? În orice țară ? (Prăbușit.) E îngrozitor, dar eu nu pot trăi oriunde... (Amintindu-și.) Zilele trecute m-am întîlnit cu doi medici, imigranți, de la noi... pe care-i cunoșteam, din vedere evident, și i-am întrebător... Aștia pleaseră și se întorseseră în țară de cîteva ori... Și i-am întrebător : „Unde-i mai bine ?” Știți ce mi-au răspuns ? „Pe vapor !” (Infuriat.) Dar mințeau ! Mințeau ! Se vedea de la o poștă că veneau de la cantina „ajutorului de șomaj” ! (Frămîntat.) De ce nu vor oamenii să se recunoască înfrinți ? ! De ce mint ? ! (Ultimul dispare în spatele

ecranului coborât din înălțimea scenei. Pe ecran se proiectează la început filmul unui corp omenesc privit la Röntgen. Apoi, pe măsură ce trece timpul, apar pe ecran fragmente de filme documentare cu bombardamente și execuții în masă, cu oameni morți și copii urlând printre cadavre, cu demonstrații de stradă, cu imagini de explozii nucleare, trupe bătând pasul prin piețe publice, apoi din nou imagini de la greve de stradă, de la manifestații de mare amploare, din foaierele burselor în zilele când scade valoarea dolarului, din săli de operații din spitale, de la bordul navelor interplanetare, și iarăși aceleași și aceleași imense marșuri de protest prin capitalele lumii. Toate aceste secvențe nu vor fi însoțite de sonorul lor obișnuit din jurnalele de actualități sau din emisiunile televizate. Ele se vor desfășura ca într-un film mut. Pe cursul acestei lungi și ciudate radiografii, scena se umple de halatele albe ale unor medici și infirmiere care gonesc din toate colțurile și se adună conșternați, frământați, în spatele Profesorului. În sfârșit, radiografia se oprește brusc, așa cum se întrerup filmele, la cinematograful, din cauza unei defecțiuni tehnice. Din spatele ecranului iese Ultimul, care nu-și dă seama ce s-a întâmplat și e surprins de numărul mare de bărbați și femei în halate albe și cu ochelari de soare strânși în spatele Profesorului. Profesorul se ridică în picioare. Ceilalți medici din scenă se îndepărtează și-i fac loc Ultimului să treacă. Ecranul se ridică în plafon. Ultimul e gata să-și îmbrace cămașa, dar se oprește, cuprins de panică, sub privirile întunecate ale celor din scenă. Încercând parcă să se explice.) Toți mi-au spus să mă consult. Probabil simțeau că se întâmplă ceva ciudat cu mine. (Între rupe gesturile îmbrăcatului.) Doctore, ascultați-mi inima... Ascultați-mi bătăile inimii, și veți vedea că eu, de fapt, nu mai am inimă, ci un fel de... (Profesorul îi face semn să tacă.) Ascultați... Ascultați... (Profesorul se apropie de el cu stetoscopul. Îl ascultă. La început se aud bătăile inimii. Acestor bătăi li se suprapun apoi zgomote de picături de apă care cad din robinete uitate deschise, stîrnind ecouri amplificate. Apoi se aud ceasuri, mai multe ceasuri, zeci de ceasuri bătînd din ce în ce mai tare. Un ascensor umblînd aiurea printre etaje. Așternuturi de pat foșnînd, oameni respirînd agitați prin somn, bolborosînd cuvinte de neînțeles. Ecouri de pași care urcă și coboară scări. Se întunecă în scenă pînă cînd, în conul de lu-

mină al unui reflector, rămîn doar Ultimul și Profesorul. Se aud, de la diferite etaje, voci rostînd următoarele replici.)

VOCILE : — Stinge lumina și vino lingă mine. / — Poate că miine o să-ți par urîtă. / — Ușa! Ușa! Închide ușa. E curent. / — Lasă, domnule, să se mai aerisească puțin. O să murim asfixiați. / — E plină lumea de femei părăsîte și de copii bastarzi. Am auzit că... / — Ce? Ce? N-am înțeles. Repetă... Nu intrați pe fir, vă rog... / — Pe cine căutați? / — Pe dumneavoastră. (Se aude un hohot de rîs, sinistru, stîrnînd ecouri.) / — Mă mai iubești? Hai, spune, da sau nu... Da sau nu?

(Medicii, în halate albe, fără ochelari de soare și cu ochii vopsiți în mari cercuri albe din recuzita clovnilor de circ, se mișcă prin scenă, în același ritm, fil-fîndu-și brațele ca niște somnambuli și rostînd da și nu, însoțînd cuvintele cu gesturile respective din cap, dar pe dos: bucurîndu-se și încuviințînd, la nu, și, dimpotrivă, posomorîndu-se, schimonosindu-se în semn de silă, la da. Eventual, pot face un fel de gimnastică sau de balet, în ritmul pronunțării cuvintelor.)

TOȚI : Da, da, da, nu! Nu, nu, nu, da!
Da, da, da, nu! Nu, nu, nu, da! Nu,
nu, nu, nu, nu! Da, da, da, da, da!
Da, nu, da, nu! Nu, da, nu, da!

ULTIMUL (oprindu-l pe unul dintre medici) : Ce se întîmplă aici?

MEDICUL 1 : Învățăm din nou să rostim cuvintele. Dar altfel!

ULTIMUL : Cum adică?

MEDICUL 1 : Începînd din noaptea asta, toate cuvintele din vocabular și-au schimbat sensul.

ULTIMUL : Cine-a spus asta?

MEDICUL 1 (uimit, speriat) : Nu știu. Așa ni s-a comunicat. (Arătînd spre ceilalți.) Am fost adunați și ni s-a spus că trebuie să facem exerciții de pronunțare a cuvintelor cu sensuri schimbate. Pentru că vechile sensuri și-au pierdut puterea de convingere, s-au uzat prin repetare, s-au depreciat...

(De Ultimul și Medicul 1 se apropie, ca o umbră, un bărbat îmbrăcat în halat negru. Acesta îl smulge pe Medicul 1 și-l împinge printre ceilalți bărbați și femei în halate albe, care repetă aceleași exerciții : Da, da, da, nu! Nu, da, da, da etc. Bărbatul îmbrăcat în negru — același actor care joacă și Profesorul —, țînînd în mînă o baghetă pe care o manevrează, uneori și ca pe o cravașă, se întoarce cu

spatele la public, cu fața spre halatele albe, și le dirijează exercițiul.)

OMUL NEGRU (satisfăcut) : Perfect, acum repetați după mine exercițiul numărul doi : E bine, e rău, e rău, e bine ! (Cu singura deosebire că exprimă satisfacție la rău și nemulțumire la bine.) Repetați după mine ! E bine, e rău.

TOȚI : E bine, e rău, e bine, e rău ! (Acest al doilea exercițiu se face de pe loc, cu o mișcare a trupurilor înduitoare. Cei în halate albe se silesc să exprime cât mai exact noua atitudine față de bine și de rău. Uneori greșesc. Atunci sînt loviți cu bagheta de Omul negru.)

OMUL NEGRU (după un timp, ascultînd ca pe o muzică încîntătoare corul oamenilor în alb) : Vedeți că se poate ? Nu aveți idee ce frumos sună cuvintele pronunțate așa. (Scoate din buzunar o coală de hîrtie.) Și, acum, să vă citesc lista cuvintelor care, începînd din acest moment, trebuie șterse din vocabular și din memorie, pentru totdeauna. (Citește.) „Din inițiativa înaltului comandament al Consiliului pentru Administrația Bunurilor Spirituale, se interzic, începînd de azi, vineri, 35 septembrie, următoarele cuvinte : tratat, tratative, consult, consultări, diplomat, diplomație, convorbire, convorbiri, amnistie, amnistii, insomnie, insomnii“. (A terminat de citit, pune hîrtia la loc în buzunar, apoi ridică bagheta în semn de „atenție!“.) Ca să se știe (întorcîndu-se spre Ultimul) că în Monsterland nu există nici o dramă a limbajului, a comunicării, după cum încearcă zadarnic să afirme unii filozofi ! (Patetic.) Noi am declarat război direct celui de-al II-lea sistem de semnalizare ! Noi trecem, noi trecem acum la limbajul total !

(Corul bărbaților și femeilor în halate albe izbucnește în urale. Omul negru dă semne de nemulțumire.)

OMUL NEGRU (urlînd) : Nu. Nu așa ! Ne-am înțeles doar că suprema adeviziune se exprimă prin negație ! Prin urmare...

(Corul bărbaților și femeilor izbucnește în fluierături și huiduieli. Omul negru e satisfăcut.)

ULTIMUL (strigînd) : E o barbarie ! Vreți să ne întorcem înapoi, în preistorie !! E un nonsens. Un atentat la libertatea individului !

(Omul negru îi pune Ultimului pumnul în gură. Acesta tace. Dar încearcă să vorbească din nou. Apar doi bărbați în negru, cu coifuri aurite și mănuși albe,

care-l prind pe Ultimul, îl lovesc și-l trîntesc pe podea.)

OMUL NEGRU (ridică bagheta) : Să se facă întuneric ! Întuneric ! Prea multă lumină ! (Gest de refuz cînd pronunță cuvîntul lumină.) Întuneric ! (Cu aceleași atitudini inversate.) Repetați după mine ! Mai mult întuneric ! Întuneric ! In-tu-ne-ric ! In-tu-ne-ric !

(Silabisînd, scandînd „întuneric !“, oamenii se cufundă într-o beatitudine, într-un extaz vecin cu drogul. Ei ies din scenă pe rînd, strigînd, însoțiți de ecouri : „In-tu-ne-ric ! In-tu-ne-ric !“ Ca și cum le-ar curge riuri de lumină pe obraz. Se lasă liniștea. Și, în această liniște plină de întuneric, se aud iar ceasurile bătînd, picăturile de apă căzînd în băi de faianță și în cele din urmă bătăile inimii Ultimului.)

(Reapare Profesorul, cu suita de medici, gravi, serioși, preocupați de continuarea consultului, ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic.)

PROFESORUL : Îmbrăcați-vă. (Ultimul se îmbracă nervos, grăbit, sub privirile pline de reproș ale bărbaților și femeilor în halate albe și cu ochelari de soare care și-au făcut apariția în scenă.) Consultîndu-mă cu toți colegii mei, am ajuns la concluzia că... maldadia dumneavoastră nu e de competența noastră... (Se îndepărtează împreună cu Ultimul de oamenii în halate albe.) Sînteți, sper, un om inteligent. Voi apela la cultura dumneavoastră ! Cum să vă spun ? (Pauză.) Boala de care suferiți nu e trecută, deocamdată, în nici un tratat de medicină. (Pauză.) Sîntem nevoiți să ne adresăm organelor superioare ale Consiliului Administrației Bunurilor Spirituale, singurele în măsură, credem noi, să vă ofere un diagnostic precis. Noi (arătînd spre grupul medicilor) sîntem, din păcate, niște neputincioși, niste umili neputincioși. ...Totuși, ca să nu vă impacientați și ca să vă astîmpăr curiozitatea, vă pot oferi supozițiile mele... (Căutîndu-și cuvintele, în timp ce medicii din preajmă se apropie și încearcă să tragă cu urechea.) E vorba, probabil, de o tulburare psihică generală, de o stare continuă de emoție și de veghe prin hipertrofierea simțurilor... E vorba, probabil, de... (luîndu-l de braț și îndepărtîndu-l de curioșii dimprejur) de un caz de... conștiință ! (Complice.) Dar asta rămîne între noi.

(N-a apucat doctorul să pronunțe bine aceste cuvinte și cei din scenă intră în

alertă și fug înspăimîntați în toate părțile, trîntind ușile, închizînd ferestrele. Se pornește un vînt 'ugubru, cad frunze. Se aud pași cazoni pe culoare pline de ecouri, chei cîngîninî, comenzi scurte și de neînțeles, uși grele de fier care se deschid și se închid. Asupra Ultimului, cit cuprinde scena, se proiectează grilajul unei închisori. Se trîntește cu un zgomot asurzitor ultima ușă. Apoi, se aud aceiași pași cazoni, care se îndepărtează. Ultimul pipăie cei patru pereți nevăzuți ai închisorii, completînd prin pantomimă ideea că e închis, e claustrat undeva. Un timp își urmărește umbra, cu teamă, la fiecare gest. Apoi, brusc, speriat parcă, începe să bată cu pumnii într-un perete imaginar și se aud bubuituri înfundate, ca într-un zid de beton." După bătăi repetate, se aude zidul prăbușindu-se, apoi, la diferite etaje, apar oameni treziți din somn, ca în prima scenă. Umbrele lor se prelungesc și se încrucîșează.)

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA : Iar ? Cine bate ?

ALT BĂRBAT ÎN PIJAMA (către Ultimul, nevenîndu-i să creadă) : Tot dumneata ? ! Ei bine, domnilor, asta întrece orice închipuire. Ce vrei, pentru numele lui Dumnezeu ? Ce vrei de la noi ?

ULTIMUL (în culmea fericirii) : Domnilor, sînteți liberi ! Puteți ieși din închisoare !

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA : Cine ți-a dat dreptul să... ? (Se întoarce, suspicios, în toate părțile.) De unde știi dumneata că sîntem închiși ?

ALT BĂRBAT ÎN PIJAMA : Dar poate că noi nu vrem să ieșim de aici ! Poate că ne simțim mai bine aici, așa, închiși, între cei patru pereți.

O FEMEIE ÎN CĂMAȘĂ DE NOAPTE : Fiecare dintre noi își vede liniștit de cei patru pereți ai săi și se străduiește să-i vopsească în culori cît mai atrăgătoare, ca să se simtă mai bine acasă, și, poftim, a venit dumnealui (gest către Ultimul) ca să ne distrugă echilibrul... Ei, asta e prea de tot !

MAREȘALUL (coborînd spre Ultimul și luîndu-l de reverul hainei) : De ce nu înțelegi, omule, că noi ne simțim mai în siguranță aici, așa, închiși ? ! Avem tot ce ne trebuie ! Bani, bijuterii, mobilă-stil, și vrem liniște ! Liniște ! Liniște !

ULTIMUL (repetînd) : Dar bine, domnilor, sînteți liberi să ieșiți afară, în aer curat, să vă întîlniți cu prietenii, cu vecinii de stradă, cu toți cunoscuții și mai ales cu cei pe care nu ați avut încă timp să-i cunoașteți... (Insuflețit.) Sînteți liberi să vă plimbați pînă la celălalt capăt al orașului, să intrați chiar în cîmp, să vă trîntiți în iarbă

și să priviți cum pleacă păsările spre sud... cum vi se gudură marea la picioare ca un cîine credincios. Sînteți liberi să...

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA : De ce ? De ce ? Noi ne-am retras aici ca să trăim liniștiți pînă la sfîrșitul zilelor noastre. (Către ceilalți.) Nu e nimic adevărat din tot ce se spune omul ăsta ! Nici cîmp, nici păsări, nici mare... Totul e propagandă, totul e vis !

O FEMEIE ÎN CĂMAȘĂ DE NOAPTE : Unde mai pui că, ieșind afară, adică, mă rog, circulînd, cum spuneți dumneavoastră, am risca să fim călcați în picioare, bruscați de ceilalți oameni, lișați de limuzinele al căror număr s-a înmulțit în progresie geometrică... Fără să mai vorbim de cutremure, de vulcani, de inundații, de intoxicațiile cu polen, de răul de mare...

(Bate din nou un vînt puternic. Cad frunzele. Oamenii treziți din somn se retrag iar, trîntind ușile în urma lor.)

ULTIMUL (neînțelegînd, uluit, repetînd dezarmat) : Dar sînteți liberi... liberi... liberi !

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA (rămas pe gînduri un timp, rezemat de balustradă, împărțîndu-i Ultimului un secret) : În asta constă libertatea noastră : în a trăi cu totul altfel decît trăiesc ceilalți oameni ! (Ca într-un discurs.) Noi nu vrem să ieșim de aici, nu vrem să știm nimic despre ceilalți. Și sîntem fericiți ! Fericiți ! (Îi dau lacrimile.) Îndeajuns de fericiți ! (Plînge.)

(Vîntul se întefeste și Un bărbat în pijama dispare. Ultimul rămîne singur, își ridică gulerul de la haină și se plimbă agitat prin scenă, pe sub umbrele grațiilor.)

ULTIMUL (după ce vîntul s-a mai liniștit) : Aș fuma o țigară... Dar ar fi mai bine să ies afară, să respir a-dînc, pînă cînd simt că nu mai am piept, să respir aer, aer curat... atît de curat încît toți oamenii să devină dintr-o dată mai sinceri. Pentru că minciuna s-ar vedea cu ochiul liber... (Pauză mare.) Sigur... (S-a făcut liniște.) Liniște... Poate că asta e singurătatea și liniștea după care alergăm toată viața ! (Revoltat, privind către cei retrași în celulele de beton și sticlă.) Patru pereți, între care să ne închidem bine, ca să nu fim atacați de hoți, între care să nu ne bată vîntul... să nu se facă curent, și două mii de ani de plictiseală !... Sînt oameni care umplu lumea cum umplu viermii un cadavru ! (Uitîndu-se de jur-îm-

prejur.) Hei, nu mai e nimeni aici ? (Ascultă și scrutează scena.) Nu e nimeni ? (Nu răspunde nimeni.) Stau uneori și mă gândesc la viața mea... Cred că am greșit undeva... Dar unde ? La ce calcul ? La ce ecuație ? (Ridică tonul.) Unde e profesorul de matematici care n-a fost în stare să ne învețe nici măcar formula greșelilor ? ! (Se aude mișcare în întunericul din spatele scenei.) Mai e cineva aici ?

(Apare Astronomul, călcând rar, cu un aer profesional, cu haina pe umeri, cu cravata desfăcută.)

ASTRONOMUL (către Ultimul) : Mai simțem cițiva... (Îi întinde mâna.) Eu sînt Astronomul. Dumneavoastră ? Ultimul venit ?

ULTIMUL : Da. Ultimul.

ASTRONOMUL : Și eu am ajuns aici absolut întîmplător. Ieșisem, tot așa, ca dumneata, mă pregăteam să calculez ora exactă, ora siderală cum îi spunem noi. (Asigurîndu-l pe Ultimul.) Să știți că stelele vin întotdeauna exact la întîlnire cu noi. E de-ajuns să le pîndești, să le aștepti privind prin lunetă, și ele apar cu o precizie implacabilă.

ULTIMUL : Să nu-mi spuneți că nu încape niciodată un coeficient de eroare... Îi cunosc foarte bine pe oameni. Chiar dacă nu întîrzie stelele, întîrzie oamenii. Și atunci... Ce rost mai are ora exactă ?

ASTRONOMUL (încercînd să se facă înțeleș) : E adevărat că e foarte greu să spui astăzi : ora exactă ! Pentru că dacă stăm să ne gîndim bine, ora asta a noastră, ora asta pe care o folosim ca pe un obiect oarecare din casă, ca pe o perie de haine, un aspirator sau un pahar cu apă, nu e, de fapt, niciodată exactă... Nu e niciodată aceeași pentru toți oamenii. De unde să știm noi dacă toate ceasurile de pe pămînt au început să meargă în același timp ? Cine poate ști dacă au fost potrivite bine de la început ? ! Dacă meridianul dumneavoastră de la Greenwich, de pildă, e cel mai indicat punct de reper...

ULTIMUL : Și, peste toate astea, mai trebuie să calculăm și timpul pierdut cu drumurile, cu mîncarea, cu problemele noastre personale, cu somnul, cu războaiele...

ASTRONOMUL : Deși, e adevărat că ora exactă poate fi calculată și greșit. (Oftează.) Mai avem, din păcate, cițiva repetenți pe la observatoarele astronomice...

ULTIMUL (mirat) : Cum ? Nu mi-am închipuit niciodată că pot fi repetenți și la observatoarele astronomice. Păi aștia cum privesc pe cer ! ?

ASTRONOMUL : Păi nu privesc pe cer. (Jenat.) Aștia privesc mai mult la noi... ca nu cumva să vedem prea departe, sau să căutăm și acolo unde nu trebuie. (Cu subtext.) Mă-nțelegeți ? Pe cer sînt și stele care nu se văd cu ochiul liber. Și tot felul de obiecte neidentificate care... (pîndînd împrejurimile) ...care nu trebuie să se vadă !

ULTIMUL (suspînd, cu înșeles) : Aha ! Aha ! (Schimbînd vorba.) Dumneata, va să zică, nu dormi.

ASTRONOMUL (amuzat) : Nuuuu ! Cum o să dorm ? Eu n-am voie să dorm. Fără mine s-ar produce un haos în univers. Dacă eu n-aș fi treaz, să țin echilibrul lumii cu ochii deschiși pe cer, totul ar merge anapoda, totul s-ar prăbuși peste noi...

ULTIMUL (aproape) : Spune-mi, nu ți se întîmplă să crezi că fără dumneata, dacă nu ai fi prezent într-un anume loc, într-un anumit moment, evenimentul așteptat... (căuțînd) eclipsa de soare — să zicem — sau întîlnirea dintre doi oameni n-ar mai avea loc ?

ASTRONOMUL : Așa e.

ULTIMUL : Mă bucur că nu sînt singurul.

ASTRONOMUL : Deși uneori simt nevoia să mă întind și să dorm. Am obosit. Uneori îmi vine să casc. Dar mă stăpînesc. Căscatul e molipsitor. (Rîde.) Îmi închipui că, dacă aș căsca, oamenii ar începe cu toții să caște după mine și ar adormi pe rînd, molipsiți, contaminați... toți oamenii de pe pămînt ! (Rîde.) Un somn profund, de milioane de ani. Și, ca să nu se plictisească, evident, toți și-ar da întîlnire în vis... Am ajunge să umblăm prin luxuriante grădini de visuri, prin tropicale păduri de coșmaruri ! (Rîde.)

(Din întuneric, ca și cum ar urca treptele spre etajul la care se află Astronomul și Ultimul, apar Melomanul, un bătrîn înalt, deșirat, în haine de gală, cu floare la butonieră, și Bătrîna vampă, o femeie elegantă, plină de bijuterii, vorbind prețios.)

MELOMANUL (ca și cum ar continua o conversație) : Nu. Nu știu la ce etaj am ajuns.

BĂTRÎNA VAMPĂ (gîfîind) : Credeam că le-ai numărat dumneata... Uf !... Și liftul ăsta, mereu defect !

MELOMANUL (se oprește fără să-i observe pe Astronom și pe Ultimul) : Și, cum vă spuneam, prima mea soție spărgea farfuria. Cum se înfuria, spărgea farfuria. Le arunca pe fereastră de la etajul 190.

BĂTRÎNA VAMPĂ (jubilînd) : Bravo ei ! Deșteaptă femeie ! Știa ce vrea.

MELOMANUL : A doua dormea, dormea, dormea și nu mai aveam cu cine

schimba o vorbă. Dacă mai continua așa, uitam să mai vorbesc.

BĂTRÎNA VAMPĂ : Te compătimesc, domnul meu. O femeie care nu vorbește e mult mai anostă decît una care vorbește prea mult.

MELOMANUL : A treia femeie a luat loc lingă mine din greșeală, la un concert. Era soția altuia (*dînd detalii fără importanță*), a primul violonist din orchestra simfonică din Barmberg. A patra a murit într-un accident de avion. Un accident de avion la care m-am gîndit insistent cu mult înainte de a avea loc. Și, ani de zile după ce s-a întîmplat tragedia, m-am simțit vinovat ; mi se părea că i-am premeditat, că i-am dictat accidentul de avion. (*Oftează.*) Și, în sfîrșit, a cincea nevastă joacă pinacle pînă în zilele noastre...

BĂTRÎNA VAMPĂ : Dar bine, stimabile, probabil că dumneata nici nu mai ești, după atîtea despărțiri. Poate că ai dispărut, între timp... Te-ai volatilizat.

MELOMANUL (*în panică*) : Credeți ? ! Nu se poate ! Aseară, îmi aduc foarte bine aminte, am ascultat pînă tîrziu Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră de Ceaikovski și mi-am dezlegat singur sireturile de la pantofi. Am oftat singur, m-am trîntit singur în pat, am privit singur tavanul. Minunat ! E chiar extraordinar că ne-au mai rămas totuși cîteva lucruri pe care le mai putem face singuri...

BĂTRÎNA VAMPĂ : Oho, cîte nu s-au putut întîmpla de atunci ! O embolie, o congestie cerebrală, un infarct miocardic, o explozie atomică...

MELOMANUL : Ar trebui să-mi consult medicul curant.

BĂTRÎNA VAMPĂ : Un medic ! ? Ce fel de medic ? ! Un medic legist, un savant atomist, un strateg al războiului rece ? (*Hohote de rîs.*)

MELOMANUL : Nu se poate să fi murit. (*Își scoate ceasul din buzunar și-l ascultă.*) Încă n-am murit ! Inima mea bate ! (*Se ridică în picioare, fericit.*) Trăiesc !

BĂTRÎNA VAMPĂ (*reproș*) : Ți se pare că trăiești. De fapt, nu ești nimic altceva decît fum, un vis, acolo, între atîtea altele... Eu, cel puțin, nu mă simt vinovată cu nimic. Pentru că n-am făcut nimic toată viața. Stăteam toată ziua în pat, mîngîiam pisici siameze, creșteam șerpi în baie, mîncam bomboane fondante și plimbam ciini de rasă pe stradă... Mi-am făcut de cap, nu zic nu. Dar bărbatul meu n-a aflat niciodată. Și a murit fericit. Pe cal ! Așa cum a visat toată viața. Am rămas singură și trăiesc din pensia lui. Îmi ajunge. Nu mai sînt lacomă. (*Către Ultimul.*) *Il faut*

que la jeunesse se passe ! Fă-ți de cap cît timp mai poți... Dar dumneata ce visezi ?

ULTIMUL (*amuzat, schimbînd priviri cu Astronomul*) : Visez și eu tot felul de banalități... (*Intrînd în jocul ei și inventînd.*) Visez, de pildă, că... beau o sticlă de șampanie îmbuteliată în anul prăbușirii lui Napoleon la Waterloo... Uneori visez că mă fac nevăzut și că trec prin ziduri, prin pereții caselor, ca să ascult ce-și spun oamenii noaptea, cînd sînt siguri că nu pot fi spionați de nimeni. Visez să fiu un fotbalist celebru, să fac inconjurul lumii, să descopăr medicamentul împotriva cancerului și să trăiesc trei sute de ani... Ca elefanții. (*Rîde.*)

BĂTRÎNA VAMPĂ : Hooo ! Ajunge ! Destul ! Pentru o singură noapte, e prea mult. Noi, oamenii, cerem prea multe de la viață și nu uităm asta nici în vis. (*Gravă, autoritară.*) Să fim serioși ! E plină lumea de oameni căzora nu li s-au împlinit visurile și rătăcesc ca niște fantome în Valea asta a Plingerii... (*Arată cu mîna în jurul ei.*)

(*La diferite etaje apar, ca niște fantome, „oameni care visează în vis”. Au chipurile luminate ca spectrele. Și parcă vorbesc la megafoane. Regizorul are libertatea de a modifica ordinea aparițiilor și de a fragmenta textul, în funcție de ritmul impus desfășurării scenei.*)

SPĂLĂTOREASA (*spălînd*) : N-am știut niciodată ce-nseamnă să fii fericită. Bărbatul meu a băut toată viața. Eu am spălat rufe și am făcut curat prin casele oamenilor... Mîinile mele (*arată mîinile*) s-au topit în leșie. Și tot au rămas rufe murdare pe pămînt, și case pline de praf, și nu se mai termină lucrul în spălătoria asta numită pămînt. (*Arătînd scena.*) Nu m-am bucurat de nimic, niciodată. N-am rîs, n-am iubit. N-am plîns. N-am fost niciodată la cinematograf. Și acum aștept moartea, aștept să mă ducă pămîntul, pe cei patru pești mari, pînă dincolo de mormînt. (*Revelație.*) Lumea zice că dacă se mișcă unul din cei patru pești are loc un cutremur sau chiar un potop...

BETIVUL : Doamne, ce s-a-ntîmplat ? (*Se clatină, cu un pahar de șampanie în mînă.*) Unde sîntem ? (*Întinde o mînă, ca și cum ar pluti în întuneric.*) Hei, unde vă ascundeți, bețivanilor ? De unde atîta noapte, pentru o noapte ? ! (*Dă din mînă, renunțînd.*) Duceți-vă dracului ! Pînă mai ieri, visam să ajung cineva (*mimînd o ținută demnă*), să mă respecte toți oamenii din orașul ăsta plin de bancheri, de profesori universitari, de medici, de

ingineri, de muzicieni și de semidocti... Dar într-o seară m-am îmbătat ca un porc la balul primăriei și, din greșeală, am... am... răsturnat un tort pe rochia soției procurorului-șef, și mai târziu am urinat în frapierele de la mese... (*Jalnic.*) Și am fost obligat să-mi trăiesc restul zilelor prin bodegii ordinare, ca să fiu consecvent... din orgoliu, din demnitate, cu mine însumi... (*Soarbe paharul și-l aruncă în culise, unde se face tândări.*)

MICROBISTUL (*ingenunchind, cu cartea de rugăciuni dinainte*): Tatăl nostru care ești în ceruri, dă Doamne să bată duminică, în noaptea, ORMA pe RISPA, LORENA pe CALAHARI, LAPIS pe LAZULI, HERO pe LEANDRU, VEGA pe SIRIUS, ca să fac 12 rezultate exacte, și pe urmă, potopul... Facă-se voia Ta, vie împărăția Ta...
GOSPODINA (*cu un caiet în mână*): A crescut prețul laptelui, al vieții și... chiar al morții. Cine-și mai dă astăzi viața atît de ușor pentru femeia iubită? Sau pentru un ideal? Mercenarii vor bani. Mirii vor zestre! Negustorii, profituri! Cum să-ți mai măriți fata? Și, noi rămînem aici, cu ochelarii pe nas, socotind în caietele de cheltuieli, și visînd (*luminîndu-se*) bani falși, bani falși, fabrici de bani falși în podul casei...

UN OCTOGENAR: Am tot visat, de mic am tot visat să umblu, să călătoresc prin lume. Odată, cînd eram mic de tot, am și fugit de-acasă, dar m-au adus înapoi niște gardieni... Am acasă, în caietele de suveniruri, cîteva planuri de călătorie în jurul lumii... Și, acum, bătrîn, cu oasele pline de reumatism, uitat de copiii mei, care s-au risipit pe mări și oceane, uneori mi-e frică să trec strada.

FEMEIA CHEALĂ (*jumînd*): Cînd am ajuns aici, în orașul ăsta (*privind în sus*) iluminat pînă în cer, unde zac de-a valma analfabeți, savanți și muritori de foame, am crezut că l-am prins pe Dumnezeu de picior! Și, pînă la urmă, am ajuns voluntar într-un spital unde se experimentează noile medicamente, pe oameni! 50 de lire albastre ședința! (*Făcînd cu ochiul.*) E o sumă, nu? (*Brusc, rece.*) Dar mi-au căzut dinții, mi-a căzut părul, și nu mai am dreptul să dau naștere, de-acum încolo, vreme de două mii de ani... (*Ride lugubru.*) Vreme de două mii de ani... (*Ride lugubru și se confundă în întuneric.*)

UN BĂRBAT ÎN FRAC (*clipind des*): Eu am fost profesor universitar... dar aici am primit (*justificîndu-se*)...temporar... postul de portar de noapte. Am cerut voie să-mi fac serviciul în frac, ca să-mi mențin moralul... Din

păcate, nu se mai găesc posturi pe măsura pregătirii noastre, și titlurile nobiliare de acasă nu ni se mai recunosc! (*Către cei din scenă.*) Așa că nu mai veniți aici ca să muriți de foame în frac! Sîntem și așa destui muritori de foame!

UN SOMNAMBUL: Unde ești, Don Quijote de la Mancha? Unde sînt morile tale de vînt? (*Întorcîndu-se spre public.*) De ce ne-ați luat morile de vînt? De ce? De ce? De ce?????? ? ! ? !

(*Intră în scenă un bărbat într-un cărucior de invalid, împins de o femeie în alb.*)

SUPRAVIEȚUITORUL (*spre Ultimul*): Să nu-i iei în seamă. Își găsec mereu scuze pentru că și-au trădat visurile... Vin aici să se plîngă. Sau să se laude. Uneori, mă trezesc dimineața și dau peste golurile de aer ale trupurilor lor, plecate să vagabondeze prin lume și să bocească. Eu sînt Supraviețuitorul. Eu am rămas în viață. Auzi? (*Surizînd cu tristețe.*) Eu am scăpat din bolgile infernului de la Hiroshima. Îmi aduc aminte și astăzi de strigătele celor care au crezut multă vreme, înainte de moarte, că visează urît. (*Către Ultimul.*) Sînt iradiat. Și dacă am să privesc acum prea mult și prea adînc în ochii tăi, am să te iradiez la rîndul meu. În mine continuă dezagregarea materiei. Și eu continui să trăiesc, ca să fiu dat de exemplu: „Domnilor studenți, iată un caz fericit, un supraviețuitor...” (*Dă din mîini plictisit.*) Simt cum se stinge viața în mine... Dar tac. Și țin ochii deschiși, ca să văd. De ce crezi că țin ochii deschiși? Ca să acuz? Nu! Ca să aduc aminte? Nu! Ca să avertizez? Nu! Nimic din toate acestea. (*Explicînd.*) Ca să privesc în ochi ultima zi. Să o privesc pînă în fundul ochilor, pînă acolo unde se văd toate visurile neîmplinite ale tuturor oamenilor de pe pămînt.

ULTIMUL (*impresionat*): Înțeleg.

SUPRAVIEȚUITORUL: Nu. Nu înțelegi nimic. Viața e atît de frumoasă încît minți dacă îți închipui că știi ce simt eu, acum, cînd o părăsesc. Un bolnav trăiește cu o bucurie feroce tot ce i-a mai rămas de trăit. Uneori, cînd dorm, noaptea, mi se pare că mîna mea, întinsă în întuneric, atinge fundul lumii. Și aud, atunci, aud cum mi se scurge linia vieții din palmă, ca nisipul dintr-o clepsidră spartă... Vreau să strîng pumnul, dar nu pot, și mă zbat în somn pînă cînd mă trezesc... Uneori, trec prin somn pragul vieții și umblu, plin de sudoare și colb, prin viața de dincolo...

ULTIMUL (*uitînd de el în întrebare*):

E mai grea moartea decît viața?

SUPRAVIEȚUITORUL: Știu eu? Dincolo, în groapa aia comună, e frig și ploaie mereu. Uneori, băieții joacă și ei cărți, sau table, alteori beau vin, un vin foarte prost și ieftin... Dar n-au țigări. Acolo nu e voie să se fumeze... (*Femeia în alb împinge căruciorul, dar Supraviețuitorul se mai întoarce o dată.*) Adio, rămii cu bine. Și ține minte: omul moare altfel decît o panteră sau o libelulă, omul moare altfel decît o pasăre sau un șobolan... (*Iese.*)

ULTIMUL (*rătăcindu-se printre cuvinte*):
...Omul moare altfel decît o panteră sau o libelulă...

(*Ultimul, în prim-plan, e profund marcat de această scenă. În planurile secundare au mai rămas Astronomul, care privește pe cer, Melomanul, care își poartă și își ascultă mereu ceasul, Bătrina vampă, care își retușează machiajul într-o oglindă... Restul somnambulilor au dispărut treptat în întuneric. Intră din nou cele cinci fete.*)

PRIMA FATĂ (*încercînd să-l smulgă din atmosfera grea, încărcată, care s-a lăsat*): Să nu crezi nimic din tot ce ți se întîmplă acum, aici.

A DOUA FATĂ: E o înscenare, o provocare!

A TREIA FATĂ: În vis, totul e posibil... Pentru că nu mai funcționează nici o cenzură, nici o lege... nici o rușine. Toți mizează pe faptul că, pînă mîine-dimineață, visele se uită...

A PATRA FATĂ: Ce să mai vorbim? Oamenii dorm și creierul lor se spală acum de toate murdăriile... de toate mizeriile.

A CINCEA FATĂ: Eu nu înțeleg de ce ți-ai ales dumneata visul ăsta! Cu mine ai fi putut visa ceva mai frumos!

PRIMA FATĂ: Cred că suferi de sinistroză. Secolul ăsta al tău e plin de coșmaruri.

A DOUA FATĂ: Lumea s-a cam săturat de procese de-astea de conștiință.

ULTIMUL (*protestînd*): Fiecare om are impresia că știe pe ce lume trăiește, numai că se trezește, așa, într-o noapte, sau într-o dimineață, că-i fuge pămîntul de sub picioare.

A TREIA FATĂ: Am fi putut pune în scenă un vis frumos, o feerie. Ce dracu'?! Ne-am săturat de drame și de tragedii, vreau o comedie, să ne mai și distrăm puțin.

PRIMA FATĂ (*compătîmindu-l*): Of, cu oameni ca tine viața devine și mai de neînțeles; existența ta, simpla ta existență complică întotdeauna lucrurile

și le întoarce pe dos. (*Ultimul ride și se joacă ostentativ cu ochelarii.*)

A PATRA FATĂ (*continuînd*): Am înțeles, nu vrei să evadezi în alt vis cu ajutorul unei țigări de marijuana. Dar într-un bar tot am putea cobori! Să ne facem de cap! Să bem!

A DOUA FATĂ: Sau undeva, pe falezele de marmură, să ne aruncăm în valuri, noaptea pe lună, ca într-un ocean de șampanie, uzi pînă la piele de ris... de hohote de ris!

A CINCEA FATĂ: Eu, cînd mă plictisesc, îmi aduc aminte că sînt o vedetă de film celebră... Dau autografe, filmez exterioare în insula Haway, mă las fotografiată în toate pozițiile, pentru revistele ilustrate... Deși (*rizînd trist*) știu foarte bine că în viața de toate zilele sînt și eu, acolo, o biată fată care suferă de insomnii, de înfrîngeri în dragoste, și care umblă cu luminal și antinevralgice în poșetă...

A TREIA FATĂ: Eu, cînd mă plictisesc, îmi închipui că sînt un obiect oarecare... De pildă, un scaun sau un fotoliu în care se tolănește o pisică...

A PATRA FATĂ (*imitînd-o parodic*): Un calorifer prin care urcă Gulfstream-ul, un flaut pentru un bărbat în frac, puțin grizonat, o umbrelă, o... o... mătură, o perie de dinți, un sul de hirtie igienică.

A CINCEA FATĂ (*rizînd*): E minunat, nu-i așa? (*Spre public.*) Să simți că lumea te întrebuințează și are nevoie de tine... într-o societate în care totul se vinde și se cumpără... în miraculoasa, în exorbitanta, în senzaționala și halucinantă societate de consum.

A DOUA FATĂ: E prea tristă, fața asta a lumii tale. Cu toate oglinzile sparte. Nu mai e nici o oglindă în care să te privești ca să te vezi frumos.

A TREIA FATĂ: Nu mai e nimeni să mintă frumos și să spună povești.

ULTIMUL (*oftînd*): O, cîtă nevoie avem de basme! E adevărat, ne e frig în serile fără povești... Dar, iertați-mă, nu pot plecă acolo, departe... Mai am încă de încheiat multe socoteli în noaptea asta, aici, pe pămînt. Au rămas atîtea lucruri nerezolvate... Pentru că mereu rămîne ceva de reparat pe pămînt... Și meseriașii cei buni s-au cam dus... Cine să ne mai repare și nouă viața asta plină de griji, de erori?!

A PATRA FATĂ: Vei suferi îngrozitor și inutil! Mîine dimineață o să te scoli bolnav de moarte!

ULTIMUL (*ridicîndu-se în picioare*): Orice s-ar întîmpla, rămîn! Vreau să aflu totul, pînă la capăt. Ca să mă pot întoarce, eliberat, purificat la mine însumi!

(Același decor. În mijlocul scenei, un scaun alb pregătit pentru Ultimul. Pe margine, câțiva tineri îmbrăcați strident, supravegheați de polițiști cu coifuri aurite. Sus, pe trepte, unde s-a aranjat o masă lungă și câteva fotolii înalte, se urcă Acuzatorii; sînt oamenii treziți din somn în scenele anterioare. De data aceasta, sînt îmbrăcați în robe extravagante și poartă peruci albe. Vorbesc tot timpul și își trec din mîna în mîna dosare, fișe, radiografii. Tinerii cîntă, eventual acompaniați de o chitară, „Vinare de vînt” de Bob Dylan. Intră Ultimul, păzit de doi polițiști în uniformă. Rumoare de sală de tribunal. Cele cinci fete îl îmbracă pe Ultimul într-un fel de cămașă lungă, albă, de condamnat la moarte. De Ultimul se apropie Avocatul, un om speriat.)

AVOCATUL : Dacă mă veți ajuta și veți face tot ce spun eu, veți scăpa de pedeapsă... de, cum să vă spun, de condamnare. O condamnare grea, definitivă...

ULTIMUL (întors spre Avocat) : Va să zică, e posibil să fiu, totuși, condamnat la moarte...

AVOCATUL (înghițind în gol, jenat) : Sentința nu s-a pronunțat încă. (Arătînd spre completul de judecată.) Nici măcar n-a început procesul. Dar...

ULTIMUL (îngrijorat) : Ce trebuie să fac ?

AVOCATUL (prompt) : Să simulați alienarea. Un om cu... conștiința dumneavoastră, adică un om cu sensibilitatea dumneavoastră nu poate fi — cel puțin în conjunctura actuală — decît nebun ! E imposibil, e absurd, înțelegeți, să susținem altă pledoarie, în condițiile în care crimele, adulterele, minciunile, promisiunile nerespectate, filistinismul sînt delict obişnuite. A susține, aşadar, că dumneavoastră aveți conștiință, ar însemna să pierdem procesul de la bun început. Trebuie să obținem clasarea procesului pe considerentul că sînteți alienat.

ULTIMUL (hotărît) : Nu mă simt vinovat de nici o crimă. Nu am omorît pe nimeni, n-am trădat, nu m-am trădat decît pe mine însumi, e adevărat, de câteva ori, dar n-am furat... n-am bătut, n-am insultat pe nimeni... Pur și simplu exist ! Probabil că singurul meu delict e că exist ! Și că protestez împotriva crimelor.

AVOCATUL (încercînd o nouă posibilitate) : Să facem atunci altfel... Nu trebuie neapărat să recunoașteți dumneavoastră că sînteți nebun... Dumneavoastră nu scoateți nici un cuvînt. Mă lăsați să vorbesc numai eu. Fiți pe pace, se vor găsi destui care să

vă considere nebun. (Pauză.) Vă dați seama, misiunea mea e oricum delicată. Nimeni n-a vrut să vă ia apărarea. Se tem de consecințe... (în tăină) de cancer. Sînteți, totuși, un străin ! Un venetic aici, în lumea noastră.

ULTIMUL (îndepărtîndu-l) : Nu e nevoie. O să mă apar singur. Trebuie să învățăm din nou să ne apărăm singuri. Prea mulți intermediari între noi și celelalte lucruri, între noi și adevăr, între noi și dragoste, între noi și moarte, și chiar între noi și viață.

AVOCATUL (neputincios) : Cum credeți... (Ridică din umeri și iese.)

JUDECĂTORUL (ridicîndu-se brusc și cerînd liniște) : Are cuvîntul acuzarea ! (E gata să se așeze, dar își dă seama că a omis ceva și i se adresează Ultimului.) Acuzat, ridică-te în picioare !

(Ultimul se ridică în picioare. Cele cinci fete rămîn în continuare alături de el.)

ACUZATORUL 1 (spumegînd de furie) : Ești învinuit de insomnii !

ACUZATORUL 2 : De instigare la insomnie.

ACUZATORUL 3 : De sabotaj în viața de fiecare zi și de noapte. Mai ales de noapte.

ACUZATORUL 2 : Ești învinuit de vagabondaj. (Citind din dosar.) Profesiunea : vagabond pe meridianele lumii !

ACUZATORUL 4 (continuuînd) : Ești vinovat de tulburarea liniștii publice. De provocare la scandal...

ACUZATORUL 5 : Ești acuzat de nevroză astenică ! De schizofrenie !

ACUZATORUL 1 : De cei patruzeci și ceva de ani împliniți zilele trecute în mod clandestin.

ACUZATORUL 2 : Te faci vinovat de criză de timp. De tahicardie !

ACUZATORUL 3 : Dumneata ești mereu în criză de timp, mereu în alertă, mereu grăbit undeva... (Insinuant.) Unde ? Încotro ?

ACUZATORUL 4 : Atentezi la ritmul vieții noastre precise, occipitale, vegetariene și totemice. (Rumoare.)

(Neliniște printre Acuzatori. Judecătorul agită clopoșelul.)

ACUZATORUL 1 : Ești învinuit de sensibilitate ! De hipersensibilitate !

ACUZATORUL 5 : De imaginație !

ACUZATORUL 1 (aproape urlînd) : Imaginația dumitale e un flagel !

ACUZATORUL 3 : E molipsitoare. Ca o epidemie, ca un cutremur, ca o erupție vulcanică. Mii de oameni au ajuns să umble noaptea prin somn, după exemplul acuzatului, nemulțumiți de

visele lor, nemulțumiți în dragoste, în ură și în viața de toate zilele.

ACUZATORUL 4 (demagog): Nu mai au loc stafiile și duhurile nerăzbunate ale celor morți în războaie, să se întoarcă pe la casele lor... (*Rumoare în public.*)

ACUZATORUL 3 (după ce se mai liniștesc spiritele): Ești acuzat de egoism!

ACUZATORUL 1: De părăsirea domiciliului conjugal, de nerespectarea strictă a regulilor de conviețuire, de renunțare la conveniențe și la tăcere.

ACUZATORUL 2: Ești acuzat de pierderea identității! (*Către cei din completul de judecată.*) Asupra inculpatului nu s-a găsit nici pînă astăzi un act de identitate. Deși s-a făcut tot posibilul! (*Fluierături, proteste.*) Acuzatul există, respiră, se mișcă și (*ca și cum ar fi un sacrilegiu*) gîndește în mod fraudulos. Poate că a luat, pe nesimțite, locul în viață al unui om pregătit să trăiască după toate criteriile noastre de moralitate și după trăsăturile noastre de caracter. Poate că s-a substituit cuiva. Poate că a uzurpat pe cineva! (*Rumoare plină de tensiune.*)

ACUZATORUL 5: Spuneam adineaori că însăși existența dumitale a devenit un pericol public. (*A scos dintr-un dosar mai multe filme și fișe pe care, după ce le-a privit în lumină, le-a transmis celorlalți acuzaatori, ca probe.*) Ei bine, în sprijinul acuzațiilor pronunțate aici, vin radiografiile! La radiografiile noastre repetate asupra acuzatului s-au descoperit miliarde de celule electrochimice necunoscute, imagini ale unor lumi fabuloase, cu mări, oceane, continente, cratere vulcanice, orașe care nu figurează pe nici o hartă, în nici un tratat de chirurgie.

ACUZATORUL 4: De asemenea, la analizele singelui s-a constatat că acuzatul are o grupă sanguină încă nefînregistrată în cataloagele noastre și căreia noi i-am spus „alfa“. Singele său e în stare de incandescență! Celulele sale nervoase ard ca filamentele de wolfram!

ACUZATORUL 1 (speriat): În cazul acesta, trebuie văzut dacă nu cumva inculpatul este extraterestru... (*Rumoare.*)

JUDECĂTORUL (citind o listă): Acuzat, este adevărat că în casa dumitale au fost descoperite: un aparat de radio, un aparat de televiziune, colecții de ziare, cărți, amintiri și albume de familie nedecarate echipelor de salubritate?! E adevărat că foloseai lumina electrică, apa potabilă, pasta de dinți Monitor, deodorantul Kalahari, în sco-

puri personale? E adevărat că ascultai buletinele de știri?

(*Ultimul încearcă să spună ceva, dar poliștii îi pun pumnul în gură. Proteste și fluierături.*)

ACUZATORUL 5 (către Judecător): Institutul nostru de invenții și ineptii ne comunică faptul că printre manuscrisele inculpatului se află proiectul unei instalații universale de aer condiționat. (*Oroare în rîndul Acuzatorilor.*) Dumnealui (*arătînd spre Ultimul*) e deci nemulțumit de aerul pe care-l respirăm, de atmosfera în care trăim noi, aici... (*Către ceilalți acuzaatori.*) Asta e culmea sfidării. După ce că e străin și-l tolerăm printre noi... are pretenții la aer curat!

ULTIMUL (izbucînd): E plină lumea de aerul otrăvit de oamenii care se urăsc! Într-o zi vom ajunge să umblăm pe stradă cu măști de gaze! (*Exclamații de azeziune în public.*)

JUDECĂTORUL (agitat): Acuzat, nu instiga la acte reprobabile! Păstrează-ți cumpătul!

ULTIMUL (protestînd): Dar știe toată lumea cît de greu este să-ți păstrezi astăzi cumpătul!

ACUZATORUL 1 (concluzie): Avînd în vedere activitatea îndelungată de subminare a bazelor societății noastre mutuale, etnice, convergente și inamovibile, avînd în vedere activitatea fățișă de propagandă împotriva somnului și de instigare colectivă la vis, propun să se acorde inculpatului maximum de pedeapsă! (*Vacarm.*)

JUDECĂTORUL (după ce face liniște cu clopoțelul): Acuzat, ai vreo întrebare de pus? (*Sala freamătă.*)

ULTIMUL (își scoate ochelarii): Da. (*Pauză plină de tensiune.*) Cît e ceasul? (*Hohote de rîs, rumoare.*)

JUDECĂTORUL: Întrebarea se respinge, ca nefondată!

ULTIMUL (revoltat): Pentru că, în noaptea asta, cineva a smuls arătătoarele de la toate ceasurile publice! (*Uimire și proteste.*)

JUDECĂTORUL (explicînd): Ce nevoie mai avem de ceasuri, cînd și așa timpul nu mai contează?! (*Rumoare și proteste.*)

ACUZATORUL 1 (în ajutorul Judecătorului): Bucurați-vă! Noi vom trăi (*în triumf*) în afara timpului. (*Huiduieli și fluierături.*)

JUDECĂTORUL: Acuzat, mai ai ceva de spus?

(*Ultimul vrea să spună ceva, dar poliștii îi pun din nou pumnul în gură. Ultimul dă semne că se sufocă. Proteste și fluierături.*)

JUDECĂTORUL: Instanța se retrage pentru a delibera, după care urmează pronunțarea sentinței.

(Completul de judecată iese din scenă, în rumoarea publicului. Ultimul e slăbit din strînsoarea polițiștilor și e lăsat să vorbească, după ce completul de judecată s-a retras.)

ULTIMUL (izbucnind în urma Judecăto-rului și a Acuzatorilor): Întodeauna am luptat împotriva unor oameni ca voi! Și am fost învins! De data aceasta, nu mă voi lăsa! E adevărat că pe mine mă puteți reduce la tăcere. Pe mine mă puteți lăsa mut, fără cuvinte, în mijlocul mulțimii. Dar cuvintele plutesc în aerul pe care-l respirăm și nu așteaptă decât gura potrivită să le rostească, măcar o dată. Și le va rosti. Pentru că ne-am săturat de interdicții, de compromisuri și de promisiuni nerespectate! Nimeni și niciodată nu va deține apusul soarelui! Ce-ați făcut voi din secolul ăsta? Un cimitir, o hecatombă, o urnă imensă în care zac, de-a valma, imbecili, savanți și oameni care nu-și mai găsesc identitatea!? O să plecați în neant, cu tot egoismul vostru de lux, prizonieri ai tubului digestiv! Vrem să ne iubim fără amestecul vostru în treburile interne ale altor state! Zilnic se nasc pe pământ 190.000 de oameni gata să populeze un oraș sau un cîmp de luptă! Nu vrem să murim în tranșee, cu decorații de compătimitere și trandafiri post-mortem! *(Strigînd.)* Refuz să accept sfîrșitul omului! Pentru că omul moare altfel decât o panteră sau o libelulă! Pentru că omul moare altfel decât o panteră sau o libelulă! Pentru că omul moare altfel decât o panteră sau o libelulă!

(Cele cinci fete repetă la nesfîrșit această frază: „Pentru că omul moare altfel decât o panteră sau o libelulă!”)

FOSTA SOTIE: Ești maestru în discursuri. Dar pe mine nu mă satisfac vorbele! Ce ai făcut tu, mă rog, pentru planeta asta bolnavă, care te doare atît de mult? Și pentru oamenii care mor de foame sau în tranșee? Ce altceva, decât că ai suferit împreună cu ei, decât că i-ai compătimit și le-ai trimis, eventual, o scrisoare de protest, de condoleanțe, sau o telegramă de solidaritate? Lumea a continuat să se sfîșie fără să țină cont de suferințele tale!

CRIMINALUL (intră în scenă dezinvolt și i se adresează Ultimului): Ai fost admirabil! Admirabil! Te-ai fi putut ucide în timp ce vorbeai. *(Îi dă un ghionț.)* Ei, hai, că dacă o făceam îți creșteau acțiunile. Lumea ar fi fost zguduită de plîns, o stradă ar fi primit numele tău și reporterii ar fi înnebunit căutînd cine se ascunde în spatele acestor crime. Mi-ai plăcut. Nu m-am înșelat. Ești o victimă ideală.

MĂTURĂTORUL: Ei, ai văzut cum ne vrea lumea, cum ne dorește? Să venim și să facem curat... Pentru cine să facem curat? Pentru cei care vin după noi? Și, ei să ajungă la de-a gata? Ei să nu pună mîna pe mătura? Mai bine ne vedem de treaba noastră, în fiecare noapte, încet dar sigur, stradă de stradă, trotuar de trotuar... *(Aparte.)* A început lumea să arunce tot mai multe gunoaie. Semn că risipim. Și, asta nu e bine. Știi a ce miroase acum praful de pe caldarîm? *(Secret.)* A praful de pușcă!

CRIMINALUL (studîndu-l): De trei ori am să trag în tine. Dar în așa fel încît prin tunelele săpate de gloanțe, în trupul tău, să vadă lumea ca prin lunete, de-a dreptul în stele! Ce feerie! Cîteva circuri din lume o să-ți cumpere trupul, anticipat! Ca să te prezinte pe la bilciuri! Se iau bani serioși pe chestiile astea...

ASTRONOMUL: Nu te neliniști. Eu cred că există totuși viață pe celelalte planete... Vom avea unde să ne retragem, dacă vor dori cu orice preț să arunce pămîntul ăsta în aer.

ULTIMUL: Va fi prea tîrziu! *(Profund.)* Ceea ce e grav e că oamenii ăștia suspectează chiar existența mea, esența mea intimă, ființa mea, strigătul vieții mele... Prezența mea, în sine, e considerată ceva nefast. Dar, cine are dreptul să hotărască în locul meu? Cine deține monopolul rațiunii și al sancțiunii?

MELOMANUL (căt-re Bătrîna vampă, despre Ultimul): Îi vor cînta oare „Missa Solemnis” de Beethoven, la înmormîntare?

BĂTRÎNA VAMPĂ: Și oare unde-l vor îngropa?

MELOMANUL: În cimitirul Bunei Speranțe... evident.

BĂTRÎNA VAMPĂ (ochindu-l): Păcat, era un băiat simpatic. Ar mai fi putut trăi cîțiva ani buni. Era, într-adevăr, căsătorit? Avea copii? Nu cred că a fost un soț bun. Dar cred că a fost un amant ideal...

MELOMANUL: Nu se mai știe nimic... precis. Totul e o imensă confuzie.

BĂTRÎNA VAMPĂ (măsurîndu-l din ochi): Unuia ca ăsta îi trebuie un

sicriu bun, nu glumă. Pentru că e în stare să se scoale și din mormint...

MELOMANUL (*pe gânduri*): Și, totuși, ar merita o înmormintare exemplară. Să-i cînte orchestra simfonică din Monsterland și fanfarele reunite ale veteranilor de război.

CRIMINALUL: Ți-ai pus vreodată problema cum ai vrea să mori?

ULTIMUL (*fixîndu-l cu dispreț*): Mi-am pus în schimb problema cum mi-aș trăi viața din nou, dacă mi-ar veni din nou rîndul la viață... Aș trăi-o altfel, mai bine. Pentru că întotdeauna viața poate fi trăită mai bine... Nu i-am înțeles niciodată pe lașii care, pe patul de moarte, declară că dacă ar fi să trăiască din nou, ar trăi la fel. De unde atîta fățărnicie? De unde atîta mulțumire de sine?

CRIMINALUL: Și, dacă s-ar întîmpla, așa, ca în basme, să mi se spună să teucid, și mie să mi se facă milă de tine — pentru că trebuie să recunosc că-mi ești simpatic — și eu te-aș ierta și aș aduce din pădure, în locul inimii tale, inima unui cerb... Cum ai vrea să mori, dacă ar fi să-ți alegi moartea?

ULTIMUL (*pe gânduri*): Aș vrea să fie zăpadă, multă zăpadă, ca în basme, și eu să fug, într-o seară, de aici, să călătoresc toată noaptea, și spre dimineață să mă opresc, pe la răsăritul soarelui, undeva, într-o gară, departe... Să cobor și să umblu, așa, prin zăpadă, să umblu... să umblu... să nu mă mai satur să umblu...

MĂTURĂTORUL (*trist*): Pînă cînd urmele pașilor se pierd în întuneric...

ULTIMUL: Să umblu pînă se termină urmele pașilor... (*Iși duce brusc mîna la inimă, ca și cum l-ar încerca o mare suferință.*)

(Apare Necunoscuta, o femeie pe care am mai întîlnit-o în scenă din cînd în cînd, privîndu-l lung, sau trecînd pur și simplu pe lîngă el și tulburîndu-l; apoi intră, prin spatele lui, Prima iubire, în rochie de mireasă)

NECUNOSCUTA: Te doare?

ULTIMUL (*dă din cap că da*): Trece.

NECUNOSCUTA: Te-au lovit cu mîinile, cu picioarele... Am crezut că o să-ți dai sufletul.

ULTIMUL: Într-adevăr, sufletul mă doare. Nu trupul, nu rînilile mă dor. Mă doare ceva mai adînc, mult mai adînc, mă doare viața. Viața asta pe care o visez atît de urît... în somn.

NECUNOSCUTA: Ți-am ascultat inima... Doamne, ce revoluție!

ULTIMUL (*amintindu-și*): Prima oară cînd mi-am auzit inima, m-am speriat. Eram copil. Încercam, într-o noapte, să adorm și deodată am sim-

țit că se zbate ceva adînc, adînc de tot în mine și că mă zbugium. Era ca un cutremur. Și mi s-a făcut teamă. Să nu mă sparg în fîndări și să nu mă mai pot culege de pe jos, ca să merg mai departe...

NECUNOSCUTA (*îi strînge capul în mîini și-l privește lung, cu dragoste*): Mi-ești drag...

ULTIMUL (*încearcă să se ridice, dar îl doare inima*): De ce trebuie să ne întîlnim noi întotdeauna în vis? De ce nu ne putem întîlni măcar o singură dată în viața de toate zilele, sau măcar în zilele de sărbătoare?

PRIMA IUBIRE (*în spatele lui, în rochie de mireasă*): De ce n-ai venit atunci? Te-am așteptat toată noaptea și-am plîns. Afară băteau clopotele. Oamenii rideau și se bucurau de Anul nou. Și ininga, nîngea... de pară ar fi vrut cineva să uit tot ce-a fost între noi, acolo, sub zăpadă... De ce n-ai venit atunci? De ce-ai plecat atunci?

NECUNOSCUTA: Uneori trecem unul pe lîngă altul pe stradă. Dar tu nu ai timp să mă vezi și, atunci, inima mea bate atît de puternic încît simt nevoia să mă așez imediat undeva, pe o treaptă, să beau un pahar cu apă și să respir adînc...

PRIMA IUBIRE: Te-am așteptat cu toate luminările aprinse, cu fața de masă albă, cu tacîmurile strălucînd... cu ferestra deschisă, ca să-ți aud pașii, sau măcar bătăile inimii, care ajungeau întotdeauna la mine înaintea ta... La început am crezut că vei veni în ultimul moment, înainte de ora 12. Pentru că toți oamenii trebuie să implinească ora 12 împreună cu cineva.

ULTIMUL: Nu știu de ce n-am venit atunci... Ani de zile am tot căutat explicații și scuze, dar n-am găsit. Nu știu de ce-am plecat atunci... Eram atît de fericit... Eram prea fericit, și nu-mi dădeam seama!

PRIMA IUBIRE: Mi-ai fost drag. N-am iubit niciodată așa cum am iubit atunci. Era în noaptea de revelion. În ce an? În ce secol?

NECUNOSCUTA: Am avea atît de multe să ne spunem... Să ne privim în ochi și să ne dăm curaj. (*Ii pune mîna pe gură.*) Ți-s buzele obosite și arse. Ți-s ochii atît de lumeezi și triști.

ULTIMUL: De cîte sărutări am dat. De cîte lucruri frumoase am privit... (*Gemînd, cu mîinile întinse ca un orb.*) Te caut de mult.

PRIMA IUBIRE: Te aștept de mult.

NECUNOSCUTA: La început mi-a fost teamă că nu ești aievea, în realitate, și că ești doar un vis al meu. Toată viața m-am temut că s-ar putea să nu fii. Și acum... Îți respir

respirația ca să-mi dau seama că ești.
Ce bine că ai venit...

PRIMA IUBIRE : De ce n-ai venit atunci ? De ce-ai plecat atunci ?

ULTIMUL (explodînd) : De dragul aventurii, al necunoscutului. Toți suferim de boala asta, mai mult sau mai puțin ! Voiam să văd cu ochii mei ce-i acolo... ce-i dincolo, în vis. (*Intorcîndu-se, cu dragoste.*) Oricum, îți mulțumesc. Tu ai fost prima iubire... Avem atîtea amintiri frumoase, încît azi mă simt bogat ca un maharadjah, ca un prinț siamez !

NECUNOSCUTA : Sîntem atît de aproape acum ! Ce liniște s-a făcut. Parcă nu mai avem greutate, parcă nu mai avem trupuri. Sîntem doar respirații ! (*Frenezie.*) Prin urmare, ești !

ULTIMUL : Acum, aici, în vis, exist numai pentru tine și nu vreau să mai știu ce se întîmplă în lume, în clipa asta, în afară de tine. (*Înfiorat.*) Am obosit.

NECUNOSCUTA : Și eu trăiesc, exist, rîd, strig de bucurie, urlu de fericire pentru tine. (*Strigînd.*) Auziți ? ! Voi, cei de aici și cei de dincolo ! Auziți ? ! Sînt fericită, sînt fericită, sînt fericită ! (*Izbucnește în plîns.*)

ULTIMUL : De ce nu ne putem întîlni mîine, în zori, ca acum, în vis ?

NECUNOSCUTA (suspînînd în plînsul ei de fericire) : Pentru că niciodată nu voi fi atît de frumoasă ca în vis, ca în propriul meu vis, ca în propriul tău vis.

ULTIMUL : De ce ? De ce ? O să răscolesc tot pămîntul ca să te găsesc... (*Necunoscuta surîde.*) Tu ești iubita mea, care rîde și cînd plînge...

PRIMA IUBIRE (halucinînd) : De ce n-ai venit atunci ?

NECUNOSCUTA (transfigurată) : Așa e jocul. Tu să mă cauți și eu să aștept. Și, astfel, trăim și ne legăm de viață cu dinții... amăgiți de întîlnirile noastre din vis...

ULTIMUL : Am încărunțit așteptînd. Am îmbătrînit și am greșit prea mult, căutîndu-te.

NECUNOSCUTA : Ești foarte frumos așa.

PRIMA IUBIRE : De ce n-ai venit atunci ? De ce n-ai venit atunci ? De ce-ai plecat atunci ?

ULTIMUL (frămîntîndu-se) : Nu știu. Nu știu ! Poate că din desperare, din egoism. Poate că nu voi fi iubit niciodată atît de frumos cum m-ai iubit tu... Dar am vrut să umblu, să văd ce se întîmplă cu noi, pînă la urmă, pe pămînt. Vreau să mă întorc la tine, dar (*suferînd*) nu mă mai pot întoarce atît de departe. Oricum, îți

mulțumesc. Mi-ai dat parcă viață... a doua oară ! (*Prima iubire dispare.*)

NECUNOSCUTA : Ce bine că ești aici, lîngă mine ! Avem întotdeauna atît de puțin timp ca să fim fericiți. Iubitul meu cu tîmplele cărunte și zgomotoase ca o cascadă...

ULTIMUL : Ce frumos vorbești, iubito... (*Grav.*) M-am hotărît să mă întorc. Mîine seară ne vom revedea pe alt meridian, într-un vis frumos, în care cad frunzele și vin măturătorii de stradă, ca să ne spună că urmele noastre de pași nu se mai șterg de pe suprafața pămîntului... Acolo unde vom fi noi înșine, în realitate, pentru totdeauna.

MAMA (în spatele Ultimului) : Ești bolnav. Știu. Gîndește-te la pădurile de acasă, gîndește-te la florile din grădina noastră, la izvoarele din munți, și umblă prin iarbă, desculț, tot restul nopții... ca să te vindec și să te întorci curat, înapoi, în vis.

ULTIMUL : Da. Sînt bolnav, mamă. Azi-dimineață, țin mîine, m-am trezit fără trup, și bătăile inimii le auzeam din fundul pămîntului...

MAMA : De ce-ai plecat, copilul meu, sufletul meu ? Unde te-ai dus ? Întoarce-te !

NECUNOSCUTA : Pe mîine seară, la ora 6, cînd cad frunzele... (*îl îmbrățișează, îl privește în ochi*) într-un vis mai frumos și mai bun... (*Dispare.*)

MAMA : Și, cînd vii înapoi, ține-te bine de pămînt, să nu cazi din greșeală în cer... (*Dispare în întuneric.*)

PROFESORUL (apare din întuneric, luîndu-l de umeri) : Sînteți tînăr, celulele dumneavoastră se refac. Trebuie însă răbdare și calm, mult calm. Trebuie să vă stăpîniți, să treceți cu vederea peste o seamă de întîmplări care nu merită să fie luate în seamă.

ULTIMUL : Doctore, nu există lucruri fără importanță !

AVOCATUL : Cel mai bun lucru e să simulați alienarea. Un om cu conștiința dumneavoastră, în actuala conjunctură, nu poate fi decît nebun.

UN BĂRBAT ÎN PIJAMA : În asta constă libertatea noastră ! În a face totul exact pe dos decît fac ceilalți oameni. Noi nu vrem să ieșim de aici, nu vrem să știm nimic despre ceilalți. Și sîntem fericiți. (*Plînge.*)

PROFESORUL : Sînteți, sper, un om inteligent... Boala asta se vindecă prin somnoterapie.

ULTIMUL : Dar eu vreau să rămîn treaz, doctore. Treaz. Cu fruntea sub steaua polară. Să fie frig în jurul frunții mele, ca la Polul Nord, ca să rămîn lucid !

(Rumoare de sală de tribunal. Intră Judecătorul, Acuzatorii și publicul format din tineri pletoși, îmbrăcați strident.)

JUDECĂTORUL : Cetățene, ești condamnat la moarte (un fior de nemulțumire în scenă), în numele tuturor oamenilor care vor să trăiască liniștiți, fără griji, fără obsesii, fără procese de conștiință, în lumea asta. Toate armele care vor trage, începând de miine-dimineeață, se vor descărca în dumneata. Toți criminalii care-și vor face meseria, de astăzi încolo, te vor ucide pe dumneata. Toți îndrăgostiții care se vor întâlni și se vor despărți, începând de miine, se vor despărți pentru totdeauna de dumneata. Ești condamnat să mori în toate accidentele de circulație și în toate catastrofele aeriene, în toate tranșeele și în toate tragediile jucate pe scenă de azi înainte; ești condamnat la moarte în toate visele și în toate coșmarurile oamenilor. Ești condamnat la moarte pe viață! Ești liber... să mori!

(Publicul din scenă izbucnește în ovății și aclamații. Cei doi polițiști cu coifuri de aur îl eliberează pe Ultimul. E ridicat și purtat pe umeri de tinerii din scenă. Ultimul pare îmbătat de fericire, ca un atlet care a câștigat un lung și chinuitor maraton. Se aud câteva împușcături. Ultimul cade de pe umerii celor care îl poartă, parcă filmat cu încetinitorul. Speriați de zgomotul împușcăturilor, cei din scenă fug. Ultimul rămâne singur și inert pe podea. Intră Criminalul, care ascunde revolverul și se apropie de Ultimul, verificând totodată dacă nu cumva e urmărit. Il întoarce cu fața în sus și-l salută.)

CRIMINALUL : Ce ți-am spus? Ești, într-adevăr, o victimă ideală. Mori ca la carte. (Bătându-l pe umăr.) Ți permit că ne vom vedea. Îmi place să omor oameni ca dumneata. Fără asemenea oameni am rămâne fără slujbă. Câtă vreme există voi, e nevoie și de noi.

(Se aud zgomote de oraș care se trezește dimineața. Pași de oameni, uși care se închid și se deschid, conversații, tramvaie. Cineva încearcă să asculte radioul și auzim, ca la început, crainicii vorbind, muzică simfonică, muzică de fanfară, bruiaje, paraizi, semnale Morse.)

BULETIN DE ȘTIRI :

Un craniu a cărui vîrstă a fost stabilită la trei milioane de ani a fost descoperit ieri la Koobi Fora, în nordul Kenyei — a anunțat antropologul ame-

rican Robert Leakey. Importanța deosebită a noii descoperiri demonstrează existența omului primitiv în aceeași perioadă cu maimuța de tip australopitecus. ● La Geneva a avut loc miercuri o nouă întâlnire, în cadrul tratativilor privind limitarea inarmărilor strategice ofensive. ● Autoritățile vamale și polițienesci din orașul suedez Norrköping au descoperit o cantitate de 13,5 kilograme de heroină pură într-o valiză abandonată. ● Consiliul Federal al Elveției a hotărît să ratifice tratatul privind interzicerea amplasării armelor de distrugere în masă pe fundul mărilor și oceanelor, precum și Convenția privind interzicerea utilizării armelor biologice și chimice. ● Un Raport al Organizației Mondiale a Sănătății, publicat recent, relevă că, într-un interval de 30 de minute, aproximativ 450 de persoane își pierd viața sau sînt rănite, pe pămînt, în accidente de circulație...

(Aceste știri se pot schimba în funcție de evenimentele zilei.)

ULTIMUL (dă semne că se trezește. Deschide ochii. Se ridică într-un cot, privește spre public, ascultînd știrile, zgomotele... Respiră ușurat): A fost îngrozitoare moartea asta! Credeam că nu mă mai trezesc niciodată. (Se ridică, deschide o fereastră imaginară, recunoaște peisajul familiar.) Se face ziua. (Privind spre public.) Oameni buni, treziți-vă! Se face ziua. Deschideți larg ferestrele, să intre vîntul și stelele care nu-și mai găsesc vechile cuiburi. Lăsați să zboare din casele voastre pasărea neagră a nopții și respirați aer curat. Aer curat! Oameni buni, treziți-vă! E minunată viața asta pe care, nu mai știu, o trăim sau o visăm... Treziți-vă, treziți-vă! Nu întoarceți spatele lumii și nu vă lăsați pradă somnului! Doar, din cele mai vechi timpuri trebuia să rămînă cineva treaz în familie, în fiecare familie, ca să vegheze să nu se stingă focul! Treziți-vă! Treziți-vă!

(Intră în scenă cele cinci fete, care se adresează publicului.)

PRIMA FATĂ : Nu! Dormiți, oameni buni, dormiți! Nu vă treziți, pentru că viața o să vi se pară un coșmar!

A DOUA FATĂ : Dacă, din întâmplare, ați deschis ochii pentru cîteva secunde, închideți-i din nou! Viața pe care și-o imaginează omul acesta (arătînd spre Ultimul) nu merită să fie trăită! Dormiți mai departe și scrieți-vă piesa aceasta singuri... în vis.

ULTIMUL (căt-re public, desperat): Nu! Nu dormiți! Treziți-vă! E nevoie, totuși, de cîteva oameni lucizi, de cîteva oameni care nu pot dormi, de cîteva

oameni care să depună mărturie că n-am inventat eu acest coșmar, că nu sînt vinovat de acest delir... Treziți-vă!

A TREIA FATĂ (*casă molipsitor, imitată de cealaltă*): Așa... Așa, căscați. Nu vă sfiți. Nu vă temeți că sfidați manierele elegante. Căsați și dormiți cu voluptate...

A PATRA FATĂ: Direcția teatrului nostru oferă un premiu spectatorului care va adormi cel dintîi!

A CINCEA FATĂ: Somn ușor... Dormiți... E atît de bine să vă întindeți, să căsați cu pletele în vînt ca o protuberanță solară și să dormiți pînă la sfîrșitul lumii...

ULTIMUL (*exasperat*): Nu! Nuuuuuuu! Nu dormiți! Nu vă lăsați pradă somnului! Și, mai ales, nu vă faceți că dormiți! Trebuie să rămînem treji. (*Privind de jur-împrejur și ascultînd zgomotele obișnuite ale orașului care se trezește.*) E pace! E liniște! (*Fericit.*) Putem respira în liniște!

(*Se aud din nou cîteva focuri de armă și Ultimul se prăbușește. Fetele dispar în mare panică, tipînd.*)

CRIMINALUL (*intrînd*): Nu. Nu așa. Păi, ce facem? Stricăm tot. Pace?! Iar pace, iar liniște? Războiul este esența luptei pentru viață duse de om de-a lungul secolelor! Ce dracu' ai mai făcut atîta școală, dacă n-ai învățat lucrul ăsta elementar?! (*Ultimul dă semne că își revine.*) Așa, vino-ți în fire! Și ține minte: războiul înseamnă manifestarea supremă a virtuților omenești!

ULTIMUL (*protestînd și încercînd să se ridice*): Manifestarea supremă e pacea, pentru că e lucrul cel mai greu de păstrat. Manifestarea supremă e liniștea asta, în care fiecare om își poate potrivi ceasul după zgomotul pașilor ultimului întors de pe front.

CRIMINALUL (*exasperat*): Pacea e o erezie! Pacea duce la putreziciune, la lenevie, la trîndăvie, la imoralitate! La o moarte lașă, scîrnăvă, nu eroică, în tranșee!

ULTIMUL (*strigînd*): Omul moare altfel decît o panteră sau o libelulă! Omul moare altfel decît o pasăre sau un șobolan!

(*Criminalul trage din nou cîteva focuri de armă și Ultimul se prăbușește iarăși.*)

Cele cinci fete îl înconjoară pe Ultimul și, într-un ceremonial însoțit de un cîntec trist, îl acoperă cu flori.)

PRIMA FATĂ: N-a avut niciodată liniște, deși vorbea mereu de liniște...

A DOUA FATĂ: Ar fi putut fi un om obișnuit, un om ca toți ceilalți, care își vîd de treburile lor și nu se agită pentru interesele altora...

A TREIA FATĂ: În felul ăsta s-a făcut de-a dreptul ridicol. Nu mai lăsa oamenii în pace, nu-i lăsa să doarmă liniștiți în paturile lor seculare.

A PATRA FATĂ: Altfel, nu pot să spun că a fost băiat rău. Era un om sensibil. O fire de poet. Dar cam exagera. Dramatiza lucrurile... Asta e! Și-a luat viața prea în serios!

A CINCEA FATĂ: Să-i fie țărîna ușoară. L-am iubit, dar l-am și renegat ca să nu se creadă cumva, cîndva că am fost complici. Pe un bilet de tramvai găsit din întîmplare printre lucrurile sale a scris cîteva cuvinte de neînțeles: „Duc pe lumea cealaltă teama mea de război și ultimele știri despre dragoste“... Să-i fie somnul, în sfîrșit, lin.

ULTIMUL (*trezindu-se și vorbindu-le firesc spectatorilor*): Îmi pare rău că v-am visat atît de urît în noaptea asta. (*Privind în sus, de jur împrejur.*) Poate că acum afară cad stelele. Poate că plouă. Poate că ninge. (*Către cele cinci fete.*) Deschideți ușile, să intre aer curat. Să respirăm aer curat. (*Cele cinci fete intră în public și deschid ușile sălii de spectacol.*) Uneori, habar n-avem ce bine e și ne putem trezi pur și simplu acasă, în liniște, în patul nostru, siguri că ne-am făcut datoria în dragoste, pînă la capăt... (*Inspiră și respiră adînc de cîteva ori.*) Așa... Încercați să respirați și dumneavoastră. (*Inspiră și expiră adînc, ca într-un exercițiu de respirație, împreună cu toți interpreții piesei, care coboară, prin scenă, în sală.*) E liniște. Aer curat. Respirați adînc. Așa. Respirați adînc. Respirați adînc și mergeți liniștiți pe la casele voastre, siguri că nu vi se va întîmpla nimic rău, niciodată.

(*Toată sala inspiră și expiră adînc, și respirațiile se aud ca valurile unei mări liniștite.*)

C O R T I N A

Prin această discuție despre teatrul american — prima, dintr-o serie consacrată mișcării teatrale din diferite țări și zone geografice —, înscriem tradiționalele „mese rotunde“ ale revistei „Teatrul“ în orizontul transformărilor care se petrec în teatrul lumii, în acest sfârșit de secol 20.

Urmărim, astfel, un dublu obiectiv: pe de o parte, să înlesnim ca, prin intermediul revistei, bagajul de observații vii, experiență artistică, idei, criterii de valoare, opinii critice, acumulat de oamenii de teatru români care au cunoscut, la fața locului, fenomenul teatral din străinătate, să devină bun comun al mișcării noastre teatrale; pe de alta, să oferim cititorilor un „atlas

ATLAS TEATRUL

teatral“ captivant prin prospețimea și originalitatea unghiului de vedere și edificator prin calitatea sintezei.

Invitații noștri au călătorit în Statele Unite, unii cu câțiva ani în urmă, alții mai de curind, în cadrul acordurilor de schimb cultural sau ca participanți la diverse programe profesionale. Confruntându-și opiniile, completându-se reciproc, interpretând faptele observate potrivit personalității fiecăruia, ei confirmă astfel, implicit, eficiența politicii românești, de încurajare a contactelor culturale și de schimb de valori.

Seria acestor „mese rotunde“ va cuprinde, în numerele viitoare, debateri despre teatrul din Uniunea Sovietică, Anglia, Franța, R.P. Bulgaria, Republica Democrată Germană, Canada, Republica Federală Germania etc.

Teatrul american

văzut de :

- Ileana BERLOGEA
- Cătălina BUZOIANU
- Emil MANDRIC
- Sanda MANU
- Alexa VISARION

Din partea redacției:

- Mira IOSIF

*masa rotundă a
revistei*

TEATRUL

MIRA IOSIF : *Aflindu-ne, în diferite momente și împrejurări, în Statele Unite, fiecare dintre noi, cei de față, avem propria noastră imagine despre teatrul american. Deși e foarte greu să cuprindem, să analizăm și să sintetizăm ceea ce am putea numi „fenomenul teatral american” — realitate complexă, contradictorie, dinamică, desfășurată la dimensiunile unui continent — vă propunem să încercăm împreună să realizăm o vedere de ansamblu și să desprindem câteva dintre trăsăturile lui caracteristice. Ce anume îl frapează pe omul de teatru din România, la un prim contact cu scena de dincolo de ocean ?*

Teatru și viață

ALEXA VISARION : Atît cît se poate vedea într-o lună, din teatrul american, înseamnă destul de puțin, în ciuda programului compact și bogat, care s-a dovedit extrem de generos ca ofertă, umană, în primul rînd, apoi profesională. În primăvara anului 1981, văzînd spectacole de la New York la San Francisco, am încercat să cuprind ceea ce mi s-a părut mai marcant în respectivul sezon și să extrag esențialul din această vastă manifestare, care se definește în primul rînd prin diversitate : diversitate stilistică, tematică, diversitate de structuri, diversitate a eficienței... Importante, pentru mine, nu au fost în primul rînd spectacolele; am văzut multe reprezentații foarte bune, altele bune sau pur și simplu obișnuite, dar revelator mi s-a părut contactul uman cu artiștii americani, cu oamenii de teatru. Am discutat despre ceea ce se întîmplă în teatrele lumii și în mișcarea teatrală americană, despre situația „la zi” a ideilor teatrale, despre necesitatea ca teatrul să-și găsească un drum propriu, care nu este nici al avangardei, nici al formulelor tradiționale, ci un drum al vieții. Cred că, în lumea americană, experiențele de viață au „sufocat” experiențele artistice. Viața este aici mai tare, mai diversă, mai impvizibilă, și teatrul nu a putut ține pasul — la un moment dat — cu acest tumult. Teatrul urmărește viața, o pîndește, o adulmecă.

MIRA IOSIF : *Intr-adevăr, a fost o perioadă, deceniul șapte în special, cînd realitățile au intrat direct, nemediat, pe scenă: atentatele politice, războiul*

din Vietnam, marșurile păcii, lupta pentru drepturile civile... Atunci s-a produs un fenomen cultural pe care critica l-a denumit „înmugurirea Americii”... Dar, cred că azi s-a produs o mutație...

ALEXA VISARION : Spectacolul Americii fiind fascinant și dramatic, teatrul, la un moment dat, nu a mai avut puterea să-l transfigureze. Ca o reacție, s-a produs un proces foarte interesant : căutarea și descoperirea altor surse noi, apte să genereze spectacole care să însemne ceva pentru societatea americană ; după părerea mea, noile surse sînt nu realitățile politice, stările sociale conflictuale, ci ideile. În teatrul din Statele Unite se dă azi o luptă pentru a se impune anumite idei, idei dramaturgice și idei de spectacol. Grupuri de regizori-dramaturgi creează obstinat, încercînd să evite presiunea schimbărilor prea rapide, să contracareze fluctuațiile gustului, să se adapteze necentenitei mișcări — tipic americane — care provoacă, în teatru, o anumită instabilitate ; în același timp, rapiditatea schimbărilor face și farmecul vieții teatrale, dovedindu-se un factor stimulativ...

EMIL MANDRIC : Da, și eu cred că în America viața depășește actul teatral. Impactul dintre realitatea cotidiană și actul artistic poate fi văzut ca o direcție de program. Pe mine m-a interesat teatrul american mai ales sub raportul identificării mijloacelor de expresie artistică cu problemele societății americane contemporane.

SANDA MANU : Este adevărată observația lui Alexa Visarion, că ei sînt mereu în căutare de idei pentru piese sau spectacole. Sînt mai ales în căutarea unui drum în teatru. Spectacolul vieții este însă cu mult superior oricărui alt spectacol. La TV, nimic nu este mai cuceritor decît programul de actualități, *News* ; nici un fel de serial — și sînt cu zecile, cu sutele — nu poate concura, nu este mai vibrant decît ceea ce se poate vedea la *News*... Eu renunțăm la orice alt program pentru actualități.

„BREAD AND PUPPET”, „LIVING THEATRE”, „OPEN THEATRE”, formații experimentale create în anii '60, ca expresie a mișcării off-off-off Broadway, de contestație a teatrului comercial și de divertisment.

Avangarda aparține istoriei!

CĂTĂLINA BUZOIANU: Nu pot să judec fenomenul teatral de azi, decât prin comparație cu prejudecățile mele despre teatrul american, prejudecăți formate la diverse festivaluri din Europa, între anii 1969 și 1978. Atunci s-au produs contactele mele cu teatrul experimental american, când la Belgrad, la Festivalul BITEF, la Nancy sau la Wrocław, am putut vedea importante experiențe ale anilor '60. Nu privesc fenomenul avangardei americane prin prisma avangardei propriu-zise, ci prin prisma animatorului. A unuia dintre ei: a lui Peter Schumann, creatorul lui „Bread and Puppet“ de pildă, pe care l-am cunoscut în 1969, revăzându-l în 1970 și 1978, sau a lui Luis Valdez, creatorul lui „El Campesino“. Aceștia, ca și Joseph Chaikin, ca și Richard Foreman sau Richard Schechner, animatori ai teatrului din deceniul 7, sînt în primul rînd mari personalități. Experiența lor s-a încheiat. Nu știu dacă a eșuat, dar, ca orice experiență, a luat sfîrșit. L-am văzut pe Grotowski comentîndu-și propria-i experiență, și am scris despre sentimentul acut de neputință tragică pe care îl transmitea. Cînd le-am văzut eu, experiențele lui Peter Schumann erau mai proaspete ca oricînd. Îl apreciez pe Peter Schumann nu ca pe un artist de avangardă, ci ca pe o personalitate de neconfundat, care a însemnat, și înseamnă și azi, mult, pentru mine... El continuă să existe nu numai ca om de artă, ci ca un creator profund implicat în problemele esențiale ale epocii noastre, trezind, prin arta lui, un răsunset universal. În călătoria mea din această primăvară, în Statele Unite, am constatat însă că *acasă* el nu este cunoscut. M-a izbit în chip deosebit acest fapt: experiența artistică a unor mari creatori, pe care o judec — și in-

„BREAD AND PUPPET“, formație animată de regizorul, sculptorul, muzicianul și scriitorul Peter Schumann, și-a impus principiul „sărăciei voluntare“: cu ajutorul unor măști și marionete uriașe, actorii dau reprezentații în cele mai insolite locuri publice, în piețe și pe străzi, preferînd procesiunea și demonstrația, pe trama unor scenarii elaborate în colectiv și pe teme la ordinea zilei.

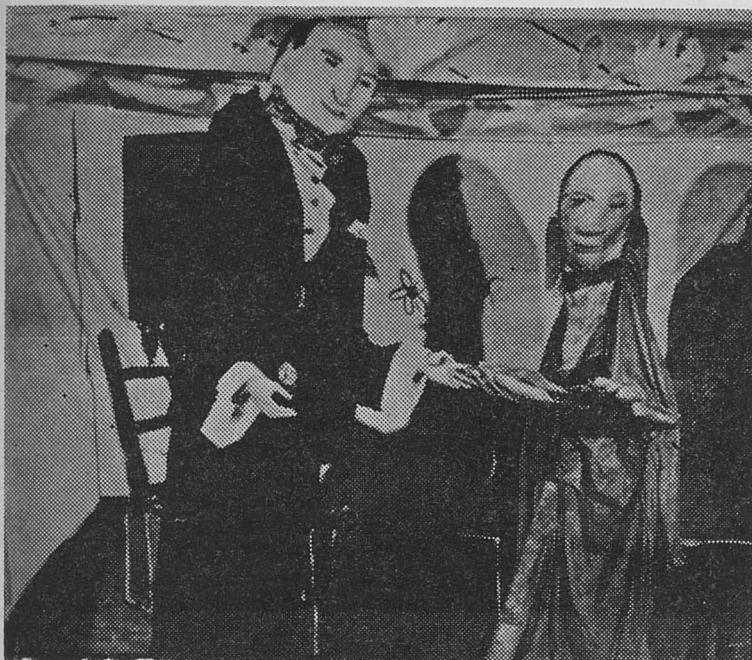
„LIVING THEATRE“, companie creată de Julian Beck și Judith Malina, a reprezentat în deceniul 7 categoria teatrului protestatar împotriva esteticii, deopotrivă tradiționale și moderne; s-a identificat cu platforma de idei a contraculturii, profesînd, prin membrii săi, o viață comunitară, în care arta și existența se confundau.

sist asupra acestui lucru — nu din punctul de vedere al avangardei artistice, s-a șters, a fost uitată, ca și cum nici nu ar fi existat.

MIRA IOSIF: Cred că pentru noi, ca pentru mulți oameni de teatru de pe vechiul continent, teatrul experimental american a fost, în anii '60—'70, un punct de referință: prin reformularea limbajului teatral, prin vizualizare, creație colectivă, teatru de grup, revoluționarea spațiilor de joc etc. La asta a contribuit și critica de specialitate, critica tînără și cea universitară, care a văzut în această mișcare de avangardă expresia luptei împotriva „establishmentului“, cum se spune, împotriva tradițiilor unei culturi oficiale, instituționalizate...

SANDA MANU: Noțiunea de avangardă presupunea atunci contestația, dar, la ora aceasta, prin avangardă se înțelege spectacolul *non-comercial*! Discutam cu John Hirsch, regizor, directorul Festivalului Stratford din Canada, despre fenomenul avangardei; el observa cu tristețe și revoltă că azi asistăm pe scene la etalarea reziduurilor ei; mișcarea și-a pierdut substanța și au rămas pe alocuri, ca distinctive, doar elemente exterioare: violență, pornografie, limbaj obscen; asta înseamnă moartea artei, nimeni nu-și poate găsi identitatea într-o asemenea exprimare. În afara culturii, în afara profesionalismului, folosind doar reacțiile viscerale, nu se poate face artă. Și mai cred că la un moment dat avangarda a avut și un succes comercial. Ea se vindea! Ea s-a vîndut! Și astfel și-a pierdut idealul!

ILEANA BERLOGEA: Dați-mi voie, ceea ce la un moment dat era contestație în avangardă nu se vindea deloc! Cunosco problema, fiindcă experiența mea „americană“ s-a desfășurat pe o perioadă mai lungă, aproape un an de zile, de la sfîrșitul lui 1974 pînă în toamna lui 1975, timp în care am parcurs aproape întreg continentul teatral, de la un ocean la



Scenă din
spectacolul
„Gray Lady
Cantata“
(„Cantata
Doamnei
cenușii“), în
interpretarea
formației
„Bread and
Puppet“

altul. Și eu am plecat în Statele Unite știind o mulțime de lucruri despre teatrul american. Cunoșteam tot ceea ce americanii aduseseră în Europa prin anii '60-'70, „Living Theatre“, „Open“, experiențele lui Beck și Malina, ale lui Chaikin și ale trupei „LaMama“ etc. Europa i-a făcut cunoscuți, impunându-i, critica teatrală și popularele festivaluri europene, rețineți acest lucru. „Living“-ul a străbătut aproape întreaga Europă, triumfând la Avignon; „Bread and Puppet“ a entuziasmat cercurile tineretului protestatar al vremii. Audiența acestor spectacole sau *happening-uri* (în-timplări) era uriașă în rîndul tineretului hippy, în mișcările protestatare ale negrilor, în cele ce contestau războiul din Vietnam. Dar mai ales în Europa. În America, aceste grupuri teatrale nu se bucurau de sprijin financiar, nu cîștigau bani deloc, nu erau recunoscute, nu numai de critica instituționalizată, dar nici măcar de intelectualitatea universitară! Nu aveau public. Am vrut să le revăd, acasă la ele. Nu s-a putut, fiindcă tot acest teatru experimental, sau de avangardă, aparținea deja istoriei! Dar, paradoxal, nu unei istorii cunoscute de americani, ci, dimpotrivă, chiar ignorată de ei. Această mișcare teatrală a murit, deoarece cea mai mare parte dintre animatorii de formații și grupuri experimentale nu au reușit să ajungă, în ceea ce făceau, la o transfigurare artistică autentică. Ei s-au oprit la trecerea protestului social într-o simplă formă protestatară, în care

predomina elementul amator, adesea fără nici o valoare estetică. Cînd am ajuns în Statele Unite, „Open Theatre“ își închisese de mult porțile, iar animatorul lui, Joseph Chaikin, monta *Pescărușul* în cea mai clasicizantă, academică și poetică manieră, neomițînd din text nici un cuvînt, nici o indicație. „Living“-ul trecea printr-o perioadă foarte tristă: nu obțineau bani defel, își pierduseră foștii colaboratori, în 1975 nu se mai găsea nici un tînăr dornic să lucreze cu ei! Faimosul „Living“ nu mai făcea parte din prezentul care îi interesa pe tinerii americani,

„LAMAMA E.T.C.“ Unul dintre cele mai cunoscute teatre off-off-Broadway din Statele Unite. Înființat de Ellen Stewart în 1962, a început ca o simplă cafenea unde se reprezentau piese noi, originale, CAFÉ LAMAMA, devenind ulterior LAMAMA E.T.C. (Experimental Theatre Club). Treptat, LAMAMA se transformă într-un teatru al înnoirilor și experimentărilor. O contribuție importantă a avut regizorul Tom O'Horgan, după cum și Andrei Șerban, care a montat aici Arden din Feversham și Ubu Roi în 1970, trilogia antică formată din Medeea, Electra și Troienele în 1974, Omul cel bun din Siciuan de Bertolt Brecht în 1974.

aparține definitiv trecutului. Se mai menținea pe poziții Ellen Stewart cu „La Mama“. Ea continua să patroneze un colectiv cu foarte multe căutări și dădea mai ales tinerilor regizori și dramaturgi posibilitatea să se afirme. Continua să lucreze acolo Andrei Șerban, dar și el își epuizase, cu trilogia antică, marile experimente. De fapt, această montare l-a impus, cu ea, Șerban rămâne în istoria teatrului. Dar și această trilogie aparține trecutului (chiar dacă ea a continuat să se joace pînă în 1979). În 1975, Andrei Șerban, devenit personalitate de prim rang, a pus aici în scenă *Omul cel bun din Siciuan* de Bertolt Brecht. Am văzut spectacolul, era firește foarte bun, dar nu atît de îndrăzneț ca montarea lui de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Noua viziune era extrem de cizelată, de rafinată, influența teatrului oriental era bine asimilată, dar violența dramatică din reprezentăția noastră lipsea. Am mai văzut atunci cîteva lucruri interesante care țineau tot de „experiment“ : de pildă, „teatrul ambiental“ al lui Richard Schechner, un spectacol cu *Mutter Courage* de Bertolt Brecht, deosebit de expresiv, făcut într-un garaj. Richard Foreman, care mai tirziu a lucrat în teatre renunțate ca „Lincoln Center“ sau „Public Theatre“, reprezenta, ca și Bob Wilson, ultimele faze și forme ale experimentului bazat mai mult pe vizualitate; apăruse acum un alt tip de experiment, pur intelectual, de deosebit rafinament, și fără nici o legătură cu marile convulsii sociale și revolte proprii deceniului anterior.

CĂTĂLINA BUZOIANU : Eu am văzut acum un spectacol într-adevăr excepțional, realizat de Richard Foreman, cu piesa *Trei acte de recunoaștere (Trilogia revederii)* de Botho Strauss, la „Public Theatre“ din New York, un spectacol pe care critica îl considera de „avangardă“ — dacă avangardă înseamnă azi teatru bun, necomercial... Era cel mai bun spectacol din tot ce am văzut în cadrul programului propus, dar, din păcate, nu cu o problematică americană. Piesa e scrisă de un scriitor vest-german.

ILEANA BERLOGEA : Asta reprezintă mutația produsă ! Dar atunci, în 1975, acești animatori căutau vădit un alt drum. Se stinsese preocuparea pentru înnoirea limbajului teatral, dispărușeră încercările prin care scena își asuma calitatea de tribună nemijlocită a frământărilor sociale și a evenimentului la zi. În schimb, continuau să existe cele mai bune produse ale acelei mișcări înnoitoare, de pildă teatrul „El Campesino“, un teatru legat de public, de cele 14 milioane de oameni din populația *chicano*, reprezentînd nevoia lor de identitate culturală.

„El Campesino“, scenă-tribună, scenă-gazetă

EMIL MANDRIC : Am văzut multe spectacole, în opt mari orașe, dar în virful scării mele de valori așez experiența teatrului „El Campesino“, condus de o autentică personalitate a vieții teatrale americane, Luis Valdez. Acest teatru își desfășoară activitatea într-un sat pierdut din California, în San Juan Bautista, loc de pelerinaj al vechilor indieni la mormintele strămoșilor lor ; tribună a muncitorilor agricoli mexicani în lupta lor pentru drepturi civile și drept la muncă, acest teatru se face exponentul platformei politice proclamate odată cu declanșarea mării greve din 1965, și cu luptele care au continuat și continuă încă, într-un adevărat „război verde“. Ca personalitate artistică, Luis Valdez era cunoscut de mult, era actor în trupa de mimă din San Francisco (San Francisco Mime Troupe), pe care a părăsit-o, angajîndu-se direct în lupta de revindicare social-politică, alături de José Chavez, conducătorul sindicatului de muncitori agricoli, de *chicanos*, cum se numesc comunitățile de indieni mexicani din California. Valdez a realizat eficiența unui teatru de acțiune, conceput ca o gazetă vie, ca un mijloc de *agit-prop* cu lozincile la zi, în slujba și în sprijinul grevei. Teatrul „El Campesino“ și-a cristalizat o formă de expresie extrem de originală, reușind să dea glas problemelor țaranului *chicano* prin formulele și tradițiile comediei dell'arte, filtrate concomitent prin experiența Brecht și cu anumite ecouri ale miturilor indienilor din Mexic, mergînd pînă la explorarea culturilor maya și aztecă. Așadar, misterul dramatic, mitul, istoria sînt contopite într-o modalitate de expresie pusă în slujba acțiunii politice. L-am văzut pe Luis Valdez la lucru, l-am văzut cum repetă. Era în timpul sărbătorilor de iarnă și se pregătea un *mister* indian de prin 1530, *Sfînta Fecioară din Guadelupa*. Valdez, el însuși autor dramatic, actor, regizor, se implica total în jocul colectiv, misterul fiind tradus într-un registru laic, cu trimiteri la situația actuală a comunității mexicane din



Teatrul „El Campesino“ prezintă „Calaveras“, spectacol cu măști, de inspirație mexicană

De la școala hiperrealismului, la regia stilistică

MIRA IOSIF : *Ce anume vi se pare caracteristic pentru ziua de azi, în teatrul din Statele Unite ?*

ILEANA BERLOGEA : Un element cu pondere în structura teatrului american îl reprezintă teatrele regionale (ca „Marc Taper Forum“, la Los Angeles, „Guthrie Theatre“, la Minneapolis, „Dallas Theater Center“, la Dallas, „Arena Stage“, la Washington etc.). Acestea sînt mari teatre, majoritatea cu un colectiv permanent, toate cu un program estetic și cultural ferm, mai ales în susținerea dramaturgiei americane. Toate sînt teatre de repertoriu, cultivînd și valorile contemporane sau clasice ale dramaturgiei europene. Acolo unde animatorii sînt și personalități regizorale, teatrele respective au un profil original. Așa este teatrul din Dallas, al cărui animator, Paul Baker, este și un regizor foarte talentat. Alteori, animatorii, ca de pildă Zelda Fichlander de la „Arena Stage“, aduc programatic regizori valoroși, sprijinindu-i, afirmîndu-se

California. Trama misterului — conflictul dintre un indian din Mexic și Misiunea spaniolă — înfățișă extrem de expresiv situația mexicanului *chicano* în raport cu forța coercitivă a autorității statale. Repetiția ritualiza, cu o nemaiîntîlnită bucurie colectivă, vechi cutume, cîntece *corridos* și texte cu adresă la evenimente recente; asistam la o integrare a mitului în faptul cotidian, politic, totul realizat într-o atmosferă unică, de fericire a creației ! Bucuria de joc le era lor înșile suficientă, de parcă nu i-ar fi interesat reacția publicului. Atunci am înțeles cum se explică enorma audiență a acestui teatru în rîndurile tuturor colectivităților etnice din America. Teatrul „El Campesino“ se adresează deopotrivă asiaticilor, arabilor, europenilor imigranți, ca să nu mai vorbim de negri.

prin ei : aici a avut loc „debutul“ american al lui Ciulei cu *Leonce și Lena*.

ALEXA VISARION: Semnificativă este azi dorința acestor teatre regionale de a depăși etapa culturală în care primau textul și dramaturgul, pentru a cristaliza o expresie spectaculară proprie. În acest sens sînt concepute seminariile cu regizori din lumea întreagă, din est și vest, din nord și sud, la care am participat și noi ; americanii consideră cunoașterea experiențelor regizorale europene ca o necesitate stringentă a vieții teatrale, experiențe în care școala noastră de regie deține un loc deosebit. Pe regizorii americani îi preocupă acum așa-zisa regie „stilistică“ europeană. Ei vor să depășească un anume realism cotidian, pe care îl practică, dealtfel, foarte bine; dar această modalitate, de redare fidelă, pe scenă, a realității, a devenit o frînă în calea aprofundării semnificațiilor. Aici intervine și școala lor de actorie, influențată, la rîndul ei, de film, o școală a detaliului realist, o școală în care actorii pornesc în realizarea personajelor de la datele exterioare spre cele lăuntrice. Mi s-a părut ciudat faptul că în cele mai multe dintre spectacolele văzute la Festivalul noilor piese americane, de la Louisville-Kentucky, preocuparea esențială era găsirea de noi și noi detalii, privind materializarea fizică a personajelor.

CĂTĂLINA BUZOIANU : Acest fenomen ține și de curentul hiperrealist, din arta plastică. Drama americană este preocupată de hiperrealism, dar, din pă-

„GUTHRIE THEATRE“ din Minneapolis — Minnesota. Unul dintre cele mai cunoscute teatre regionale din Statele Unite, creat în 1963 de regizorul englez Tyrone Guthrie, invitat în mod special de orașul Minneapolis pentru a forma aici un puternic centru de cultură teatrală. Din 1981, teatrul este condus de Liviu Ciulei.

cate, spre deosebire de realizările din plastică, pe care le-am admirat, pe scenă detaliul rămîne uneori la nivelul naturalismului plat, nu ajunge să se impună în mod hiperrealist !

Hiperrealismul nu presupune doar fotografierea exactă a unui detaliu al realității, ci o atitudine violentă față de acest detaliu. Un dinte strîmb, o mașină strivită, sinii lăsați ai unei femei exprimă, de pildă, revolta în fața unei nedreptăți existențiale. Ca acel ciob de oglindă pătruns în ochiul lui Kay din povestea lui Andersen, care deformează realitatea. Cruzimea exacerbarii detaliului amplifică sensurile altfel decît în suprealism. Am văzut, la Seattle, un foarte bun spectacol de acest fel cu piesa *Mensch Meier* de Franz Xaver Kroetz. Detaliul de viață, foarte expresiv, întrerupe curgerea vieții „așa cum este ea“, ca să accentueze imagini cutremurătoare.

ALEXA VISARION : În discuțiile purtate cu Michael Lessac, director artistic la „Colonnades Theatre“ din New York,

„Cum vă place“
de Shakespeare,
în regia lui
Liviu Ciulei,
la „Guthrie
Theatre“ din
Minneapolis.
Scenă cu
Patti LuPone
(Rosalinda) și
David Warrilow
(Jacques
Melancolicul)



unul dintre organizatorii programului nostru, reieșea că se dă o adevărată luptă în regia americană pentru construirea imaginii scenice; a acelei imagini în care cuvântul nu mai are decît un rol ajutător. El încerca să ne demonstreze că regia este azi o problemă-cheie, o necesitate acut resimțită în multe teatre, mai ales că — așa cum am văzut — avangarda e în declin și nevoia de spectacol se simte la tot-pasul. De la realitate la imaginație — iată un sens al teatrului. Așa se explică și marele, uriașul succes al lui Liviu Ciulei, în prezent director artistic al teatrului „Guthrie” din Minneapolis. La o discuție organizată de Asociația Criticilor din New York, s-a vorbit mult despre aportul lui Ciulei la revigoarea regiei americane.

CĂTĂLINA BUZOIANU: Prestigiul lui Ciulei este imens. E considerat unul dintre principalii animatori ai vieții teatrale contemporane americane. Recentul premiu *Tony*, care corespunde *Oscar*-ului pentru film, acordat lui Ciulei pentru activitatea lui regizorală în anul 1981, confirmă asta. Tot materialul publicitar consacrat lui Ciulei, referirile la activitatea sa din România, la perioada „Bulandra” și la importanța acestui teatru în mișcarea teatrală românească, au fost pentru mine emoționante. Emoționant a fost și spectacolul său *Cum vă place*. Deși decorul și multe sensuri ale spectacolului erau diferite de cel bucureștean, m-am simțit „acasă”.

ALEXA VISARION: Regizorii prezenți la întîlnirea la care mă refeream discutau despre fenomenul teatral de pe pozițiile unora care au multe greutăți de întîmpinat pentru a impune o viziune regizorală: să nu uităm ce rol joacă banii, profitul, în teatrul american... cum este condiționat publicul de către televiziune și de show-urile publicitare... să nu uităm contextul cu totul special și complex în care se poate naște un spectacol de valoare...

„DALLAS THEATER CENTER”.
Inaugurat în 1959 la Dallas, Texas, acest teatru regional, cu o trupă permanentă condusă de regizorul și profesorul Paul Baker, dispune de una dintre cele mai frumoase și funcționale clădiri, proiectată de Frank Lloyd Wright. În programul teatrului, un loc ferm deține dramaturgia originală. Aici se desfășoară un festival bienal al dramaturgiei originale.

SANDA MANU: Lupta neconținută, dură, acerbă cu teatrul comercial este în același timp stimulatorie. Teatrul — orice teatru fiind, în cele din urmă, în S.U.A., un *business* — pretinde idei, inițiative, eficiență. De aici, unele produse excelente, mai ales *musical*-uri, poate mai puțin teatru „stilistic” în accepția noastră...

CĂTĂLINA BUZOIANU: Impresia mea este că în acest moment ideile înnoitoare se impun viguros în artele plastice; teatrul este într-o fază de acumulare, saltul se va face probabil în viitor. Și mie mi s-a părut că se manifestă, ca pretutindeni în lume, o carență de regie, o minimalizare a rolului ei, adesea lipsa unui punct de vedere creator, viu, personal, asupra unui text. Am văzut, firește, mari spectacole, ca cel al lui Foreman, sau un *musical* extraordinar, *Dreamgirls*, dar și multe spectacole obișnuite. Trebuie însă să vă mărturisesc că formația mea, sau prejudecățile mele, m-au împiedicat să înțeleg întotdeauna punctul lor de vedere asupra a ceea ce e important, actual, în filozofie, politică și viață socială, raportate la actul teatral. Știu foarte bine ce e important pentru mine, pentru noi, simt pulsul vieții noastre, dar nu cunosc destul de bine realitatea americană pentru a înțelege exact ce experiențe au consumat, și ce consideră ei a fi *actualitate*! Grupul nostru a avut o foarte interesantă discuție pe această temă, cu criticul Martin Esslin, în acest moment, printre alte activități, „dramaturg” la „Magic Theatre” din San Francisco. Martin Esslin (pe care îl consider unul dintre profesorii mei, căci și din cărțile lui am învățat teatru) ne-a prezentat, extrem de eficient, o vastă panoramă a teatrului american contemporan, în care nici unul dintre termeni nu era absent. Eu — însă — n-am înțeles foarte bine ce înseamnă *politic* în acest moment pentru societatea americană, deoarece spectacolul luat drept etalon și prezentat în cadrul programului, chiar la „Magic”, nu mi s-a părut a fi revelator. Îmi dau seama că judecățile și prejudecățile lor, ca și ale noastre, sînt constituite, dar putem dialoga. Un teatru care mie mi s-a părut remarcabil, adică un teatru cu program, cu o direcție estetică, socială, politică, filozofică este „New York Shakespeare Festival Public Theatre”, condus de Joseph Papp, un artist care înțelege teatrul ca un act de cultură, ca un focar catalizator în viața unei națiuni. Repertoriul de la „Public Theatre” are o mare diversitate problematică, fără a se face nici un rabat din punct de vedere artistic. Aici a lucrat și lucrează compatriotul nostru Andrei Șerban (pe care l-am întîlnit

NEW YORK SHAKESPEARE FESTIVAL. Instituție înființată în 1953, cu scopul realizării spectacolelor de artă. Sub conducerea lui Joseph Papp, NEW YORK SHAKESPEARE FESTIVAL a devenit azi un teatru cu un program complex: organizarea unor spectacole shakespeareene, gratuite, în Central Park, în New York; prezentarea — la „PUBLIC THEATRE“ — a unor spectacole de tip experimental, ce trebuie să aducă în mod obligatoriu un element innoitor, din punct de vedere fie dramaturgic, fie regizoral. Tot la „PUBLIC THEATRE“ sînt găzduite mai multe formații de teatru dramatic, cît și de dans, THE MANHATTAN PROJECT, THE SHALIKO COMPANY, THE CHICAGO PROJECT, ELIOT FELD BALLET etc.

foarte apropiat de căutările, de realizările noastre și animat de o arzătoare dorință de a lucra și în țară). La „Public Theatre“ el a realizat *Maestrul și Margareta*, în propria sa dramaturgie, foarte fidelă romanului, *O, ce zile frumoase!* de Beckett, cu Irene Worth, *Umbrelele din Cherbourg* și altele. (În această vară, Andrei Șerban a terminat, la „Guthrie Theatre“, *Nunta lui Figaro*.) Aici, la „Public Theatre“, am văzut spectacolul lui Foreman cu piesa lui Botho Strauss, un text important pe o problemă existențială capitală pentru epoca noastră, valorificat dintr-un punct de vedere regizoral personal. Regia, munca deosebită cu actorii, toți factorii necesari realizării actului teatral, existau la nivel înalt. Era un spectacol de artă bine făcut, în condițiile, repet, clasice, ale relației text-regie-actori. Dar, în mod paradoxal, sau poate firesc din punctul american de vedere, critica și publicul, la New York, apreciau în chip deosebit altă montare, *Othello*, cu vedeta de cinema Christopher Plummer în Jago, un spectacol care mie mi s-a părut într-un totul obișnuit. Vedeti, mitul vedetei funcționează nu numai pentru public, dar și pentru critica teatrală, și ce uriașă reclamă se face cîte unei montări! Acest *Othello* avea o reclamă fantastică, publicul înnebunea să cumpere bilete, dar spectacolul era cît se poate de convențional, în decoruri de operă și într-un stil care s-a practicat în teatrul nostru cu foarte mulți ani în urmă. În sfîrșit, așa mai spune că, dintre numeroasele montări văzute, într-un program de asemenea foarte bogat, organizat pe timp de o lună, am mai reținut, în afară de piesa lui Franz Xaver Kroetz — după cum se vede, dramaturgia vest-germană o concu-

rează serios pe cea americană — un incântător, un foarte bun spectacol cu *Visul unei nopți de vară*, tot la Seattle, la „Bathhouse Theatre“. Cea mai americană dintre toate reprezentațiile! Realizată de doi regizori, John Aylward și Arne Zaslove, în stilul anilor '50, plină de vervă, de idei, de umor, de ironie și de poezie! Prin intermediul lui Shakespeare, ea mi-a spus foarte multe despre moravurile și mentalitățile provinciei americane, despre clișeele unui comportament modelat de mass-media.

Cele mai americane spectacole : autorii — Shakespeare și Goldoni

SANDA MANU : „Cel mai american“ spectacol văzut de mine a fost *Piațeta* de Goldoni, în regia lui Liviu Ciulei, tot la Joseph Papp, la „Public Theatre“, în 1981. Un spectacol de artă, dar și un spectacol comercial, din punct de vedere newyorkez; un spectacol fără vedete, tipic pentru „Public Theatre“; un spectacol cu text și subtext, în manieră italiană, cu implicații psihologice de tip slav, cu atmosferă europeană, în care se insinuează declinul unei civilizații sufocate, și — nu e un paradox — prin tot acest conglomerat, reprezentarea e foarte americană, cea mai americană.

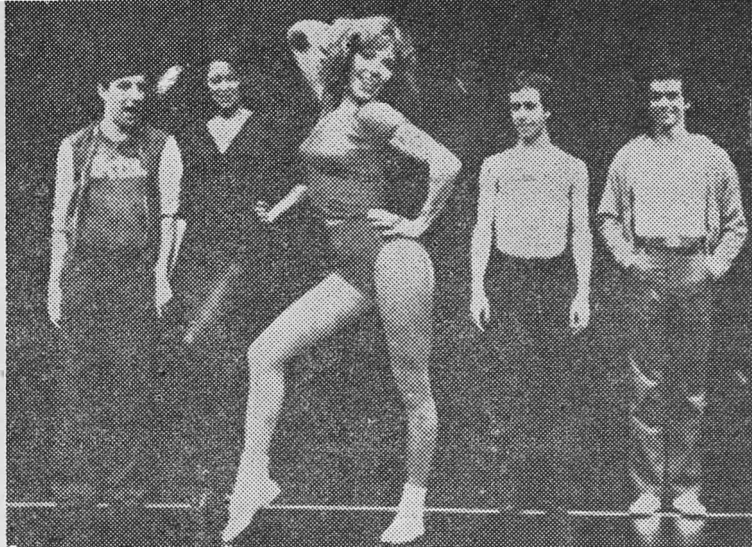
CĂTĂLINA BUZOIANU : Aș spune un cuvînt despre divertisment, care reprezintă o direcție importantă în viața teatrului american. L-am văzut mai ales în formula *dinner theatre*, teatru-restaurant, sau *café-theatre*. Se spun de pe scenă anumite adevăruri despre politică, se spun și bancuri, totul la nivelul unui divertisment. La Minneapolis, de pildă, la *dinner-theatre* se joacă *musical-uri* și tipice, clasice montări-western, dar se joacă cu mult succes și *Bietul meu Marat* de Arbuzov. În această nemaipomenită diversitate pe care o prezintă teatrul american, intră și experiențele unor trupe mici, care joacă în spitale. Am văzut una dintre ele, „Bread and Roses“ („Piine și trandafiri“) — atenție: nu „Bread and Puppet“! („Piine și Păpușă“) —, o trupă cu un ambițios program de asistență socială, care seamănă mult cu sistemul brigăzilor noastre artistice profilate pe satiră și umor.

Două musical-uri : „Chorus Line“, un spectacol care clatină prejudecata asupra montărilor de pe Broadway...

Broadway : O lovitură dată prejudecăților

MIRA IOSIF : *V-ați referit, pe rînd, la existența teatrului comercial. Nu credeți că imaginea noastră despre acest fenomen pur american, care este Broadway, este simplistă și mai ales simplificatoare ?*

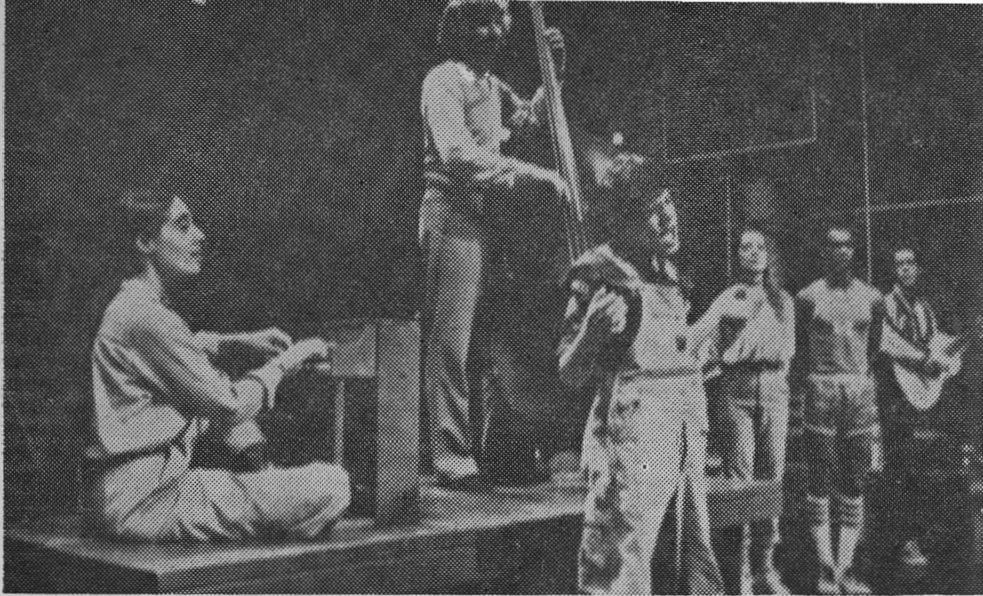
ILEANA BERLOGEA : Teatrul comercial este o realitate, deloc neglijabilă, a Americii. În 1974—75, cele mai bune și mai interesante căutări ale avangardei, ale mișcării experimentale, erau preluate, spre uimirea mea, de Broadway. Era, firește, o comercializare a unor elanuri, idei, inițiative, care inițial avuseseră alt scop. *Candide* de Leonard Bernstein, apoi *Chorus Line*, un faimos musical, au fost primele montări care au adus pe Broadway ceva din neliniștea și din stilul specific off-off-Broadway-ului !



EMIL MANDRIC : Cea mai serioasă lovitură pe care au primit-o prejudecățile mele a fost spectacolul *Chorus Line*, și în genere montările de pe Broadway. *Chorus Line* (*Linia de balet*), un musical, sărac ca mijloace tehnice, adică fără fast, fără desfășurări spectaculoase, un spectacol aspru, bogat în idei, un comentariu dramatic al realităților din lumea culiselor *show-bizz*-ului, un musical scăldat într-o baie de viață și de adevăr. Am constatat că Broadway-ul este sedus nu numai de muzică, de strălucire etc., ci și de probleme. De pildă, un spectacol cu o temă dureroasă, cea a copiilor-vagabonzi, *Runaways* (*Copii fugiți de acasă*), de Elizabeth Swados, la „Public Theatre“, tulbură puternic conștiințele, producînd o mai mare cerere de bilete decît montările cu Jack Lemmon. Iar Luis Valdez îmi spu-



...și „*Dreamgirls*“, care lansează „o nouă Ella Fitzgerald“ — Jennifer Holliday (in imagine, între Sheryl Lee Ralph și Loretta Devine)



Scenă din „Runaways“. La pian, Judith Fleisher, la contrabas, John Schimmel. Evon H. Miranda cântă cîntecul „Fiului nedescoperit“

nea cu mîndrie că este invitat să monteze pe Broadway *Zoot Suit* (*Costumul Zoot*), un spectacol-dezbatere, o piesă-proces!

CĂTĂLINA BUZOIANŪ : *Musical*-ul american nu se dezmente! Am văzut o premieră recentă, *Dreamgirls* (*Fete de vis*), în care s-a lansat o cîntăreață de culoare, o nouă Ella Fitzgerald, și anume Jennifer Holliday, care trezea în sală un adevărat delir.

**Dacă doriți să faceți
teatru,
trebuie să mai aveți
o meserie!**

SANDA MANU : Americanii au o calitate care, dintr-un anume punct de vedere, se întoarce împotriva lor, mă refer la teatru, firește : perfecționismul profesional. Perfecționismul lor fanatic în toate meseriile duce la o profesionalizare desăvîrșită, dar în artă e nevoie și de risc, și anumiți profesioniști își asumă tot mai rar riscul căutărilor. Dar să mă întorc la prejudecățile noastre. Dacă sînt la Leningrad, caut cu desperare casa în care a stat Dostoievski. La Veneția, umblu după urmele lui George Sand și Musset. La New York... doream, inconștient,

să găsesc ceea ce credeam eu că se află ! În toate călătoriile caut trecutul cunoscut al locurilor vizitate. Am ajuns astfel să mă suspectez de o anume receptivitate livrescă. Dacă nu găsesc ce știu, timpul fiind scurt, nu pot intra în atmosferă, nu pot să mă adaptez, nu mă pot integra publicului de acolo, ceea ce este o altă condiție pentru receptarea unui spectacol. Era să cad de la balcon în fața unei performanțe de *music-hall*, și, credeți-mă, nu eram pentru prima oară la teatru ! Trebuie să recunosc că pur și simplu în-a fascinat bucuria actului teatral. Cînd teatrul devine o performanță, trăiești o mare bucurie ! Și un sentiment de admirație ! Ca și admirația față de un eroism, de care americanii dau dovadă, și de care au nevoie, ca să facă teatru. Un eroism pe care noi nu-l cunoaștem. Spun asta fiindcă în orice carte de teatru (și m-am întors cu multe, în special cu cărți de învățămînt), pe prima pagină puteți citi următoarele : „Dacă doriți să faceți teatru, dacă nu mai puteți trăi fără teatru, dacă vă mistuie o dorință arzătoare, desigur că veți căuta o școală de urmat, dar înainte de asta trebuie neapărat să mai aveți o meserie“. Criteriul de selecție este acolo atît de dur, atît de necruțător, încît a face teatru este un eroism.

MIRA IOSIF : În *Statele Unite*, teatrul face parte din cultura generală predată în universități, servind drept suport și activității teatrale de amatori; totodată, există multe școli specializate, destinate profesionalizării. Credeți că ați cunoscut direct aceste aspecte...

ILEANA BERLOGEA : În universități se desfășoară o vastă și intensă viață teatrală. În mai toate colegiile, școlile

superioare și campusurile universitare se prezintă spectacolul, cu un singur scop: formarea publicului, educarea gustului pentru piese bune. Îndeobște se aleg piese din repertoriul clasic sau contemporan, american și universal, o dramaturgie de calitate, transpusă în scenă sub îndrumarea profesorului, într-o atență valorificarea literară a textului. Un program special este destinat spectacolelor pentru copii, majoritatea textelor fiind scrise de studenți și montate tot de ei. Funcționează aici principiul teatrului sărac. Se poartă un dialog direct cu micii spectatori, de o mare spontaneitate și prosepțime, se materializează pozitiv forța creatoare a zeci și sute de tineri. A unor tineri care știu că nu vor deveni actori. Drama, teatrul, se studiază alături de alte discipline, uneori absolvenții au șanse să devină profesori de educație artistică în licee, în școlile primare, sau regizori, adică să conducă echipe de amatori.

SANDA MANU: Eu am predat un curs de improvizație teatrală pe teme ce-hoviene, la Skidmore College din Saratoga Springs, statul New York. Departamentul de teatru de la acest centru universitar este condus și animat de un profesor-romancier-actor-regizor-istoric, Allan Brody. El montează spectacole cu studenți, dar, evident, puțini dintre ei vor deveni actori, deși calitatea profesională a unora este remarcabilă. La Skidmore College am văzut, în regia lui Allan Brody, o piesă foarte frumoasă, scrisă de laureatul Premiului Nobel, Isac Bashevits Singer, *Yentl*, inspirată din viața evreilor în Polonia sfârșitului de secol 19; în afară de montarea lui Ciulei cu *Piațeta*, acest spectacol „amator” s-a dovedit cel mai de calitate, la acea oră. M-am întilnit acolo cu o „companie” teatrală cu program; cu un adevărat animator, om cu o bogată experiență, trecut prin foarte multe meserii, deloc convins că-și va sfârși viața în teatru, hotărît cu neclintire să nu adere la servituțile teatrului comercial; cu ochi de profesor, am zărit acolo și câteva viitoare forțe actricești, dar bag mîna în foc că nici unul dintre ei nu va ajunge o vedetă! Concurența e mare, competiția, crîncenă. Asta ne arată minunat *musical*-ul *Chorus Line*. Mai exista ceva, în această școală, o secție care poate fi întilnită în foarte multe colegii cu departamente de dramă: secția de *managing* sau de *management*, un curs necesar ca să devii producător, adică un ins care cunoaște la perfecție tot ceea ce este necesar ca teatrul să fie rentabil; se învață *business*, contabilitate, economie, literatură, dramaturgie. Totodată, producătorul trebuie să știe totul despre actorie, regie,

cinematografie, trebuie să „învețe” știința flerului comercial, dar și cea a flerului artistic. O meserie fără de care nu se poate trăi, și mai ales supraviețui, în teatrul american!

Strategii pentru dramaturgia națională

MIRA IOSIF: *Dar dramaturgia americană, noile voci care se aud pe continent, în ce mod v-au reținut atenția?*

ILEANA BERLOGEA: În 1975, momentul dramaturgic nu era foarte bun. Baza afișului erau tot clasicii americani. În teatrele regionale, în formațiile mici sau în cele universitare, autorii preferați rămîneau O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Albee. Mișcarea off-off-Broadway din anii '60-'70, nu numai că a produs o explozie de forme, îmbogățind limbajul scenic, dar a născut și o pleiadă de tineri dramaturgi care au scris anume pentru ea. Printre ei, Sam Shepard, Israel Horovitz, Paul Foster, Jean Claude Van Itallie, foarte mulți, unii jucați și la noi. Ei au dinamitat formele clasice ale piesei americane, drama de familie, sau comedia foarte bine scrisă, genuri tipice și mult gustate pe Broadway. Cu o energie rar întilnită au pulverizat nenumărate canoane și clișee dramaturgice, dar trebuie să recunoaștem că, pînă acum, dincolo de dinamită și explozie, ei nu au reușit să scrie piese durabile, de certă valoare. În Statele Unite se mai întîmplă un fenomen: azi nu se mai poate trăi din dramaturgie! În orice caz, acești tineri scriitori nu o pot face, și pentru a-și cîștiga existența ei scriu scenarii de televiziune, de film, seriale. Cît despre piesele lor, montate de zeci și sute de formații mici și chiar mari teatre regionale, ele sînt uitate odată cu scoaterea spectacolului de pe afiș; teatrul comercial nu le preia, cu alte cuvinte, le lipsește consacrarea!

MIRA IOSIF: *În același timp există câteva mari teatre regionale, care se devotază „promovării noii dramaturgii originale”, cum am spus noi. În California, la San Francisco, „American Conservatory Theatre”, adevărată academie a dramaturgiei naționale, instituție care se proclamă cu*



„Zoot Suit“, montat de Luis Valdez pe scena Teatrului „Marc Taper Forum“. În centru, Daniel Valdez

orgoliu „o alternativă față de teatrul comercial“. La Los-Angeles, „Marc Taper Forum“. Într-o convorbire, Gordon Davidson, animatorul acestui teatru și președinte al puternicei asociații „Theatre Communications Group“, rețeaua națională a teatrelor profesionale necomerciale, îmi explica veritabila strategie concepută de teatrul său, pentru lansarea noilor dramaturgi; un program de pionierat în explorarea creației de noi piese și în impunerea lor scenică. „Forum“-ul folosește scena principală pentru serii scurte de reprezentații, atrăgând atenția publicului asupra noilor titluri, și „The Lab“, atelierul de dramaturgie, pentru crearea lor. Aici se află un studio experimental, cu dramaturgi „în rezidență“, găzduiți de teatru și scriind potrivit sugestiilor acestuia.

EMIL MANDRIC: Am fost la „Marc Taper Forum“ și cunosc programul lui politic; aici s-au prezentat piese pe teme la zi, de la cazul Oppenheimer la războaiele din Vietnam, din Africa, piese implicate în lupta pentru drepturile civile și problemele minorităților. La „Marc Taper Forum“ se lucrează anual cu peste

o mie de texte, dintre care se aleg 15, iar dintre acestea, o piesă sau două sînt într-adevăr bune sau foarte bune. Luis Valdez a realizat aici, în 1979—1980, un mare spectacol, în care dramaturgia și regia îi aparțin în egală măsură: *Zoot Suit* (*Costumul Zoot*). Luis Valdez a plecat de la un fapt real, un incident petrecut în 1942 la Los Angeles, care a declanșat o represiune polițienească împotriva populației mexicane, urmată de fronda respectivei comunități, exprimată, printre altele, și printr-o anumită modă vestimentară, de comportament și de limbaj, denumită „Zoot“; el a creat un spectacol în care documentarul, reportajul politic, piesa-proces și mijloacele show-ului se interferează pentru a pune în discuție „The boiling pot“, cum se spune, „oala încinsă“, conglomeratul de etnii și de naționalități al Americii. În urma uriașului succes obținut, Valdez a montat spectacolul și pe Broadway. Altă experiență interesantă, de laborator dramaturgic, am văzut la „Arena Stage“, la Washington. Aici, o piesă încă nefinisată a unui debutant (firește, promițătoare) se încredințează unui regizor și unui grup de actori; după două săptămîni de re-

Teatrul culturii negre — teatru al întregii societăți

petiții, lucrarea se reprezintă, timp de altă săptămână, publicului, urmată mereu de discuții; se cer sugestii, se dialoghează, se polemizează adesea acerb cu autorul, cu regizorul, spre beneficiul autorului, al trupei și al cauzei dramaturgiei! Fiindcă asemenea experiențe au produs, aici sau pe alte scene, opere dramatice interesante. Experiența aceasta se numește *work-in-progress*, adică operă în lucru...

CĂTĂLINA BUZOIANU: La festivalul de dramaturgie americană de la Louisville am văzut câteva piese, nu lipsite de interes; dar nu se poate spune că m-am întâlnit cu marea piesă americană contemporană! La Chicago, piesa cu problematică actuală (și un răsunător succes de public), poate cel mai politic spectacol, mi s-a părut *Sister Mary Ignatius explains it all for you* (*Sora Mary Ignatius vă explică totul*) de Christopher Durang. Cel mai important autor american „pe scenă” în acest „turneu” rămîne însă David Mamet.

ALEXA VISARION: Nu cred că dramaturgia americană se află într-o fază de declin, ci dimpotrivă, într-un moment de reafirmare. Am văzut foarte multe piese americane, dintre care câteva foarte bune. Un dramaturg interesant, puternic, este Lanford Wilson, ultima lui piesă *5 iulie* este remarcabilă. Să nu uităm de Sam Shepard, considerat un nou O'Neill, de incitantele lui texte, *Copilul îngropat* și *Adevăratul vest*. Un debut promițător mi s-a părut *Sora mea din casa aceea* de Windy Kesselman. Multe piese care dezbat raporturile artistului cu societatea sînt bine scrise. Mi se pare că la ora actuală dramaturgia încearcă să ajungă la esențele vieții americane și să producă opere în care detaliul realist, despre care am mai vorbit, încetează să mai fie un element ilustrativ, devenind semnificativ, cu putere de reverberație. Îmi permit să spun, după scurta mea experiență în teatrul american, că prin spectacole, prin dramaturgie, el este nu numai foarte variat, multidiversificat, ci și într-o continuă gestație, și acest lucru mi-a plăcut cel mai mult. Am sesizat bătaia unui puls extraordinar și o ardere continuă; uneori naivă, dar totdeauna exprimată cu talent, cu profesionalism. Toate acestea dau teatrului libertatea de a fi el însuși, și teatrul american are marea calitate de a fi, în primul rînd, el însuși. Iată tăria lui...

ILEANA BERLOGEA: Să nu uităm, cînd vorbim despre teatrul american, teatrul culturii negre. Anul 1975 a marcat înflorirea acestei culturi, foarte americane și extrem de originale: originală nu atît prin problematica specifică, ci prin pasiunea, fanatismul, lirismul frenetic al negrilor, care exprimă o altă cultură ancestrală, decît cea proprie americanilor albi, cu rădăcini europene.

EMIL MANDRIC: Am văzut un spectacol minunat, *Vrăjitorul din Oz*, pe Broadway, cu muzică neagră, interpreți de culoare și mai ales cu psihologia oamenilor de culoare, un spectacol care iarăși desfide clișeele unui teatru comercial.

CĂTĂLINA BUZOIANU: Teatrul „negru” este într-adevăr într-o mare formă, și așa spune că pe aceste scene se pun marile și dureroasele probleme politice și sociale.

MIRA IOSIF: Am trăit o experiență interesantă văzînd Moartea unui comis-voiajor de Arthur Miller cu o trupă mică, de culoare, „Pacific Conservatory of the Performing Arts”. Pe orice altă scenă din Statele Unite, piesa e firește datată, a devenit de epocă; nu în interpretarea acestei trupe din Santa Maria, California. Pentru minoritățile etnice, sau pentru populația neagră, problematica socială a piesei este foarte actuală: efortul disperat de integrare al lui Willy Loman, adîncă lui frustrare, eșecul, sînt probleme ale zilei, și această autenticitate a contextului imprimă spectacolului o vibrație specială.

ILEANA BERLOGEA: Bogată, diversă este și dramaturgia „neagră”. Scriitori ca Le Roi Jones, Ron Milner, Douglas Turner Ward, Ed Bullins, Charles Fuller sînt voci puternice, originale, care se fac tot mai auzite. Am asistat, la National Playwright Conference (Conferința națională a dramaturgilor), la Connecticut, la debutul lui Charles Fuller, cu piesa *Raidul din Brownsville*, în care o problemă specifică negrilor a devenit o problemă general-umană, de larg interes. Tema — desființarea, din considerente rasiale, în

Texas, în 1912, a unui regiment de negri — s-a transformat într-o dramă a demnității umane. E clar că această dramaturgie nu se mai adresează azi doar comunităților de culoare, ci întregii societăți.

Spectacole pentru copii : Gaston Leroux și produsele „Adidas“

EMIL MANDRIC: Firește, nu numai că nu putem epuiza, dar nici măcar atinge toate aspectele vieții teatrale din Statele Unite, dar aș dori să menționez grija deosebită acordată teatrului pentru copii. La Minneapolis este un mare teatru, cu o opulență de mijloace tehnice și o scenă fantastic echipată.

CĂTĂLINA BUZOIANU: L-am vizitat și eu, și m-au impresionat foarte tare sediul, construcția ca atare, și tehnica de scenă. Mai puțin spectacolul, *Fantoma de la Operă*, un text de la 1900 al lui Gaston Leroux. Un teatru de groază, un spectacol de „série noire“, făcut cu maximă seriozitate, cu monștri, vampiri etc.; se cînta în scenă *Faust* de Gounod, trucajele erau extraordinare, eu priveam uluită, copiii rămîneau placizi... N-am înțeles de ce s-a pus în mișcare un asemenea dispozitiv scenic complicat, o asemenea avalanșă de procedee tehnice, pentru această... fantomă! Dar complexul teatral și experiențele cu copiii sînt realmente interesante.

„THE CHILDREN'S THEATRE COMPANY“ din Minneapolis, Minnesota, unul dintre cele mai cunoscute teatre pentru copii, înființat în 1961. Condușă din 1964 de John Clark Donahue, pictor scenograf și regizor, compania are un program complex, oferind lecții și cursuri de pregătire atît copiilor care vor să studieze teatru (cursuri recunoscute de școlile din Minneapolis) cît și profesorilor de educație artistică din școli.

EMIL MANDRIC: Se repetă povestea ucenicului-vrăjitor: desăvîșirea mijloacelor artificiale strivește actul pur al creației. Dar la „Children's Theatre Company“ au și alt tip de spectacole, după metoda *work-in-progress*: John Clark Donahue, directorul și animatorul teatrului, mi-a relatat o experiență de creație colectivă: săptămîni la rînd au invitat la teatru sute de copii, selecționați prin teste, și i-au pus în fața a tot ceea ce înseamnă producție de bunuri și „cultură“ anume destinată lor: cărți, discuri, jucării, gadget-uri, produse „Adidas“, îmbrăcăminte, casete TV, publicitate specifică, personaje din mitologia publicitară etc. Copiii au fost lăsați să circule în această lume sintetizată, apoi au fost urmăriți în reacții, în discuții, în jocuri. Rezultatul: un spectacol original, pe un scenariu scris în colaborare de adulți și copii!

Fludul comunicării...

ILEANA BERLOGEA: Alt element de sine stătător îl reprezintă așa-numitele „teatre mici“, teatre cu mai puțin de o sută de locuri. Aceste teatre fac parte din rețeaua nerentabilă, se și numesc *non-profit-company*, deci ele nu aduc profituri, și trăiesc din diferite subvenții. Aici, alături de profesioniști, lucrează și mulți amatori.

MIRA IOSIF: Aș adăuga că majoritatea acestor teatre mici — cel puțin la Los Angeles, unde am fost — sînt situate în cele mai neașteptate spații, în garaje, în biserici, în antrepozite, în școli, în baruri, rareori pe scene „adeverate“. La Los Angeles sînt aproape 40 de teatre cu „99 de locuri“. Această cifră restrictivă e legată de impozite și de asigurările sociale. O lege promulgată în 1927, în timpul crizei — cînd migrația actorilor din est spre vest a adus aici, în împrejurimile Hollywood-ului, peste o mie de artiști dornici să-și cîștige existența — a permis înființarea unei societăți de breaslă, „Equity Association“, care, apărîndu-și membrii de lăcomia producătorilor, le reglementează îndatoririle și drepturile.

CĂTĂLINA BUZOIANU: Această spectaculoasă diversitate de stiluri, genuri, experiențe, aproape imposibil de catalogat, face, după părerea mea, marea bogăție a teatrului american contemporan. Teatru pentru toate categoriile sociale, pentru toate vîrstele, de la cel mai sofisticat la cel mai popular, cu bani mulți, cu bani puțini, sau fără bani, cu exigențe de rentabilitate sau „de dragul artei“, cu exigențe estetice sau la îndemîna tuturor...

ILEANA BERLOGEA: Foarte amplă este și mișcarea de amatori, constituită în așa-numitele *community theatres*. Ele există în toate localitățile, bucurîndu-se de sprijinul comunității respective. Pretutindeni lucrează amatori, luptîndu-se, în măsura posibilităților, să facă din spectacolul de teatru un act de cultură. Au publicul lor credincios. Pentru montări, au dreptul să angajeze un regizor și un scenograf profesionist, dar interpreții n-au voie să primească nici un dolar! Costul biletelor nu putea depăși, atunci, în 1975, patru dolari, ceea ce înseamnă o cultură accesibilă la nivelul unor mase foarte largi.

MIRA IOSIF: *Cred, fără să fi approfondat problema, că aceste community theatres reprezintă o formă a nevoii de comunicare umană, atît de acută în această lume sufocată de tehnică, și de artă pe bandă magnetică. La orice spectacol pe viu, publicul american, excedat poate de imensa cantitate de rîs „în conservă“, de cunoscutele aplauze și hohote de la „show“-urile televiziunii, reacționează într-o solidaritate tul-*

burătoare, oamenii stabilind între ei, spontan, un contagios fluid al comunicării...

ALEXA VISARION: Cel mai important lucru, pentru mine, la acest prim contact cu teatrul american, a fost impresia că mișcarea teatrală de peste ocean și cea românească, beneficiind, ambele, de o experiență bogată, pot instaura un fertil schimb de valori. Din prima zi, la Washington, am avut senzația solidarității teatrului nostru cu cel american. Atît în teatrul american, cît și în teatrul românesc primează viața, evenimentele declanșează în artiști reacții imediate, scena nu urmărește delectarea gratuită (mă refer la teatrul adevărat), ci implicarea în conflictele unei epoci. Contextul social este hotărîtor. Nenumărați artiști, oameni de cultură americani, cu care am discutat, —mă refer la cei care au vizitat țara noastră — mi-au mărturisit admirația lor față de bogăția vieții noastre teatrale, dorința lor de a pătrunde și de a înțelege spiritul românesc.

Teatrul american exprimă personalitatea Americii.

MIRA IOSIF: *Cred că putem încheia discuția noastră cu această idee prețioasă: cunoscîndu-i pe alții, ne înțelegem mai bine pe noi înșine. Încercînd să trasăm cîteva repere pe harta teatrului american, ne-am confruntat, în același timp, cu probleme și preocupări de pe agenda noastră de lucru; astfel, ni se confirmă încă o dată că teatrul este o punte de legătură între oameni, în lumea atît de complexă în care trăim.*





FLORIN
TORNEA

Peter Weiss

O amară ironie, cum sînt, banal, toate ironiile soartei, face să coincidă reintrarea lui Peter Weiss în actualitatea vieții teatrale europene, cu ieșirea lui din viața de toate zilele. Știrea că a trecut Styxul ne-a parvenit aproape simultan cu știrea marelui succes de care s-a bucurat, la premieră, pe scena venerabilă a teatrului regal din Stockholm, „Dramaten“, recenta sa scriere dramatică *Noul Proces*. O montase el însuși și,

alături de soția sa, Gunilla Palmstierna-Weiss, semnase și scenografia spectacolului. Concomitent, la München, „theater k“ pusese pe avizier repetițiile la *Turnul*, una dintre cele dintii lucrări ale dramaturgului (lucrare de tatonare a orizonturilor și uneltelor lui teatral-poetice). Și aici, un concurs de situații grele de țilcuri. Nu atît fiindcă se repunea pe afiș numele său, cîndva — acum 10—15 ani — în mare și zgomotoasă (= contradictorie) prețuire, pentru ca apoi să fie ușor

PETER
WEISS

Exercițiu pregătitor pentru

„DIVINA

Începusem cu niște studii despre Giotto. În fiecare dimineață se așeza în pragul atelierului lui Cimabue și se tot uita la meșter cum lucrează, pînă cînd acesta îl primi la dînsul ca ucenic. Potrivit descrierii ce ne-a fost transmisă, Giotto era mărunt de statură, iar chipul său avea, după cum l-a găsit Dante, la o tîrzie întîlnire cu el, un aer răvășit. Giotto era neîncrezător în tot ce nu e palpabil și nu poate fi cu precizie conturat. Respingea orice iluzie și introdusese concretul în arta sa. Ceea ce picta exista pentru sine

* *Transmis de Studioul literar al postului de radiodifuziune din Köln, în ziua de 10 mai 1965, și publicat în revista pentru poezie „Akzente“, caietul II, aprilie 1965.*

dat uitării ; nici fiindcă s-a nimerit a fi avută în vedere, în acest chip polar, opera sa, ca o chemare, parcă premonitoare, la parcurgerea întregii lui caniere scriitoricești. Dar fiindcă, deopotrivă în lucrarea lui de început (scoasă acum la iveală pentru o tîrzie punere în valoare), ca și în lucrarea încheiată în pragul plecării lui fără întoarcere, Peter Weiss lansează el însuși — omenirii — un mesaj premonitoriu. De o parte, în *Turnul*, vorbește simbolic despre lanțurile trecutului, lăuntrice, despre efortul ruperii lor și al răzbaterii afară, în libertate ; van, acest efort, omul trăind osîndit în carcera timpului (precum Iona al lui Sorescu, în carcera spațiului) ; eliberarea propriuzisă ar însemna, așa fiind, o ieșire din timp (ceea ce se și întîmplă cu eroul piesei, saltimbancul, care sfîrșește gîtit de chiar frînghia din strînsoarea căreia se desfăcuse profesional). De altă parte, în *Noul Proces*, omul apare strîns în chingile lumii de afară și își caută eliberarea în extrema cealaltă a timpului, în viitor ; căutare, și aceasta, zadarnică, viitorul — în condițiile lumii de afară — soluționîndu-se (pe dimensiuni sociale) tot prin ieșirea violentă din timp. Obsesia trecutului trimitea, în *Turnul* (în climatul de trezire încă buimacă al anilor post-belici), la un complex de vinovăție ce pusese stăpînire atît pe făptași, cît și pe victimele supraviețuitoare, ca și pe inocenții ce fuseseră orbi și, din orbire, se păstrasera neutri sau simpli spectatori ;

atît pe părinți, cît și pe copiii părinților trecuți prin război. Viitorul se desenează, în *Noul Proces*, în culorile sumbre ale unui posibil, ba chiar inevitabil război, într-un climat pervertit de uitare, într-un context de inconștiență agresiv-pofticioasă, în care omul nu se vede realizat decît cătărîndu-se „fără menajamente“ spre profituri și spre putere, și în care stăpînitorii nu vād altă dezlegare conflictelor în care intră de bună-voie, decît într-o reciprocă „înarmare pentru moarte“... Și în *Turnul* și, mai lămurit, în *Noul Proces* vibrează ecouri și planează viziuni kafkiene. Ultima scriere a lui Weiss îl folosește, dealtfel, și îl plasează pe celebrul K., eroul marelui praguez (după ce îi dramatizase, în 1974, *Procesul*), în împrejurările necuprins mai labirintice și mai aproape de coșmar ale vremilor de azi. Păienjeniușul absurdului, din care Kafka nu s-a știut desface, dar asupra căruia a avertizat cutremurător, era un denunț care atingea cu precădere locul și modul de a fi ale individului în societate. La Peter Weiss, același păienjeniuș, marcat de o recunoaștere mai lucidă a structurii lui alienatoare, trece în zonele unui denunț care privește chiar societatea, destinul omenirii înseși. Și vine, cu greutatea unei aflări dobîndite de-a lungul unei neistovite căutări de sine -- ca om și artist -- și, mai ales, vine cu greutatea unui cuvînt rostit cu limbă de moarte, în cea mai fierbinte oră a actualității.

drama în trei părți

COMMEDIA “*

în limitele unei suprafețe. Nu mai lăsă icoanele să cate țîntă de pe pereți, pentru a imobiliza privirea contemplatorului. Își apropie personajele după croiala lui și le lăsă să-și trăiască viața, într-o lume a lor, nesupuse decît legilor portretului. Se îndepărtase mult de madonele bizantine, ca și de grelele tonuri pămîntii și negre ale smereniei și cucerniciei, cărora Cimabue le era încă închinat. Culorile lui erau străbătute de lumină, iar fețele și trupurile pictate nu mai aparțineau unor făpturi de vis, ci unor ființe vii. Acestea se aflau așezate într-o atmosferă respirabilă, pe un teren solid, într-o mișcare pecetluită de clipa celei mai intense realități. Citisem cum, la Assisi, Giotto stătuse pe schele și-și pregătise grundul zugrăvelii :

Nu putem ști ce rezonanță va avea acest glas venit — acum — de dincolo, ca să se alăture puternicului *Nu!* pe care sutele de milioane de K. ai pământului îl opun cumplitelor întreceri întru înarmare și întru pregătirea „soluției” ieșirii din timp (dar și din umanitate), războiul. Cert este că Peter Weiss a închis ochii împăcat cu sine, regăsit cu sine. Fiindcă aceasta a fost marea problemă a vieții — și a operei — lui: să-și cunoască și să-și definească răspunderea umană într-o lume bolnavă de inumanitate, de pierderea sau rătăcirea conștiinței proprii sale naturi, și otrăvită în vocația ei etică și prometeic-istorică.

Părase Berlinul nașterii la vârsta marilor întrebări și cutezantelor zboruri. Sililit de împrejurări pe care nu le înțelegea. Casa părintească era sau se voia încăpăținat opacă la politică și, ca să-l „ferească”, îi barase și lui orice privire și cu atât mai mult orice drum spre agitațiile străzii, dezbaterile sălilor publice, culisele cabinetelor... Când Hitler ardea cultura germană în piețe publice, tânărul Peter se afla la Londra și expunea, în diletant, primele încercări coloristice. Când Hitler ardea toate speranțele păcii, el părăsea (după trei ani de emigrație și de studii academice de artă) Praga ce avea să fie invadată. Când Hitler perjoalea întinderile rusești și incendia Lenin-gradul și, rînd pe rînd, pînă la zăgazul focului din Stalingrad, toate orașele ce-i rezistau pînă la ruină, Peter deschidea

o altă expoziție de pictură, la Stockholm, și descoperea marea literatură a peninsulei (Hamsun și Strindberg), apoi altă literatură răscolitoare — a lui Dostoievski, și va cunoaște cu adevărat Praga în care trăise vreme de peste trei ani, citindu-l, aici la Stockholm, pe Kafka. În sfîrșit, cînd la Auschwitz ardeau cuptoarele morții, el se exersa, în suedeză și în germană, cu proză poetică, cu notațiile unor viziuni ce țineau de „o realitate străină” realității altor oameni... Și abia după stingerea focului și liniștirea apelor, cînd va vizita, pentru o zi, lagărul de la Oświęcim, Peter Weiss va mărturisi, zguduit nu atît de ceea ce îi fusese dat să-și imagineze văzînd, cit de revelația înspăimîntătoare a ingenuității cu care, grijuliu, îl încotoșmănaseră părinții, pentru a traversa, neatins, întunecata istorie a măcelului: „...fusesem destinat nimicirii (...) Trebuia să fi fost omorît, jertfit și, dacă n-am fost prins, ucis, împușcat, trebuia măcar să port vina... vina de a nu fi fost alături de cei ce-au pierit, de cei cărora trebuia să le aparțin... Nu unde m-am născut, nici pe unde m-au purtat pașii, ci aici (la Auschwitz), unde n-am trecut să stau decît ca vizitator și decît o singură zi, este locul destinului meu...” Am citat din memorie, din scormonirile autobiografice cu care, înainte de a se încumeta să se pronunțe, *post-festum*, despre problemele lumii, ale istoriei, ale omului și umanității, s-a străduit să *iasă* din ceea ce îl va pune pe Marat să numească „temnițele

tencuiala zidului, din două părți nisip și o parte var, fu muiată cu apă și șpacluită gros pe piatră ; apoi, ca schelet pentru desen, fu trasă, pe stratul uscat, o rețea de pătrate. După aceasta, cu cîrmîz și cu cărbune, fură trecute pe perete contururile schiței propriu-zise și, bucată cu bucată, acoperite cu un strat subțire de tencuială. În spațiile încă umede fu așezat fondul, urmînd liniile ce se întvedeau lucind, modelate în alb și în lut verde veronez, colorantul fiind îmbibat cu gălbenuș de ouă și lapte subțiat, încheat în zeamă de lăstar de smochine. La Padova, Giotto proiectase capela lui Scrovegni și, pentru asta, se lăsase plătit cu bani strînși cu japca. El, zugravul, croi pentru Enrico Scrovegni un veșmînt în care acesta să se poată înfățișa ca protector al artelor. Construcția de pe piața Arena se înalță spre cinstirea Sfintei Fecioare, iar ctitorul se plasă în fața icoanelor, pentru a domina ca privirea orașul. Sfințită la 6 martie 1306, capela se arată astăzi, în mult animatul oraș Padova, nu departe de gară, plină de frescele lui Giotto ; acestea, suprapuse pereților, coboară răsucit în patru rînduri, citind de la stînga la dreapta, de la cornișe pînă la bordura dușumelii, ici, colo, pătate de igrasie, ici, colo, brăzdate de fisuri, scrijelate de suflul bombelor căzute, dar rămase în deplina putere a culorilor lor și a preciziei, încă nouă în felul ei, care stăpînește fiecare pas, fiecă trăsătură a vrăjitelor icoane. Cîndva, slujitorul insuflase patronului său,

din sine însuși“, și, tot pe Marat al său urmându-l, „să se tragă de păr în sus, să se împingă el însuși dinăuntru în afară și să vadă totul cu *ochi noi*...“ Așa, spaimele prezentului vor fi resimțite ca niște consecințe ale trecutului, av eu să observe un critic al său; așa, ele vor naște simbolul „turnului“. Dar tot așa, „ochii noi“ (fără a pierde vechile lor virtuți imediat și plastic observatoare) îl vor îndruma spre cercetarea în adânc și în autentic, spre evitarea aparențelor necontrolate, și îl vor pune în fața adevărului ascuns, arhivistic, documentar. Aceiași „ochi noi“ se vor deschide, totodată, spre viziunea dantescă a unui *theatrum mundi* al contemporaneității, la închegarea căruia se va strădui pe tot parcursul evoluției sale dramaturgice, și care, în esență, ar fi fost să fie o contemporaneizare și o aducere pe pământ, o secularizare a *Divinei Comedii*.

Stăpinit de cinturile Comediei dantești, Peter Weiss preia, cum s-a observat (mai ales în scrierile majore — cu care a făcut „epocă“ în mișcarea teatrală a anilor '60), o seamă de direcții structurale, ca împărțirile ternare ale poetului florentin: cele 33 (3×11) de cinturi, în care se înalță tripticul edificiului dantesc, apar în *Marat/Sade* (dispusă în „33 de numere“) și în *Ancheta* (cu cele 11 „cinturi“ și cu distribuția în multiplu de $3 : 3$ anchetatori — judecătorul, procurorul, apărătorul; $3 \times 3 = 9$ martori; $3 \times 6 = 18$ acuzați). N-a avut însă ră-

gazul să-și ducă la capăt gândul. „Ochii noi“, deschiși spre surprinderea și zugrăvirea adevărului, îl vor pune, din aproape în aproape, în fața solicitărilor inexorabile ale *evenimentelor* zilei, în dauna receptării de ansamblu. La începuturi, și-a putut îngădui să *imagineze* situații cu care să demonstreze grotescul, absurdul, comicul, și clovnesc, și crud, și singeros tragic, al inconsistenței așezărilor burgheze, și să se simtă îmbiat a le demonstra cu ajutorul instrumentarului celor mai felurite experiențe artistice — de la expresioniști, Strindberg și Lautréamont, până la dadaști și suprarealiști; de la Jarry, Apollinaire, Gertrude Stein, la Kandinsky, De Chirico, Dali, până la Henry Miller, Arthur Miller, Beckett, Artaud, Buñuel (*Asigurarea*, *Noaptea cu musafiri*, inclusiv *Turnul* și „eliberarea din dureri“ a clovnului din *Mockimpott*). Gîndul necesității schimbării acestor așezări l-a purtat însă spre convingerea că schimbările sînt nu numai necesare, dar și fatale, că nu ai voie să nu vezi realitățile „curgînd“ și că revoluția, inevitabilă, dacă vrei să realizezi o viziune efectivă a adevărului, nu poate rămîne în afara studiului, a documentării. Azilul de alienați din Charenton, dacă este o metaforă neagră în care sînt împinse istoria și lumea revoluției, ca și istoria și lumea de după revoluție, dezbateră în care se încing Sade și Marat în legătură cu revoluția, se desfășoară, în fondul ei, pe temeuri documentare, dincolo de orice

cu aceste icoane, mîndrie și curaj și încredere în superioritatea finanțelor sale, așa cum portretele noastre de azi le sfințesc posesorilor de azi, averea.

Apoi, silueta lui Enrico Scrovegni se retrage și doar la marginea abisului, de la al 7-lea la al 8-lea cerc al Infernului,

unde, supravegheați de tartorul Geryon, cămătarii topăie pe pămîntul încins, se mai amintește de el. Și

Giotto; venalul, a dispărut. Iar portretele dăinuie, așa precum și le gîndise — fără să aparțină nimănui altuia decît lor înseși. Timpul stă încremenit în ele. Orice zgomot este exclus.

Păstrîndu-se

în dinamica lor continuă, ce pornește de la genunchi

și se întinde

peste trunchi, brațe, zarea spre care se îndreaptă capul, privindu-se ochi în ochi, răspunzînd unui gest cu alt gest, ele vorbesc despre ceea ce cîndva Giotto pipăise chiar cu mîna lui.

Dante intrase la el, cînd zurgavul tocmai își încheia lucrarea, în capela Arenei, a Mariei, a lui Scrovegni, pe locul unui răpănos bordel; venise fugar, izgonit, de teama arderii pe rug, din orașul său natal, Florența, trăind neliniștit în Arezzo, Bologna, Ravenna.

Legă cu el o convorbire care, se zice,

a fost continuată în alte orașe — la Verona. poate, și chiar la Paris, unde, la Sorbona, Dante avea să predea.

intenție și înclinație metaforică. La fel, spectacolul anticolonialist construit revuistic, cu măști și jocuri și cîntece, al *Momii din Lusitania*. La fel, lungul *Discurs* despre preistoria bimilenară a războiului de eliberare din Vietnam și despre „tentativele S.U.A. de a nimici bazele revoluției”. La fel, stînjenoarea și sfișietoarea *Anchetă* în legătură cu ororile și personajele din lagărele de exterminare. La fel, treptele spre izolare în turnul de pe Neckar, pe care urcă Hölderlin ca să se prăbușească în „întunecare”...

Teatrul-document a făcut, cum am zis, epocă; și prozeliți. El atingea, în căutările lui Peter Weiss, tîrziu, și cîmpul de investigație, și ceva din metodele demonstrațiilor, și ceva din ambiguitatea concluziilor lui Brecht. Dar ceea ce și cum reprezenta acest teatru avea cîrînd să se dovedească *sub realități*, cu toată autenticitatea mărturiilor pe care le aducea — reci, însă, și seci, trunchiate, selecționate, prin forța lucrurilor, arbitrar și, ca eficiență artistică, artificial colate). Un sentiment de neîndestulător, de „totuși nu așa”, un gust amar de „prea tîrziu” însoțeau revelația documentară; viața e mai aspră, mai complexă, mai surprinzătoare, mai de nepătruns decît o poate denunța — dar și simplifica, în același timp — documentul; lumea e mai năvălită decît se bănuie, în revenirea continuă la vechile ei deprinderi, iar schimbările continue despre care vorbesc documentele nu sînt neapărat înnoiri. Do-

cumentele, cercetate pînă la capăt, nu vorbesc oare despre schimbări doar amăgitoare, despre, în fond, rămîneri pe loc?

Prezintă tîlmăcirea celor două acte închinat lui Hölderlin*, arătăm că eroul lui Weiss apare ca „victimă a propriei lui dreptăți, a propriei lui intrări în stăpînire a adevărului”. Dar Hölderlin îl ogîndește în fond și pe Weiss. Arătăm că piesa poate fi privită ca o închidere de ciclu în creația lui Peter Weiss, dar și că ea deschide, pentru viitoarea sa creație, noi orizonturi. Spre aceste noi orizonturi, Peter Weiss s-a îndreptat, revenind la Kafka și încercînd să-i omagieze forța lui tulburător revelatoare (peste orice document), teatralizîndu-i *Procesul*. După aceea, pentru teatru, o tăcere de aproape zece ani. Timp în care a intrat însă, din nou, în „trecut”, în trecutul primei tinereți. Se căuta acolo, pe sine, printre cei printre care *n-a fost*, și care au știut să înfrunte istoria anilor de atunci și să demonstreze că se poate face istorie și împotriva istoriei. Și a scris trei volume masive de proză epică închinat luptei antifasciste: *Estetica rezistenței*. Pentru a scrie, înainte de a pleca, împăcat și regăsit cu sine, *Noul Proces*. Și pentru a visa mai departe la neîmplinitul „teatru al lumii”, în care năzuise să așeze, pentru timpurile de azi, o Divină Comedie pe măsură... ■

* „Teatrul”, nr. 8/1972.

Mi i-am imaginat pe Dante și Giotto în această convorbire și mă întrebam ce-ar fi putut avea să-și spună unul altuia. Pe atunci, de la Boccaccio citire, Dante purta o bărbuță deasă, creață, iar pe creștet o bonetă cu clape. Lui Giotto, pictor al siluțelor desăvîrșite, după opinia lui Dante, statura lui îi apărea nereușită. Și iată-i deci, unul în fața celuilalt, pe cei doi înnoitori ai artei — al scrisului și al picturii. Putea oare aceasta să facă substanța unei piese de teatru?



Se putea naște o tensiune dacă se comparau lumile pe care cei doi, pictorul și scriitorul, le purtau în ei înșiși: la Giotto, totul marcat de pămîntesc, la Dante, de credință în supranatural. Dante, ținînd cu severitate la cultul și ceremonialul religiosului, Giotto, gîndindu-se numai la om, văzîndu-l pe om ca o întunecată alcătuire senzuală, de o cruzime care e corporală și pe care o simți în sine și în carne, neputîndu-se stăpîni glacial, ca la Dante; Giotto, atacînd cu vehemență clerul, Dante, dîndu-se speriat înapoi din fața ereticului. Lumea lui Giotto s-ar reliefa neabătut ca o natură concretă; dimpotrivă, cea a lui Dante, în durerea cugetărilor. Giotto nu și-ar tăgădui pasiunile, el, cel prin fire ciuruit de copturi și strîmb croit, ar căuta iubiri trupești, în vreme ce Dante n-ar trece decît pieziș pe lingă ele. Comună le-ar fi însă cercetarea fenomenelor, puterea de a le reda; este ceea ce i-ar face să se prețuiască reciproc. Am căutat mai departe,

în vrajbele familiilor, în rivalitățile dintre orașe, în lupta feudalilor cu noii bogătași, în dușmănia dintre Papă și Împărat, în campaniile de cucerire ale prinților, pornind mereu din vremea mea, reținând ceea ce pe-atunci a fost asemenea vremilor de azi ; dînd tîrcoale lui Dante și Giotto, m-am izbit de labirintul planurilor politice mondiale, al intereselor economice ; am călcat pe urmele lui Giotto, pe drumul său, bătut printre înalți mecenaiți, sprijinit de case bancare sau de monarhi, și-l vedeam pe Dante aspirînd la influență și demnități, implicat în certurile partidelor, osîndit, trăind în sărăcie, nevoit să salahorească istovitor, apoi, din nou, chemat de curie și de regi și ajungînd la o nouă mărire.

O investigație mai în adînc ar duce la descoperirea unui bogat material ce ar putea constitui fundalul convorbirii, de-acum peste șase veacuri și jumătate, dintre Dante și Giotto, și, cu suficientă răbdare, ar fi posibil să se prindă actualitatea acestei convorbiri și actualitatea lumii ei înconjurătoare.

Îmi inchipui că

Dante nu întreprinde călătoria sa cu Virgiliu, ci cu Giotto ; iar ceea ce li s-a întîmplat, că ar căpăta viață sub precisa cîntărire a cuvintelor și a ficțiunilor de forme și culori ale pictorului. Unele scene le și vedeam, cu obiecte și personaje matematic distribuite, potrivite în ecranul în care ătitudinile, liniile vizuale, semnalele mîinilor ar produce un sistem de coordonări. Dante și Giotto — așa credeam la început — ar fi fost să intre în scenă cu amănuntele caracteristice epocii lor, persoanele Comediei ar fi fost să intre în scenă, așa cum fuseseră lăsate în feluritele meleaguri ale morții, cu numele lor de prelați, vandali, magnați, cu competențele lor, dar tot ceea ce ei au rostit și tot ceea ce s-a spus despre ei, urma să se raporteze la vremea în care trăiam eu și în care recunoșteam ce le-a fost dat să li se întîmple lui Dante și Giotto.



Iată conflictul pe care Giotto a fost nevoit să-l deznoade, la începutul carierei lui, cînd cu zugrăvirea ciclului vieții lui Francisc din Assisi. Sfîntul acesta optase pentru sărăcie. Lui Giotto, însă, sărăcia îi apărea suspectă. Cel sărac minte. Cristos purtase odată, pentru toți, povara sărăciei ; ar fi temerar să mai vrei, după el, să fii sărac. Bucuriile pămîntului există tocmai pentru ca omul să se bucure de ele. Și se află îndestulătoare, la dispoziție, pentru ca, printr-o dreaptă gospodărire, fiecare să se poată împărtăși din ele. De ce, așadar, să-l cinstești pe cel ce renunță la aceste bunuri, de ce să-l înalți drept model, în cadrul transfigurării picturale ? Poate că lipsa de mijloace, pe care Francisc o luase de bună voie asupra-și, să-l fi împins pe Giotto spre eliberarea de tot ce este exterioritate, poate că a ajuns la simplificarea stilului, preluînd din viața sfîntului din Assisi tocmai despuierea, renunțarea la orice împovărare.

Am citit că unii savanți ai artei, cu precădere cei care scriu numele frumosului cu majusculă, pun la îndoială că aceste tablouri ar fi ieșit din mîna lui Giotto. Arhitecturile înălțate acolo li se par prea din cale-afară sterpe, prea din cale-afară asprite, steiurile, plantele, vestmintele de pocăință, prea de tot părăsite și sinistre, tronurile goale, carul de foc, coloanele, crucifixurile — dar tocmai aici pătrunde limbajul său în prezentul în care trăiesc eu. Masa asta pusă, cu piinile cele rotunde, cu ulcelele și pocalele sărăntoc repartizate, și cu peștele pe tava de lemn, totul văduvit de umbră, așezat pe o pînză albă-zăpadă. Orașul

acesta, înălțat din mormane de planuri piezișe, îngrămădite unele-n altele, și cel ce doarme în chilia lui, și, lângă el, în statură supranaturală, supradeslușit, visul său. Aici, la începuturile sale, figurile stăteau izolate una de alta, fără a se căuta una în ochii celeilalte, fiecare închisă în monologul ei interior ; erau asemenea personajelor imaginate de mine pe scena dramei mele. Îl vedeam pe Giotto în Assisi, seara, stînd sus pe colină în fața zidului de piatră, avînd în spate biserica a cărei însemnătate nu era pentru el mai mare decît a unui atelier ; jos, întunecatele bolți ale lui Cimabue, sus, lucrările mîinii sale. Am văzut San Gimignano, unde se ascunseseră Dante în fuga lui, orașul de munte cu cele o sută de turnuri din înălțimea cărora putea să vadă Toscana. Muntele purificării se înălța din acest tărîm, cu petele lui de lut galben și cu arborii în ale căror coroane fiecare frunză se deslușea puternic desenată. Dar ce aveam eu să fac pe acest drum pe care-l băteau, fiecare pentru sine, Dante și Giotto, ducînd cu perseverență opera lor la desăvîrșire ? Ce puteau să-mi dea conceptele lui Dante, acele împărțiri în reședințe pentru pocăiți, mîntuiți și răsplătiți ? Toate acestea erau potrivnice lumii mele. În lumea mea nu exista decît un unic aici și acum, în care trebuia să se ia orice decizie, în care nu era loc pentru zăbavă, nici pentru alte puteri, în afara aceluia pe care cel în viață le deține ori le scapă din mînă.

Ce să-mi spună mie poveștile acelea despre torturi ce ar fi să fie îndurate în vecii vecilor de către rău-făcători, cîtă vreme pentru mine există numai torturi îndurate aici, acum. în timpul vieții mele, și nu de către cei ce ordonă torturile ? La ce-mi foloseau cîmpiile în care neprihăniții își pot afla, după toate chinurile, odihnă, de vreme ce știu bine că ei nu posedau nimic în afara acestor chinuri de care, murind odată cu ele, nu s-ar mai putea nicicînd detașa ? Și purificarea, ce putea însemna aceasta ? Să mai fie oare cu puțință, în confuzia în care trăim, a ne răscumpăra de amestecul nostru în ceea ce alții au comis aici, a cere iertare pentru cuvinte, fapte, grozave orînduiri pe care le încuviințasem ? Mai erau oare în măsură să-mi fie îndestulătoare atacurile lui Giotto îndreptate de el împotriva celor ce-i dădeau comenzi, așezînd, alături de reprezentanții bisericești și ai puterii aristocrate, anonimi de rînd ce-și purtau cu importanță între picioare sexul ? Îmi mai puteau fi îndestulătoare îndoielile cu care zugravul, în proslăvirea dreptății divine, făcea în ascuns trimiteri la opresiune și la suferințele pămîntene ? Nu erau toate acestea biete forme goale pe care ei mi le lăsaseră moștenire. ba poate nici măcar forme, ci doar propuneri, doar niște modele construite, în care ceea ce era conținut, abia cerea să fie din nou turnat ?



Pe vremea aceea, văzusem schingiuiți stînd față în față cu schingiuitorii cei din urmă supraviețuitori, față în față cu cei ce le hotărîseră moartea, și care acum nu mai erau niște giganți, nu mai erau niște spirite supradimensionate, nu mai erau niște forțe brutale, așa cum apar în legendă, în basme, în istorie, nu mai erau niște temuți preoți, domnitori peste orașe, comandanți de oști ; iar lor, în față, încetează să le mai stea sfinți, cuviosi, dreptcredincioși ; de o parte și de alta, niște anonimi, atîta, doar făpturi bîguinde și golite de minte,

răspunzînd unui tribunal chemat să cerceteze niște sumbre cruzimi pe cale de risipire, niște cruzimi monotone înmîit repetate, îngropate, sărace de culoare, tănuite și împinse mult în umbră, cu toate că avuseseră loc nu de mult, în vremea noastră.

Ședeau, rînduri-rînduri, după niște tabele cu numere, supravegheați, dindărăt, de persoane înarmate, dinainte, ocrotiți de avocați isteți,

și ieșeau, unul cite unul, la vedere, luau loc la pupitrul cel mic, urmînd să depună mărturie despre ceea ce era, de către cei ce le stăteau alături, tăgăduit, cu gesturi sarcastice, cu hohotiri batjocoritoare. Unde le era locul ? Jos, unora, în craterul stăpînit de Lucifer, cel cu trei capete, devoratorul de oameni ; sus, celorlalți, în corurile îngerilor ? sau și unii și ceilalți ne aparțineau doar nouă, celor ce stam lingă ei și încercam să-i înțelegem ?

Fără doar și poate, ne aparțineau doar nouă.

Locul lor nu era în nici un iad și în nici un rai, ei au crescut odată cu noi și ceea ce au săvîrșit și ceea ce s-a petrecut cu ei ne aparține nouă. Dante a încercat durerea întocmai cum o încercăm noi, astăzi : milă și ură, le-a încercat ca și noi, numai că el avea credința că ar putea, toate acestea, să le îmbrățișeze dintr-o privire, în virtutea simplificării transmise de tradiție. El avea la îndemînă denumiri

pentru toate faptele, putea osindi în temeiul unor reguli clar cumpănite, îl privea pe fiecare în parte, în el însuși, poate și în neamul, în tagma lui, cel mult în legătură cu doar cîțiva ortaci, încolo, fiecare era în parte răspunzător, și nu exista nici o scăpare, totul era fixat, fiecă pedeapsă, fiecă îndurare.

Îl năpădeau mîhnirea, spaimele, neputința, dar niciodată n-avea îndoială că viziunile sale sînt conforme cu intențiile divine.

Ce îndepărtate erau toate acestea de mine ! Putința de a vorbi îmi și pierise în clipa în care mă străduiam

să rețin impresiile de la judecată și să-mi închipui întîmplările ce stăteau la baza dezbatărilor. Mi se oprise mîntea în loc gîndind la raza de acțiune a celor atinse aici. În pofida unor neenumărate accese de descurajare și de milă, Dante izbutea să afle cuvinte potrivite pentru subiecte ce aparțineau tuturor, dar le păreau totuși de neînțeles,

și ceea ce pînă atunci se sustrăsese vorbirii era acum lămurit.

El dăduse formă vedeniilor ce trăiau în visurile contemporanilor lui, și asta i-a fost unealta cu care a făcut vedeniile să vorbească.

Eu însă nu aveam de-a face cu vedenii, existau numai fapte amarnic răvășite și fapteuri ce fuseseră în viață, ce trăiseră

în cea mai cruntă degradare, ce fuseseră pulverizate

și împrăștiate în nori de fum. Nici o vedenie —

doar declarații cu răsuflete tăiată ale cîtorva, puțini, supraviețuitori, apoi corpuri delictive, filme, ogîndiri zvîrlite

de răstimpul a două-trei decenii, documente, acte oficiale, dosare cu procese verbale, tabele, cifre, cărți — biblioteci —

o carte cerînd lectura altor cărți. Citind volum după volum, mi-am pierdut mult timp — totul fusese spus, și totuși, pentru mine, nimic nu fusese dezlegat. Dar ce oare mai puteam eu să dezleg ?

Am făcut rezumate, am umplut pagini întregi cu însemnări, păstrînd la vedere planul de a rîndui informul ce se extindea

în toate direcțiile, după compoziția în trei părți a lui Dante. Portretele lui Giotto, dacă aici mai puteau să spună ceva,

își pierduseră intensitatea luminoasă odată cu sporirea spongiosului material

ce se tot despica, se multiplica, se pierdea într-un necuprins confuz, și nu mai putea fi frînat de nici o simplificare.

De-ar fi fost ca Dante să-și reia călătoria, ar fi fost nevoit

să caute ale mijloace, să-și actualizeze epoca,

să-și revizuiască temeinic semnificația ce atribuiseră tărîmurilor

Inferno, Purgatorio, Paradiso.

Reintors din călătorii, cu prilejul cărora intrasem și în orașul în care am crescut și pe care-l părăsisem cu decenii în urmă, încărcat de cărți, tăieturi de ziar, maldăre de schițe făcute în orașul în care-mi găsisem un refugiu, am încercat să afl, pentru tema ce-mi propusesem, un punct de pornire. Schema de bază mi se înfățișa după cum urmează : Inferno găzduiește pe toți cei ce, după vederile lui Dante de altădată, fuseseră osîndiți la pedepse fără sfîrșit, dar care, astăzi, hălăduiesc aici printre noi, cei în viață, și-și continuă nestingheriți faptele, și trăiesc mulțumiți cu faptele lor, ba chiar de mulți admirați. Totul este aici stabil, bine uns, asigurat, nimic nu e pus sub semnul îndoielii, orice suferință este înlăturată departe. Numai nouă, celor ce avem cuteganii de a nu fi de partea lor, dar care sîntem oricum legați de ei prin lipsa noastră de curaj, prin lipsa noastră de putere de a-i doborî, ne e groază de ei. Vedem ce gînduri nutresc, vedem de unde vin, vedem țelurile jucîndu-le în ochi, și sîntem siliți să rămînem aici, aliați cu ei, atîta timp cit îi lăsăm să stăpînească.

Apoi, Purgatorio,

tărîmul îndoielilor, al derutei, al eforturilor eșuate, tărîmul oscilărilor și al eternei dezbinări cu toate că aici există mișcare, există gînduri la schimbările stărilor de lucruri chiar și atunci cînd pare cu neputință să străpungă bolovanul ce ne împiedică orice elan. Aici în purgatoriu, dacă stau și iau bine seama, aud muzica celor din urmă dansuri și văd neîntreput schimbătoarele dări în spectacol ale marelui bilci scuipat de sloganuri și de aprinsele respirații ale concurenței.

Cu zgomotoasă vioașie ar trebui

pusă la vedere fabricația în care poți avea orice în serie și care în serie ajunge iarăși la gunoi,

și în hohote rînjite s-ar duce aici lupta ațîțată de obscen-strălucitoare cîntărețe și automate electronice manevrate ; și aici, într-o zi ca oricare alta, în care chiar deșteptarea de dimineață ar nimeri sub iureșul loviturilor mutilatoare și în care apoi de la o oră la alta și-ar fi măcinată atenția și și-ar spori încordarea pentru trai, aici ar trebui să se admită culoare, aici ar trebui

să se pună întrebări care cer decizie. Vedeam limpede ținutul acelu Paradiso, în care se simt ca acasă cei cărora Dante le adjudecase odată marea fericire. Astăzi,

cînd nu mai poate fi vorba de răsplată, și cînd numai durerea înfrîntă este prețuită, nu-i rămîne călătorului nimic alta decît să împărtășească ceea ce a aflat despre această durere. Și va afla totala devastare, încăperile cerești că nu vor fi decît un gol, și că nimic nu poate prinde trup în acest gol, căci Alighieri de azi ar trebui să renunțe la jocul cu iluziile ; el nu mai poate trezi nici un mort, nu mai posedă nimic în afara realității cuvintelor, cîte mai sînt exprimabile acum, și este de datoriu lui să găsească aceste cuvinte, să le lase să trăiască în golul cel absolut. Dar cum ?

Doar ca voci în beznă ori într-o lumină orbitoare, fără guri, fără obraji, fără trup ; totuși, n-ar fi și asta iarăși iluzie ? Rostite poate de martori, așa cum i-am văzut eu, la tribunal, ieșind unul cîte unul la vedere, scormonind în memorie după urmele unui timp în care fuseseră selecționați

pentru existența paradisiacă, drept cei din urmă cărora le mai fusese dat să vorbească, și după care nu ar mai fi fost

să existe decît tăcerea finală? Fuseseră abia ciîva,
mai că dispăruseră faţă cu marele număr al acelora din puterea cărora scăpaseră,
şi care tronau în largul lor peste ei şi puneau la indoială
fiece vorbă a lor, le-o întorceau împotriva-le,
ca şi cum tot ei, cei puîini,
ar urma încă să fie osîndiţi.
Aşa stăteau faţă în faţă părţile lucrării,
burduşite de gînduri fluctuante,
mereu în modificare : într-un prim sertar cauzele,
în al treilea, urmările, iar
în piesa dintre ele, presimţirea unei alternative ;
numai că alte dificultăţi ale epocii se arătară pe neaşteptate
lui Dante. Florenţa lui nu mai exista.
Stăpînitorii ce-l alungaseră nu mai erau de găsit,
de mult condamnarea la moarte, pronunţată cu decenii în urmă
împotriva-i, fusese anulată ; astăzi, la înapoiere în oraşul natal,
foştii lui duşmani l-ar întîmpina cu prietenie, i-ar oferi catedre
şi cinstiri academice ; poporul de neguţatori, cu pătura lui superioară
de dibaci minuitori de capitaluri, se adaptase la noi condiţii,
de mult, tiranii se camuflaseră în cetăţile lor, îşi
puseră noi blazoane şi-şi consolidaseră legături cu ţări în care
goetul Alighieri nu călcase niciodată. Faţă de ceea ce
încă mai trăgea îndărăt,
descoperise el, la înapoiere, doar un lucru : propria lui tărăgănare,
prea îndelunga lui ezitare. Nu-i mai cunosc pe cei ce
cu mai puţin de jumătatea unei vieţi de om în urmă,
voiseră să-l zvîrle în foc, iar planul său privitor la o judecată
a lumii, oricît de grandios conceput, se arăta a fi, pentru
complicatul mecanism pe care acum abia îl bănuia, nepotrivit. Dacă
ar voi să evoce minciunile şi falsificările,
ar trebui să recunoască mai întii cum se înşelase el singur.
El, Dante Alighieri, căruia, de peste şase secole şi jumătate,
i se pusese în seamă o mare iscusinţă. credea în ambiţia lui.
singurul bun ce-i mai rămăsese,
că, în 33 de cinturi,
ar putea aşeza într-o textură armonioasă
fiecare din cele trei luxuriante despărţăminte,
că n-ar avea nevoie,
cu bogata lui fantezie. decît să insereze noi imagini
şi noi cuvinte în liniile construcţiei de mult create
de dînsul ; încetul cu încetul, însă,
fiind nevoit, mereu şi mereu, să-şi repudieze începuturile,
îşi dădu seama că nici măcar prilejul pentru poemul iniţial
nu mai avea temeii, şi că s-ar cere, acum,
să se arate pe sine drept un ipocriţ. Căci pe Beatrice,
care s-a prăpădit în lumea noastră, o trădase. Temător
de orice legătură, s-a înstrăinat de ea şi s-a preamărit
doar pe sine însuşi, glorificînd-o pe dînsa, imateriala, ca artă.
Nu se încumetase s-o atingă, s-o ia cu sine în fuga lui. A
lăsat-o unde se afla, şi acolo el i-a fost drag în rugăciuni,
în vreme ce trupeşte îşi vărsa ultima picătură de singe. Aceasta
l-a fost înfrîngerea. Iar convingerea că tot ce-a întreprins
pînă aici a fost greşit şi un eşec
ar putea naşte prilejul unui început
de drum nou.

In româneşte de FLORIN TORNEA

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DRAMATIC DIN
CONSTANȚA

BEȚIA SFÎNTĂ

de Paul Everac

Data premierei : 30 iunie 1982.
Regia : DOMINIC DEMBINSKI.
Scenografia : VASILE JURJE.
Distribuția : ROMEL STĂNCIU-
GEL (Athanasios) ; VIRGIL AN-
DRIESCU (Gundolfo) ; LIVIU MA-
NOLACHE (Raimund) ; ION AN-
DREI (Doca) ; VASILE COJOCARU
(Menalchos) ; EUGEN MAZILU
(Ioan) ; TITUS GURGULESCU
(Cosma) ; EMIL SASSU (Artimon) ;
DIANA CHEREGI (Hristodora) ;
ELENA GURGULESCU (Eupraxia) ;
MARIA NESTOR (Rosaura) ; ILEA-
NA PLOSCARU (Athenaisa) ; PA-
TRIC IONESCU (Copilul).

Beția sfântă, recenta piesă a lui Paul Everac, reprezentată mai întâi la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (regia, Mihai Manolescu, scenografia, Emilia Jivanov), acum și la Teatrul Dramatic din Constanța, discută dimensiunea socială a unui proces istoric și câteva dintre coordonatele dialecticii sale, și anume, me-

canismul deteriorării idealului, al transformării sale (prin pragmatism haotic) în instrument de constrângere și împilare.

Punctul de pornire al acțiunii lui Paul Everac este de notorietate istorică : o cruciadă (situată de autor undeva, în Peloponesul secolului al XI-lea), ilustrată printr-un cavaler și doi dintre principalii săi slujitori (în spatele cărora se bănuiește însă o foarte numeroasă armată), veniți să ceară găzduire — „frățește“ și „temporar“ — unui aliat, în drumul lor cucernic către Sfintele Locuri. Destul de repede (și de previzibil, dealtfel), atitudinea „frățească“ devine invazie și colonialism în toată regula, iar temporarul.. vorba francezului — „c'est le provisoire qui dure“. Asistăm la o „luare în posesiune“, însoțită, în cazul în speță, de un cortegiu de abuzuri caracteristice oricărei forme de colonialism sau de imperialism : de la raptul material propriu-zis la aservirea întregului sistem economic, de la siluirea fizică pînă la agresiunea morală, de la crima întîmplătoare la cea organizată.

Actul „luării în posesiune“ formează în *Beția sfântă* doar obiectul unei prime părți a subiectului. Odată instaurate principiile dictaturii imperialiste (care vor rămîne imuabile, cu mici variațiuni, pînă în final), atenția dramaturgului se concentrează asupra inerentelor conflicte interne din tabăra „cuceritorilor“. Cavalerul Gundolfo, ajuns la apogeul puterii (și mîrșăviei !), va fi omorît de scutierul său, Raimund ; și acest uzurpator va fi înlocuit — prin aceleași mijloace — de grădaru Docă ; șirul evenimentelor poate continua la nesfîrșit, în cicluri de ascensiune, mereu încheiate cu o vărsare de sînge.

Dacă în tabăra „cuceritorilor“ ordinea evenimentelor este, cum spuneam, previzibilă, cu mult mai interesantă mi se



Scenă din spectacol. În prim-plan, Eugen Mazilu

pare analiza pe care autorul o consacră mutațiilor caracterologice ce intervin în rîndul victimelor, după intrarea în contact cu mentalitățile și metodele celor dintii. Căci — cum spune Cosma, prima victimă, în fapt, a acestor „cruciați“: „Nu, draga mea, ca înainte n-o să mai poți dormi! Pentru că s-a schimbat ceva aici, la noi, de cînd a venit oastea sfință“. Această schimbare echivalează cu o ciudată contaminare. Semnele „îmbolnăvirii“ sînt numeroase, variază de la individ la individ, reflexe ale tot atîtor moduri posibile de manifestare a lășității și meschinăriei umane, în relația cu invadatorul. Tabelul „patologiilor“ explorat de Paul Everac — fără să fie complet — este neașteptat de vast.

Autorul creionează cu finețe, din cîteva replici, situații caracteristice nu numai invaziilor, agresiunilor, ci și mai tuturor cataclismelor sociale. De o parte sînt noii stăpîni; ei nu pot fi atinși (încă!) de proaspeții învinși, dar de distrus se vor distruge între ei. De cealaltă parte sînt învinșii. Unii dintre ei au capitulat — mai încet sau mai repede — și formează o castă privilegiată, tolerată de noii stăpîni. Poziție invidiată, însă, de cei situați pe o treaptă mai joasă, care se vor folosi de orice ocazie pentru a le lua locul. Noii stăpîni folosesc toate mijloacele pentru a-i transforma pe cei supuși în uneltele lor perfecte: compromiterea, provocarea, corupția. În numele purității doctrinare, primii beneficiari ai colaborării cu noua putere vor fi recuzați de ultimii sosiți la festin. În fine, cei care

— indiferent din ce tabără — încep să înțeleagă, să se apropie de Adevăr, vor fi lichidați pur și simplu, sau exterminați și apoi glorificați (Raimund și Hristodora). Dublul asasinat al mult-încercatului cuplu Raimund-Hristodora, urmat de zidirea victimelor și acreditarea lor drept „eroi“, devine unul dintre cele mai emoționante și mai teatrale momente ale piesei! În versiunea scenică de la Piatra Neamț, ca și în cea de la Constanța, momentul se constituie într-un vîrf al spectacolului. Cred că aici ar fi trebuit să se încheie *Beția sfință*. Toate lucrurile importante au fost spuse pînă la acest final de tablou (7). Încheiată aici, piesa ar fi avut o rotunjime și un echilibru de invidiat.

Nu s-a întîmplat așa, căci Paul Everac a încercat să ne spună mai mult (nu așa merge pînă la a afirma „la fel de mult, dar în mai multe pagini“). Și lui Camil Petrescu, contemporanii săi (și nu numai ei) i-au reproșat că nu a lăsat *Actul venețian* la simpla și inițiala lui dimensiune, de „act“. Camil Petrescu a cerut să se joace versiunea „lungă“. I s-a respectat dorința, dar istoria literaturii va nota întotdeauna, cu maliție, perfecțiunea aceluși unic „act“. Nici Paul Everac nu este de acord cu încheierea spectacolului aici. A mai continuat cu un tablou (8), în care descendenții personajelor din primii timpi ai dramei, Rosaura și Menalchos, se întîlnesc și se îndrăgostesc (folosind copios citate din Pindar), în timp ce Athenaisa, victimă a primelor fărădelegi (evocată doar, se arun-

că, neună, în mare. Urmează un tablou (9) în care Laurențiu, un nou cruciat sosit pe meleagurile peloponesiace, devine tutorele spiritual al lui Menalchos. Dar tinărul va muri ucis de o săgeată anonimă...

Spectacolul constănțean, grație îndrăzelii tinărului regizor Dominic Dembinski, se joacă în... 8 tablouri. Lipsește ultimul (se face și economie de un interpret, nemaiapărind personajul Laurențiu) — ceea ce, oricum, este un câștig. Regizorul s-a mai încumetat și la alte intervenții în text, de data aceasta cu un folos relativ. Astfel, tablourile 2 și 3 au fost montate „în paralel” (ca să folosesc un termen cinematografic), cu intenția vădită de a dinamiza acțiunea. Numai că — paradoxal — rezultatul a fost cu totul altul decât cel scontat. S-a pierdut fluența discuției și s-a „câștigat” un montaj de planuri, obositor și irelevant. Dar, dacă am judeca travaliul regizoral raportat doar la text, ar însemna să-l minimalizăm. Pentru că Dembinski (ajutat și de plastica scenografiei semnată de Vasile Jurje), cu aplicație evidentă pentru semnul teatral armonios, expresiv, articulat în toate componentele sale (imagine, mișcare în cadru, fond sonor), construiește foarte multe scene de mare amplitudine emoțională, care potențează indiscutabil replicile lui Paul Everac. Câteodată abuzează de truvaiuri (muzica amplă, obsedantă, cu ecouri de cantată sau oratoriu, inspirată de spațiul elin, evoluțiile esoterice ale cuplurilor de balerini în momentele-cheie ale acțiunii ș.a.m.d.), dar impresia generală este de structură spectaculară construită inteligent și cu imaginație.

Regizorul are și meritul de a-și fi ales o bună distribuție și de a o fi condus cu siguranță. Virgil Andriescu (Gundolfo) și Romel Stănciugel (Athanasios) sînt pionii principali ai primei părți (după care sînt obligați de... partitură să dispară), evidențiind — primul în forță, al doilea prin interiorizare — trăsăturile dominante ale eroilor. Eugen Mazilu (Ioan) și Titus Gurgulescu (Cosma) îi secondează exact, nuanțînd cu precizie trecerea de la obedi-ență la revendicare. Mai crispat, încă necizelat, dar cu perspective sigure în registrul mărilor roluri de dramă — Liviu Manolache (Raimund). Ion Andrei (Doca) este doar corect, fără relieful cerut de îndirjirea personajului său. Emil Sassu (Artimon), un dogmatic, convinge prin tehnica actoricească superioară, mai puțin prin înțelegerea strictă a caracterului pe care îl întruchiează. Între prezențele feminine, Ileana Ploscaru (Athenaisa) se impune, în ciuda trecerii sale efemere prin scenă (cu o prezență, mută, și în primul tablou al spectacolului), iar

Diana Cheregi (Hristodora) reușește admirabil notele de demnitate ultragiată ale personajului, nu și pe cele pasionale. Elena Gurgulescu (Eupraxia) — cu tot nervul și prestața scenică — rămîne incertă în intenții. Maria Nistor (Rosaura) și Vasile Cojocaru (Menalchos) fac tot ce pot într-un scurt tablou parazită (al 8-lea).

Dinu KIVU

TEATRUL „MARIA FILOTTI“ DIN BRĂILA

MOROMEȚII

dramatizare de
Liviu Dorneanu
după romanul lui
Marin Preda

Primele zile ale acestei stagiuni înscri-au pe afișul teatral bucureștean o dramă extrasă din substanța romanului *Moromeții*; și iată că tot o versiune scenică a cărții lui Marin Preda încheie stagiunea, de această dată la Brăila. Două premiere absolute, două incursiuni, cu mijloacele teatrului, în universul uneia dintre cărțile de temelie ale prozei noastre contemporane. Simetria ni se pare semnificativă; în interesul, pe deplin justificat, al oamenilor de teatru pentru *Moromeții* ne place să descifrăm începutul unei ample exegeze scenice, dacă se poate spune astfel, a romanului.

Dramatizarea prezentată de Teatrul „Maria Filotti” poartă semnătura lui Liviu Dorneanu, și își extrage substanța din primul volum al *Moromeților*. Mai apropiat, ca structură, de scenariul cinematografic decât de piesa de teatru, textul fixează imagini, personaje, întimplări ale prozei, legate între ele, desigur, printr-un fir narativ, dar ordonate mai ales pe ideea reconstituirii mozaicate a unei lumi, a unei vieți desfășurate după legi și ritmuri proprii. Sînt decupate din materialul epic scenele cu un pronunțat timbru dramatic, dar în egală măsură se urmărește extragerea „pieselor de bravură”



**Petre Simionescu
și Romeo
Mușțeanu**

**Data premierei : 28 mai 1982.
Regia : MARIUS POPESCU. Sce-
nografia : GABRIELA BONDĂ-
RESCU CATARGIU.**

**Distribuția : PETRE SIMIONES-
CU (Moromete) ; MARILENA NE-
GRU (Catrina) ; MARIN BENEĂ
(Paraschiv) ; ANTON FILIP (Nilă) ;
ADRIAN NĂSTASE (Achim) ; MA-
RINELA CĂTĂLIN (Tița) ; TEODO-
RA MAREȘ (Ilinca) ; IULIAN
MUNTEANU (Niculae) ; RODICA
MUȘTEANU (Maria Moromete) ;
ROMEO MUȘTEANU (Tudor Bă-
losu) ; ELENA ACIU (Aristița Bă-
losu) ; DUȚA GURUIANU (Poli-
na) ; GEORGE ȘOFRAG (Birică) ;
ANA CRISTI (Mama lui Birică) ;
NICOLAE BUDESCU (Cocoșilă) ;
GHEORGHE MOLDOVAN (Țugur-
lan) ; MIHAI STOICESCU (Dumitru
lui Nae) ; MIRCEA VALENTIN
(Iocan) ; CRISTIAN PÎRVULESCU
(Din Vasilescu) ; NICOLAE ȚĂRA-
NU (Cimpoacă, Stan Cotelici) ;
GHEORGHE BOIANGIU (Ion al
lui Măi, Mocanu) ; NICOLAE
CIOCOIU (Udubească, Jupuitu) ;
PETRE CURSARU (Toderici) ;
ION BĂLAN (Poștașul) ; GON-
STANTIN BĂLTĂTESCU (Însoți-
torul, Gheorghe al lui Udubească) ;
RELU CIOCOIU (Boțoghină) ; EU-
GEN IFRIM (Matei Pielelungă) ;
VASILE CIOBANU (Ilie State) ;
BEBY STOIAN, DRAGOȘ VUL-
CAN, MĂDĂLIN GURUIANU (Co-
pii).**

(discuțiile de la fierăria lui Iocan, de exemplu), și deopotrivă a unor detalii. Mai puțin încheat în prima parte, mai expositiv și insistând pe notația de atmosferă (nejustificat de lung, de pildă, episodul „premierii”), textul câștigă, în cea de-a doua parte a sa, în expresivitate și forță dramatică, oferind o imagine mai vie, mai tensionată.

Lucrat cu atenție, cu migală, spectacolul regizat de Marius Popescu vedește în fiecare moment al său, în oricare dintre soluțiile scenice adoptate, un deosebit respect pentru opera literară, o apropiere deferentă, am putea spune, de situațiile și personajele create de Marin Preda. Acest respect se traduce scenic prin fidelitate față de litera și spiritul lucrării, prin justetea interpretării regizorale și grija de a nu ignora înțelesuri, sugestii, „semne particulare” ale operei. Același respect, devenit sfială, conduce însă și la unele neîmpliniri — insuficienta inventivitate scenică, o ușoară notă de pedanterie făcându-ne să simțim, parcă, în spectacol, semnele citării, și conștiințioase note de subsol.

Privilegiu însemnat în cariera unui actor, rolul lui Moromete a revenit, în montarea brăileană, lui Petre Simionescu. Personajul său se definește prin observație precisă, prin alăturare atent gândită a unor detalii de comportament, de vorbire, de atitudine, bine realizate fiecare în parte. Totuși, lipsește, parcă, ceva din forța interioară deosebită, din personalitatea aparte, strivitoare pentru cei din jur, a eroului. Un rol foarte bun, o prezență scenică pregnantă, de adîncă, emoționantă expresivitate, se datorează Marilenei Negru, interpreta Catrinei. Evoluții sugestive, utile spectacolului, apar-

țin, de asemenea, lui Marin Benea și Anton Filip (prea stăruitoare, totuși, predilecția acestuia din urmă pentru accente umoristico-pitorești, în altă tonalitate decât cea proprie operei lui Preda). Nu eronată, dar destul de inconsistentă, imaginea personajelor create de Marinela Cătălin, Teodora Mareș și Adrian Năstase (neinspirat ni s-a părut, în cazul actorului, și costumul, care, prin detalii, ne duce cu gândul la un tânăr dintr-un sat sicilian mai curînd decât la un țăran din Siliștea-Gumești). Un portret solid construit, finisat atent, semnează Romeo Mușețeanu; o apariție episodică, dar purtînd marca profesionalismului, realizează Ana Cristi. Rodica Mușețeanu, Dușa Guruianu și George Șofrag își construiesc personajele din linii exacte, dar puțin prea apăsat. Dintr-o altă lume literară, dintr-o altă familie de personaje — poate a lui Brăescu, poate a lui Anton Bacalbașa — par a fi eroii interpretați de Nicolae Budescu și Petre Cursaru. E greu, în spațiul restrîns al acestei cronici, să numim și să facem referiri la toți interpreții celor 35 de personaje, așa încît ne vom rezuma la a nota chipurile vii, în general expresive, ale „politicienilor” adunați la fierăria lui Iocan (o mențiune specială se cuvine, aici, lui Mircea Valentin).

Cristina DUMITRESCU

TEATRUL „MIHAI EMINESCU”
DIN BOTOȘANI

TREN FĂRĂ ÎNTOARCERE

de Dragomir Horomnea

La a doua sa piesă, Dragomir Horomnea dovedește un har mai puțin teatral și mai mult cinematografic. Acest *Tren fără întoarcere* este o veritabilă schiță cinematografică, căreia simți că i-ar conveni mai bine procedeul montajului și ar spune mai mult prin sugestia detaliilor aduse în prim-planul imaginii filmice, aici însă inoperante și sufocate în spațiul fix convențional. Autorul vede în simplările ca pe un ecran.

Locul acțiunii fiind un compartiment de tren, nu mai este nevoie de o motivație dramatică stringentă pentru a prilejui înlînirea personajelor: aici se reunesc, potrivit hazardului, oameni cu cele mai diverse destine, care nu au răgazul să se cunoască profund, dar fac schimb de impresii, de păreri, de confidențe, mai mult sau mai puțin revelatorii. Observator atent, interesat de diversitatea tipologică a lumii, Dragomir Horomnea adună inspirat personaje de diferite categorii, cărora le găsește, în ambianța aceasta obișnuită, banală, cite un „punct interior de neliniște”: Elvira, o activistă de la un înalt for central, își regretă nerealizarea personală; „Blatistul”, tânăr de pe un șantier, grăbit să ajungă la o cununie, dar bucuros că pierde prilejul de a co-

Data premierei: 18 iunie 1982.

Regia: MIHAI LUNGEANU. Scenografia: RADU CORCIOVA.

Distribuția: MARINELA PĂTRUBUGEAC (Elvira); STELIAN PREDĂ (Sculptorul); SILVIA BRĂDESCU (Bătrînică cu claponi); GEORGE TOROPOC (Blatistul); MIHAI PĂUNESCU (Fotograf); DORU BUZEA (Conducătorul); A-LINA SECUIANU (Fata cu cearcăne); GHEORGHE HAUCĂ (Domnul în vîrstă); ELENA CORICIUC (Doamna în vîrstă); VALERIAN RĂCILĂ (Excursionistul modest); CONSTANTIN GHINIȚĂ (Excursionistul excentric); RUXANDRA PETRU, FLORITA RUSU (Excursionista fără pereche); AIDA MARI-NESCU (Excursionista modestă); NARCISA VORNICU (Excursionista excentrică); BORIS PEREVOZNIC (Ospătarul); ION LIGI (Cerșetorul); VIOLETA AFRASINEI (Țigăncă).

bori acolo unde era așteptat, pentru că aici, în tren, descoperă o fată care-l interesează; ea, Fata cu cearcăne — și cu probleme —, însărcinată, părăsită de tatăl viitorului copil; Doamna și Domnul în vîrstă, care s-au iubit în tinerețe, dar, din prea multe reticențe și lașitate, nu s-au unit la vreme, mulțumindu-se acum cu anuale compensații sentimentale, de trei săptămîni la băi; Conducătorul — personaj fanatic în zelul descoperirii unor abateri de la regulament, însingurat, înăcrit — „teroaarea pasagerilor”, cum s-ar zice, în numele unui principiu de corectitudine și de cinste —, om care a pier-



Scenă din spectacol

dut cândva „trenul“ propriei sale împliniri; în fine, alte câteva personaje completează galeria călătorilor — o bătrânică guralivă „cu claponi“, două perechi de excursioniști și o altă excursionistă, care-și caută, cam excentric, perechea, un fotograf, un sculptor... Asupra acestora din urmă, inspirația a fost cam săracă.

Ce semnificație are „trenul fără întoarcere“? Că greșelile făcute cândva rămân greșeli, oricâte justificări li s-ar găsi mai târziu. Că ar fi bine ca oamenii să-și trăiască viața armonios și firesc, împlinind la timp ceea ce au de împlinit. Apelul e sensibil și discret, sesizabil din mărturisiri și din subtext, și din acest punct de vedere autorul trebuie apreciat pentru măsura și finețea sugestiei cu care operează. Dar, de la un moment dat, așteptarea devine oboșitoare, pentru că în acest spațiu convențional, dezvăluirile întâmplătoare par să nu se lege pe un fir care să-i implice pe toți. Schimbarea vestmintelor tinărului, biletul, pe care nu-l găsește, provocând izbucnirea de triumf a Conductorului, sînt singurele momente care animă călătoria; dar firul e prea subțire și nu rezistă mult. Ne așteptam ca, dincolo de întâmplările ocazionale și de „punctul interior de neliniște“, bine surprins, ca argument de lucru, personajele să dezvăluie zone mai adînci ale comportamentului uman. Aici era o probă de teatralitate pe care autorul a eludat-o, rămînînd la premise și la enunțarea unui apel la opinie, simplu și discret. Cam puțin. Față de prima sa piesă, *Cer cuvîntul, Trenul fără întoarcere* e doar un exercițiu.

Tinerii realizatori botoșăneni, regizorul Mihai Lungeanu și scenograful Radu Corciova, au lucrat cu seriozitate și aplicație profesională, punînd bine în valoare

nuanțele și sugestiile, armonizînd atent un întreg care se încheagă cu greu din prea multe episoade fărîmițate. Scenograful realizează trei planuri distincte de joc, dă lărgime, aer și mobilitate plastică spațiului. Regizorul conduce cu inteligență personajele, creează grupuri care participă la acțiune sau o comentează din planul secund și fructifică din plin cele două momente mai dramatice, legate de prezența tinărului „blatist“. Unele exagerări par neînsemnate și nu strică fluența reprezentației. Dealtfel, acest rol, Blatistul, ni s-a părut cel mai realizat din reprezentație, actorul George Toropoc, „prins“ de datele personajului său, interpretîndu-l la o anume tensiune. I-am alături capacitatea de interiorizare a Alinei Secuianu, în Fata cu cerceane; Silvia Brădescu face, din intervențiile Bătrînei cu claponi, momente gustate, și nu gratuite; Marinela Pătru-Bugeac e autoritară și convingătoare, în Elvira; Elena Coriciuc, de o tandră disponibilitate, în Doamna în vîrstă. În interpretarea lui Doru Buzea, Conductorul apare feroce în tendința lui de a descoperi preutindeni contravenienți; jocol lui e la un pas de rizibil, ceea ce reduce semnificațiile acestui personaj. Corecți, în roluri episodice, Stelian Preda, în Sculptorul, și Gheorghe Haucă, în Domnul în vîrstă; utilă, prezența lui Mihai Păunescu (Fotograful). Semnalăm diversitatea bine mearată, de tonuri și atitudine, a grupului de excursioniști — Valerian Răcilă, Constantin Ghiniță, Aida Marinescu, Narcisa Vornicu. Florita Rusu, în Excursionista fără pereche, cam ostentativă.

Constantin PARASCHIVESCU

ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

TEATRUL NAȚIONAL DIN
TIMIȘOARA

JURIȘTII

de Rolf Hochhuth

Data premierei : 12 iunie 1982.
Regia : IOAN IEREMIA. Scenografia : EMILIA JIVANOV.
Distribuția : VLADIMIR JURĂSCU (Heilmayer) ; ANGELA IOAN (Tina) ; DAMIAN OANCEA (Dieter) ; ȘTEFAN SASU (Klaus) ; DANIEL PETRESCU (Hammerling) ; OVIDIU GRIGORESCU (Rutenfranz).

Cunoscut mai ales prin piesele *Vicarul* (1964) și *Soldații* (1967), Rolf Hochhuth se numără printre acei dramatizatori ai istoriei care au impus așa-numitul teatru publicistic și documentar. Pentru el (ca și pentru Heinar Kipphardt, autorul *Cazului J. Robert Oppenheimer*), documentele istoriei devin „arzătoare materiale de teatru” (Vito Pandolfi), care-și au momentul lor fierbinte de impact cu actualitatea. „Piesele lui (Hochhuth — n.n.) — comentează Gunther Rühle — nu sînt piese care să poată fi reluate după cîteva stagioni, cum dealtfel nu sînt piese care să intre într-un repertoriu permanent”.

Fragmentul de istorie pe care Rolf Hochhuth îl abordează în piesele sale începe cu cel de-al doilea război mondial și durează pînă în zilele noastre, iar personajele sale trăiesc și azi, sau își încep abia acum viața. Ca atare, textele lui nu sînt simple relatări, ci au funcție de martor într-un proces de conștiință, ba chiar de procuror care acuză, prin intermediul scenei. Faptele, abia așezate în conștiința publică, abia stratificate și evaluate, sînt răscolite și reinterpretate cu o energie furioasă, care, bineînțeles, agresează. Scopul teatrului lui Hochhuth este de a-i reaminti omului că este o ființă responsabilă. Altfel spus, acest tip de teatru documentar încearcă să repună în funcțiune,

în individ, mecanismul responsabilității, mecanism care, din diferite motive, de cele mai multe ori din comoditate, s-a „gripat”.

Cum este întîmpinat un asemenea teatru, de reinterpretare a documentelor de viață, înregistrate și înseriate ? Cum vor reacționa cei ce se recunosc, sînt obligați să se recunoască, în personaje ? În piesa *Juriștii*, de pildă, personajul central, devenit recent prim-ministru, este de profesie jurist ; fără să fi făcut parte din partidul lui Hitler, el a condamnat la moarte, în timpul celui de-al doilea război mondial, un caporal de naționalitate germană (pentru vina de a fi deteriorat, în stare de ebrietate, un portret al Führerului, zvirlind în perete o sticlă de bere), precum și pe un medic care a provocat un avort ; tot el a pedepsit pe judecătorii care evitau sentințele de condamnare la moarte. Reprezentată în premieră absolută, simultan, la Heidelberg, Göttingen și Hamburg, la 14 februarie 1980, piesa a declanșat violente proteste din partea partidului Uniunea Creștin-Democrată, care a văzut în personajul Heilmayer nici mai mult, nici mai puțin decît pe șeful partidului, președinte al Consiliului de Miniștri al landului Baden-Württemberg. Scandalul, devenit public, a determinat destituirea acestuia.

Miza teatrului lui Hochhuth nu este, așadar, mică, și nici echivocă. Dar nu cumva teatrul practicat de acest autor își îndeplinește funcția numai între hotarele acelei societăți pentru care a fost conceput ? Nu cumva, excesul de exactitate documentară (scriitorul adaugă pagini întregi de amănunte cu privire la data, ziua și ora întîmplării, numele participanților sau numărul dosarului, pe care spectatorul le-ar putea afla în ipostază de cititor) face ca idei deosebit de importante să rămîină legate de cadrul strict local, stîrnind mai greu interesul unui spectator de pe alte meridiane ?

Evident, Teatrul Național din Timișoara a dat un răspuns negativ acestor întrebări. Căci Rolf Hochhuth ridică prea multe și mari probleme contemporane, pentru ca ele să nu-și găsească loc și în conștiința publicului nostru.

Toți oamenii au un trecut. Iată un ade-văr banal, care devine interesant (și periculos în plan social), atunci cînd trecutul nu este unul oarecare. Heilmayer tinde să devină președinte al republicii. El poate fi împiedicat de trecutul său. Pe regizorul Ieremia nu l-a interesat, în spectacolul său, dacă Heilmayer are sau nu șansa să ajungă președinte al statu-

lui, ci faptul că acesta, deși are un trecut pătat, a putut să ajungă ministru. Democrația, în numele căreia își dirijează ascensiunea Heilmayer, este pură demagogie: primul ministru a pus la punct un sistem polițienesc computerizat, din care nu lipsește nici un amănunt compromițător din viața cetățenilor, cu excepția... Într-adevăr, din documentatul computer lipsește (întimplător !) tocmai trecutul ministrului Heilmayer.

Ioan Ieremia creează scenic cadrul sugerat de scriitor: cîini polițiști păzesc intrările și ieșirile clădirii vizitate de Heilmayer, ofițerii din garda personală sînt trăgători de elită înarmați pînă-n dinți și poartă blindaje de protecție — dovedă a faptului că, propovăduind democrația, Heilmayer se teme. De ce se teme, de cine se teme Heilmayer, dacă apără interesele demosului ?

Desigur, directorul de scenă a operat în text, eliminînd scene care ilustrau mai bogat morala fabulei. Simplificarea aceasta a dus la o distribuție mai puțin numeroasă și, fapt deloc de neglijat, la scurtarea duratei spectacolului. În rest, mizanscena a fost fidelă viziunii lui Hochhuth, în măsura în care înșiși actorii distribuți au putut să se substituie inspirat personajelor încredințate.

În rolul dificil al lui Heilmayer, tip de politician abil și de o teribilă morgă, Vladimir Jurăscu a intrat cu o anume dezinvoltură, fără să se lase intimidat de anvergura personajului.

Angela Ioan, în rolul tinerei juriste Tina, supusă evident indicațiilor regizorale, a evoluat corect, cu gesturi calculate, într-o înfruntare în care legile firii presupuneau însă explozia spontană. Serios și aplicat, actorul Ștefan Sasu a făcut din doctorul Klaus un personaj viu.

Surpriza spectacolului ne-a dăruit-o actorul Daniel Petrescu (Hammerling), reușind să fie un autentic șef al gărzii personale. Greșeala celor mai mulți interpreți de polițiști este de a-i prezenta pe aceștia întotdeauna monocord, opaci la urcușurile și coborîșurile pe scara socială. Daniel Petrescu n-a anulat lumina inteligenței din ochii personajului său, ci a făcut-o să strălucească mai perfid.

Damian Oancea, în rolul lui Dieter, unul dintre juriștii care mai cred în demnitate și în supremația binelui în lume, a fost insuficient și în efort, și în reușită. În ce-l privește pe Ovidiu Grigorescu, meritul său principal a fost de a înviora scenele filozofarde.

Emilia Jivanov a semnat o scenografie elaborată în bună cunoștință de cauză: fără elemente inutile, dar capabilă să sugereze, undeva, în adîncurile scenei, o terasă pe acoperișul unui bloc care nu se află în centrul orașului.

Paul TUTUNGIU

TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA

HOP, SIGNOR!

de Michel de Ghelderode

**Data premierei : 25 februarie
1982.**

**Regia : GH. JORA. Scenografia :
DAN JITIĂNU și DANIELA CO-
DARCEA. Traducerea : SANDA
DIACONESCU.**

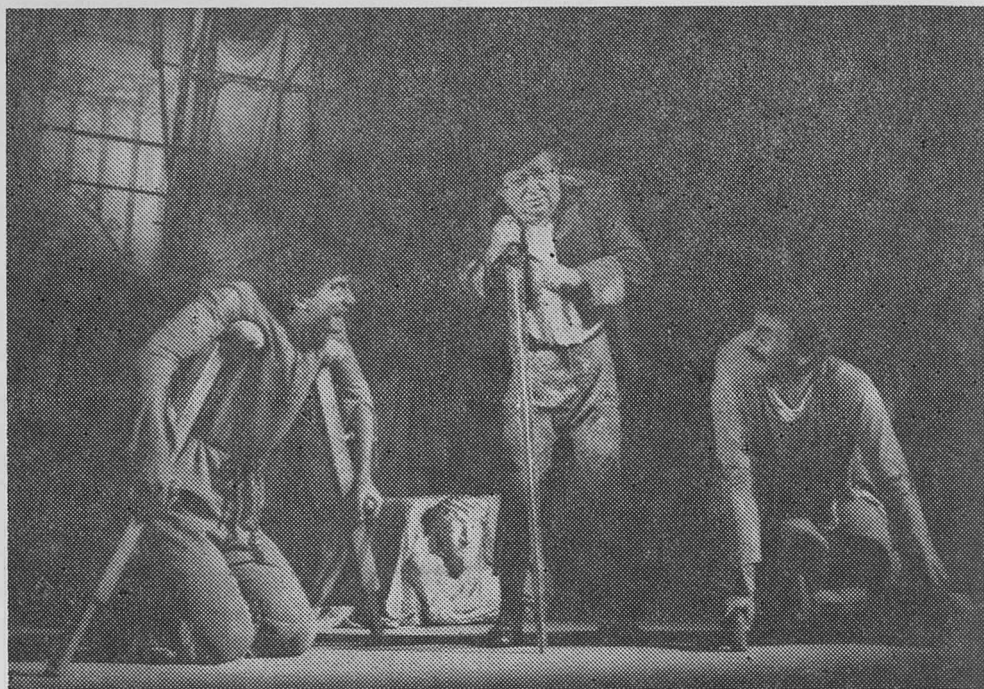
**Distribuția : MIRELA ATANASIU
(Marguerite) ; CONSTANTIN GU-
ȚU (Juréal, zis Signor) ; TITUS
GURGULESCU (Adorno) ; LONGIN
MĂRTOIU (Helgar) ; EMIL SAS-
SU (Don Pillar) ; VIRGIL ANDRI-
ESCU (Larose) ; EUGEN MAZILU
(Suif) ; VASILE COJOCARU
(Mêche) ; VIOREL POPESCU
(Omul Inchiziției).**

Prima incursiune în universul halucinant al dramaturgiei lui Michel de Ghelderode, întreprinsă de Teatrul „Nottara“, s-a soldat cu un succes trainic. N-am fi crezut, de aceea, că vom aștepta atîta (*Viziuni flamande* s-a jucat acum 14 ani !) pînă ni se va da din nou prilejul să vedem o altă piesă a celebrului poet flamand, a cărui operă cuprinde nu una sau două lucrări dramatice mai răsărite, ci aproape 30, majoritatea de orientare umanistă, cu o problematică politică și socială tulburătoare, iar din punct de vedere teatral, neobișnuit de generoase.

Cu *Hop, signor!* (a cărei premieră absolută, la Paris, în 1947, l-a consacrat pe autor), teatrul din Constanța repară o prelungită omisiune, readucîndu-l pe Ghelderode în repertoriu.

Hop, signor! este una dintre cele mai elocvente lucrări dramatice ale acestui prolific și original autor ; în ea se îmbină, într-o spectaculoasă construcție barocă, elementele de viziune și stil caracteristice scrisului său.

Acțiunea acestei farse tragice se situează undeva în Flandra, într-o atmosferă de carnaval grotesc, cu izbucniri de frenetică bucurie, de exaltare a senzualității, de ațîțare a patimilor. În toila chermizei populare, printre sohilozi, cavaleri tanțoși, călugări în surute jechoase, inchi-



Vasile Cojocaru, Constantin Guțu și Eugen Mazilu

zitori cu chipurile împietrite, își face apariția bătrînul și dizgrațiosul sculptor Juréal, hotărît să sfideze batjocura ce-i înveninează viața și să stîrpească minciunile scornite pe seama căsniciei lui — cu tînăra și frumoasa Marguerite; dar, prins în jocul tradițional numit „Hop, signor!”, a cărui obișnuită brutalitate poate ușor acoperi intenția ucigașă, pierе, strivit pe caldarim. Întimplarea îi provoacă satisfacție odiosului călugăr Pillar, care, ca și cei ce au pus la cale crima, aspiră la farmecele Margueritei; jignit de refuzul ei, se răzbună trimițînd-o la eșafod, sub învinuirea de vrăjitorie. Zgduiută de dezlănțuirea de violență căreia i-a căzut victimă soțul ei, exasperată de scornelile ce o defăimează, virtuoaasa Marguerite pleacă la moarte cu surîsul pe buze, purtînd, sfidător, aureola femeii desfrîinate, așa cum au vrut-o fariseii. Două personaje grotesci, asemeni bufonilor shakespeareni, comentează sarcastic și deșucheat faptele; într-un limbaj crud și prin pantomime excentrice, aceștia denunță în gura mare trista orînduire a „bătrînei noastre planete, dezmoștenită și schiloadă în mulțimea mîndră a stelelor”.

Cu unele stridențe și cu accente de pasionalitate morbidă, piesa exprimă refuzul domniei arbitrariului asupra de-

stinelor omenești, avertizează împotriva nenorocirilor provocate de asocierea cruzimii cu bigotismul. Prin splendide metafore de sorginte folclorică, *Hop, signor!* afirmă cu patetică înverșunare chemarea vieții, echilibrul și armonia ei. Culorile tari, luxurianța, dau strălucire renascentistă unui univers sumbru, populat de monștri — emanație a evului mediu, dar supraviețuind, în alte forme, și în unele societăți contemporane, în care magia răului dă naștere, pe temelul unor înscenări, la călăi și victime nevinovate.

Încadrat într-o frumoasă și elegantă scenografie, semnată de Dan Jitianu și Daniela Codarcea, spectacolul constănțean respiră atmosfera specifică textului. Am admirat înții forța de sugestie a cadrului. Alcătuit dintr-un schelet de vergi metalice subțiri, acoperite cu pinză albă, în care se află doar două lavițe, îmbrăcate tot în pinză albă, și câteva basoreliefuri în alb, cu chipuri împietrite de durere, decorul sugerează expresiv curtea interioară a unei clădiri gotice, în reconstrucție. Am urmărit apoi, cu interes, măștile colorate, de carnaval, costumele în linii moderne, cu puține, dar elocvente detalii de epocă. Cu semnele rafinamentului impuse și de scenografie, montarea semnată de Gheorghe Jora se desfășoară

**Constantin Guțu și
Mirela Atanasiu**



armonios și cursiv, ideile majore fiind enunțate limpede. Fără a avea relieful, adâncimea și intensitatea textului, spectacolul impune, prin câteva imagini de expresivă teatralitate, dialectica proprie viziunii autorului: jocul dintre aparențe și esențe, dintre realitate și ficțiune.

Cele două personaje excentrice și grotești, Suif și Mèche, excelent interpretate de Eugen Mazilu și Vasile Cojocaru (în travesti) aduc în scenă culoarea mediului uman. Dintre caracterele angrenate în conflict, se distinge Juréal, în interpretarea lui Constantin Guțu. Actorul realizează, cu mijloace simple, o compoziție solidă, de maturitate profesională, alternând nuanțat grotescul și tragicul, amărăciunea autentică și bufonada. Jucând inteligent și sincer, tinăra interpretă a Margueritei, Mirela Atanasiu, s-a apropiat destul de mult de adevărul personajului, însă n-a putut exprima, pe tot parcursul rolului, dialectica unor trăiri complicate și contradictorii, neizbutind să lege într-un întreg elanurile vitalității și aspra cenzură morală, candorea veritabilă și inocent-perversa voluptate de a-și asuma masca viciului. Virgil Andriescu a oferit o imagine edulcorată a Călăului chinuit de avânturile simțirii și de inhibiții morbide, atribuindu-i o alură de intelectual interiorizat, care contrazice atât datele de instinctualitate primară, cât și obscurantismul funciar al celui ce ascunde înfrișoșătoare taine. În linii ezitante a fost conturat și Don Pillar, jocul lui Emil Sassu, în registrul realismului cotidian, nesugerînd dimensiunile simbolice ale

personajului. Cuplul cavalerilor spioni, cinici și afemeiați, care, plătind ucigași ca să-l înlăture pe Juréal, declanșează tragedia, a fost susținut, cu vigoare temperamentală, de Titus Gurgulescu, cu aplomb caricatural, de Longin Mărtou.

Cuvinte bune se cuvin Sandei Diaconescu, pentru susținuta ei activitate de răspindire, într-o frumoasă și expresivă limbă românească, a dificilelor partituri ghelderodeene.

Valeria DUCEA

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

• Ultima premieră a stagiunii, la Teatrul Național din Timișoara: Goana de Paul Ioachim, în regia lui Emil Reus și scenografia Doinei Almăjan-Popa. Ioan Ieremia a început repetițiile cu Arma secretă a lui Arhimede de Dumitru Solomon, cu Daniel Petrescu în rolul lui Arhimede. ● La Teatrul „Nottara“ se pregătește, pentru deschiderea stagiunii 1982—1983,

spectacolul cu piesa Negru și roșu, de Horia Lovinescu, în regia lui Dan Micu și scenografia lui Dragoș Georgescu. ● Popularul actor Dem. Rădulescu a împlinit cincizeci de ani. Mulți înainte și noi succese! ● Teatrul de Comedie a organizat un concurs pentru angajarea unor actori. S-au prezentat 57 de candidați. Au reușit patru actori. Alți trei

au fost declarați „reușiți fără loc“. E și asta o formulă! ● La Reghin, s-a sărbătorit de curînd împlinirea unui veac de la primul spectacol de teatru jucat în localitate. Cu acest prilej, a fost inaugurat Teatrul popular, care a înscris pe afișul său Băiatul cu floarea, de Tudor Popescu, și Nu sînt Turnul Eiffel, de Ecaterina Oproiu. ●

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI“ DIN IAȘI

TOT CE-AVEM MAI SFÎNT

de Ion Druță

Data premierei : 22 iunie 1982.
Regia : NICOLAE SCARLAT.
Scenografia : MARIA MIU.
Distribuția : DIONISIE VITCU
(Călin Ababii) ; CORNELIA GHEORGHIU (Maria) ; TEOFIL VÂLCU (Mihai Gruia) ; DESPINA MARCU (Secretara) ; DAN ACIOBĂNIȚEI (Căpitanul de miliție) ; ION LAZU (Colhoznicul) ; RADU DIACONESCU, GABI IACOB (Sandu).

Tot ce-avem mai sfînt este, după *Păsările tinereții noastre*, a doua piesă a lui Ion Druță jucată, în interval de numai doi ani, la Iași, și nu putem, dintru început, decât să salutăm consecvența cu care „casa lui Alecsandri“ introduce în repertoriul său textele acestui înzestrat dramaturg. De un generos și vibrant umanism, teatrul lui Ion Druță este scris și cu „meșteșug“, cu știința dozării efectelor dramatice și cu un remarcabil simț al replicii. În *Tot ce-avem mai sfînt*, scriitorul urmărește destănele a doi vechi prieteni, Mihai Gruia și Călin Ababii, care au copilărit și au făcut războiul împreună, și pe care, ulterior, viața i-a despărțit : unul a făcut carieră în aparatul de conducere, celălalt, rămas în sat, s-a încapățînat să fie, indiferent de locul unde ar fi muncit, de o corectitudine ireproșabilă, atrăgîndu-și, în consecință, fel de fel de necazuri. Pretextul dramatic al piesei este pe cît de ingenios, pe atît de simplu : rugat de un copil să povestească amintiri din război, Călin Ababii deplasează de fiecare dată discuția, rememorînd întîmplări, nu mai puțin impresionante și nu mai puțin edificatoare, petrecute în timp de pace. Și astfel, într-o suită de tablouri între care trecerea se

face în chipul cel mai firesc cu putință, îl urmărim pe pitorescul, și, în același timp, atît de umanul personaj, înfruntînd obtuzitatea, meschinăria, lașitatea ; o luptă mai totdeauna inegală din care, deși în aparență înfrînt, el iese mereu, fără excepție, cu capul sus, oferind tuturor un exemplu de demnitate și inflexibilitate morală. Foarte interesantă este și evoluția relațiilor dintre cei doi prieteni : ascensiunea spectaculoasă a lui Mihai Gruia îl găsește, în finalul piesei, cu rezervele de umanitate nealterate, chiar dacă, pe parcurs, el părea să se fi înstrăinat oarecum de oamenii și locurile copilăriei sale. În fine, o superbă poveste de dragoste, pe care Călin Ababii și Maria o trăiesc cu intensitate și discreție, completează, în chip revelator, universul interior al eroilor.

Remarcabil este efortul autorului de a evita o viziune simplificatoare, manicheistă, în alb-negru ; aceleași preocupări pentru păstrarea autenticității îi răspunde dozarea abilă a umorului și a tragicului, la care se adaugă cîteva momente de înaltă poezie. Finalul are inflexiuni de baladă și deschideri simbolice tulburătoare. Calitățile literare ale piesei pun în umbră unele naivități și unele clișee ; dealtfel, ceea ce mi se pare frapant în *Tot ce-avem mai sfînt* este tocmai candoarea, puritatea funciară a protagoniștilor, care reflectă, nu încapă îndoială, structura sufletească a dramaturgului.

Regizorul Nicolae Scarlat s-a străduit să pună în valoare această prospețime a textului și, în bună parte, a reușit. Cursiv și limpede, spectacolul are unele accente melodramatice, deși, în locurile respective, simbolurile erau clare, iar textul vorbea de la sine. Maria Miu (debut în scenografie) a imaginat un decor auster și funcțional, îngăduind rapida succesiune a tablourilor și acordînd interpreților o totală libertate de mișcare pe scenă. Aceștia au servit admirabil piesa, dovedind o profundă înțelegere a atmosferei și semnificațiilor ei. Cornelia Gheorghiu întruhidează personajul Maria cu o perfect temperată gravitate patetică, fiind, în cele cîteva — totuși — scurte apariții, imaginea însăși a devotamentului fără margini, a iubirii și a suferinței asumate pînă la capăt. Teofil Vâlcu redă, cu fină intuiție psihologică, evoluția lui Mihai Gruia, de la dezinvoltura puțin cam agresivă și superficială a începuturilor, pînă la înțelepciunea maturității. Aflat permanent în scenă, aproape de la un capăt la altul al piesei, Dionisie Vitcu este de o

cuceritoare naturalețe în rolul lui Călin Ababii; rînd pe rînd ironic, nostalgic, mucalit, trist, învingător și învins, trăind toate evenimentele vieții, de la cele mai insolite pînă la cele mai anodine, cu o dezarmantă seriozitate. Trio-ul protagoniștilor e secundat, cu dăruire și profesionalism, de Despina Marcu și Dan Aciobăniței, într-un spectacol merituos ce confirmă valoarea unui dramaturg, pe care l-am dori în continuare prezent pe scenele noastre.

Alexandru CĂLINESCU

TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN CLUJ-NAPOCA

■ ȚARUL IVAN CEL GROAZNIC

de Mihail Bulgakov

Data premierei : 26 mai 1982.

Regia : TOMPA GÁBOR. Decorurile : ANDREI BOTH. Costumele : RACZ CLARA. Traducerea : ELBERT JÁNOS.

Distribuția : BARKÓ GYÖRGY (Bunșa-Kosețki, Țarul Ivan); BERECZKI JULIA (Ulana Andreevna); CZIKELY LÁSZLÓ (Jorj Miloslavski); SEBŐK KLÁRA (Zinaida Mihailovna); CSIKI ANDRÁS (Timofeev); KAKUTS ÁGNES (Țarina); KÖLLÖ BÉLA (Șpak); JANCSONY MIKLÓS (Iakin); HEJJA SÁNDOR (Fedka); BIRO LEVENTE (Ambasadorul Suediei); SENKÁLSZKY ENDRE (Patriarhul); KATONA KAROLY, BERECZKI JULIA, SCHAASER RICHARD, JANCSONY MIKLÓS (Lăutarii țarului); KATONA KAROLY (Soldat din garda țarului, Șeful poliției).

În *Țarul Ivan cel Groaznic** Bulgakov este fantast și incomod, baroc și rafinat, încilcît și subtil, ca și în *Maestrul și Margareta*. Și aici, o enormitate este premisa, ce plasează întreaga construcție în alego-

rie fantastică. Nu livrescă, de data aceasta, nici mitologică, ci de tip *science-fiction*. Inventatorul Timofeev, un fanatic, lucrează la o mașină cu care poate întoarce timpul după plac, și chiar reușește să-și pună la punct invenția. „Mașina timpului”, în *Țarul Ivan...*, sau apariția, în Moscova modernă, a unui faustian Mefisto, sub înfățișarea profesorului Woland și a echipei sale, în *Maestrul și Margareta*, sînt de fapt soluții ingenioase, prin intermediul cărora Bulgakov creează un puternic contrast între două epoci (*Țarul Ivan...*) sau între două sisteme filozofice (*Maestrul și Margareta*). Confruntarea a două epoci, întreprinsă în *Țarul Ivan...*, este departe de complexitatea desfășurărilor de argumente și contraargumente privind temeiurile filozofice ale idealismului și materialismului, din *Maestrul și Margareta*: o confruntare dintre cele mai simple, menită să ilustreze, în registru satiric și burlesc, tema romantică a epigonismului. Scenele-cheie — fie că ne gîndim la apariția incredibilă a țarului în apartamentul modest al lui Timofeev, în Moscova anilor '20, printre măruntele drame ale familiei inventatorului, fie că ne gîndim la prezența vulgară a administratorului Ivan Vasilevici, pe tronul lui Ivan cel Groaznic — vorbesc despre lipsa de noblețe a timpurilor moderne, în raport cu grandoarea cavalească a trecutului, idee deloc incomodă, dacă o punem în relație, cum spuneam, cu tema de circulație universală a epigonismului, cu înclinația poetică de a medita cu asprime asupra contemporanilor și de a găsi o compensație în trecutul istoric, dar și cu certe trimiteri satirice la ticuri și mentalități specifice începuturilor Rusiei post-revoluționare.

Tompa Gábor s-a arătat mai puțin interesat de savoarea aluzivă a textului și a construit, în interiorul visului enorm al lui Timofeev, o meditație despre condiția intelectualului, în care Bulgakov însuși apare ca emblemă tutelară a spectacolului (chiar dacă această emblemă este bustul autorului văzut din spate, și este greu de identificat). Spre final, intuim și alte intenții rezitoriale, ca, de pildă, atacul împotriva spiritului gregar; aici, mulțimea urcă un fel de Golgotă a istoriei, sub biciul unui apocaliptic administrator de bloc. Piesa fiind compusă ca o lungă evadare în coșmar a inventatorului Timofeev (numai prologul și epilogul se petrec în planul realului), starea generală a spectacolului este dată de fierbințeala alegorică a coșmarului și de contrastul dintre vis și realitate. Un vis de o mare bogăție a fanteziei și de o libertate fără limite a asocierilor, în cheia absurdului, și o realitate de o apăsătoare vulgaritate, cu un administrator de bloc îngust la minte și atotputernic. Din cînd în cînd,

* Jucată pînă acum la noi sub titlul Țarul Ivan își schimbă meseria.



Barkó György și Cziki László

și anume la începutul și la sfârșitul reprezentației, regizorul încurcă anume planurile temporale, personajele aparținând istoriei și cele aparținând acestui secol se amestecă și se mișcă în dezordine, sau îmbrățișează aceeași soartă, idee ce creează o punte peste epoci; avem intuiția că nu este vorba de o anecdotă „trăsnită” cu Ivan cel Groaznic, ci de umanitatea însăși, surprinsă în chinul propriei sale lipse de responsabilitate.

Dar nu atât în ideile noi asupra textului trebuie căutată valoarea spectacolului realizat de Tompa Gábor, ci în imaginile scenice, uneori de o mare forță expresivă. Atenț la expunerea personajelor și a decorurilor, Tompa Gábor pare să se afirme ca un plastician al scenei, pe care colaborarea cu scenograful Andrei Both îl stimulează. Ca de obicei, Andrei Both tinde să umple scena cu locuri de joc, atât pe orizontală cât și pe verticală, să creeze cele mai neașteptate spații de acțiune. Decorul său se prezintă ca o cutie, care n-ar fi putut oferi soluții de mizanscenă dacă nu s-ar fi adăugat acele planuri înclinate, suprapuse, care dinamizează acțiunea, precum și trapele și firi-

dele, care fac posibilă apariția unor imagini-surpriză. Costumele sînt cînd ilustrative, cînd metaforice, cînd reconstruiri dintre cele mai naive, cînd simboluri dintre cele mai năstrușnice (Timofeev e îmbrăcat în costum de pilot).

Distribuția, omogenă, vădește un susținut antrenament profesional. Barkó György, expresiv și savuros, interpretează rolul administratorului de bloc, un proletcultist mărginit și timp, dar și pe acela al lui Ivan cel Groaznic. Fațetele rolului său sînt multiple: el este și Ivan Vasilievici, administratorul, și Ivan Vasilievici, pus în situația de a face pe țarul, și țarul însuși; actorul trece cu măiestrie, găsind expresii diferențiate, prin aceste stări și identități. De o consistență remarcabilă este creația lui Cziki László, în rolul profesionistului în spargerii și furturi, mișcîndu-se la largul lui în apartamentul lui Spak, precum și în sala tronului, simpatic și grobian, inventiv și vulgar, același în orice context istoric. Dintr-o distribuție numeroasă, se disting Köllő Béla, Csiki András, Sebök Klára.

■ PĂLĂRIA FLORENTINĂ

de Eugène Labiche
și Marc Michel

Opțiunea lui Harag György pentru *Pălăria florentină* nu pare a avea alt scop decât incursiunea într-un repertoriu de divertisment, considerat compromis prin excesul de virtuozitate. Deși, trebuie să admitem că *Pălăria florentină* nu reprezintă comicul gratuit, nefiind lipsită de un anume cinism al caricaturii, iar prin simetria intrigii prefigurează mecanismele teatrului absurdului. Philippe Soupault (cf. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*) vorbea, pe bună dreptate, despre cruzimea lui Labiche, considerând caracteristic, pentru viziunea acestuia asupra vodevilului, „masacrul prin explozii de ris”. Regizorul clujean nu s-a simțit atras de explorarea acestor valențe ale textului, pentru a ne face să asistăm la o reevaluare scenică a vodevilului; intenția sa pare să fi fost, dimpotrivă, să reconstituie și să restituie genul, în toate detaliile sale pitorești. O bogată ilustrație muzicală, cu o orchestră „la vedere”, inserturi de arii și texte „dizate” apro-

Data premierei : 10 martie 1982.
Regia : HARAG GYÖRGY. Scenografia : EDIT SCHRANZ-KUNOVITS. Muzica : HARY BÉLA. Traducerea : STELLA ADORIAN.
Distribuția : PÉTER JÁNOS (Fadinard) ; BARKO GYÖRGY (Nonancourt) ; BIRÓ LEVENTE (Beauperrhuis) ; SCHAASER RICHARD (Vezinet) ; KÖLLÖ BÉLA (Tardiveau) ; JANCsó MIKLÓS (Bobin) ; NAGY DEZSŐ (Emile Tavernier) ; SATA ÁRPÁD (Felix) ; HEJJA SÁNDOR (Achille de Rosalba) ; VÁLI ZITA (Hélène) ; SEBÖK KLÁRA (Anaïs) ; VITALYOS ILDIKO (Baroana de Champigny) ; KAKUTS ÁGNES (Claire) ; PANEK KATI (Virginie) ; ALBERT JULIA (Camerista baroanei) ; TODUCZ GYULA (Caporalul) ; KOZMA LAJOS (Valetul).

pie reconstituirea lui Harag de formula, mai familiară nouă, a musicalului. Un prolog și un epilog, cu defilarea personajelor pe fondul unei cortine cu ilustrații de epocă, definitivează recuperarea unui stil teatral desuet. În urmărirea scopului său, Harag György nu preceutește nici un efort de fantezie, și creează, prin trucuri de succes verificat, un consistent suport umoristic. Dincolo de aceste caracteristici formale, spectacolul are accente ideatice neostentative. Exploa-tînd tocmai modalitatea reconstituirii, Harag potențează parodia valorilor „cla-

Scenă de ansamblu



sice“, inclusă în text. De aceea, sînt remarcabile momentele de parodie a sublimului, pe „imnul nuntașilor“; altelei, subtilitatea cu care regizorul utilizează „sublimul de café-concert“ devine o rafinată parodie. În cele din urmă, spectacolul rămîne un ridicol și grotesc tablou de epocă, în care regizorul fixează în prim-plan buimăceala absurdă a lui Fadinard — stare ce i se pare lui Harag atît de importantă, încît apelează la colaborarea actorului-păpușar și mim Péter János, de la Teatrul de păpuși, un remarcabil actor de expresie, în genul lui Marin Moraru. Aceeași stare este susținută de grupul nuntașilor, care devine, în viața lui Harag, nu numai „personaj principal“, ci și motorul acțiunii, suportul comic și elementul dinamic al întregului spectacol. Grupul are uneori funcția de panopticum (membrii săi fiind diferențiați după idei și caractere comice), altelei, de *raisonneur*. Un rol important în buna funcționare a grupului are actorul Barkó György (Nonancourt); dealtfel, toți actorii fac dovada unui profesionalism fără cusur. Remarcăm doar apariția lui Hejja Sándor, în *contre-emploi*, într-un rol de compoziție realizat cu un surprinzător simț al caricaturii, de asemenea, vitalitatea expresivă și suplețea lui Pánek Kati, fără a trece nici peste portretul comic în descendența lui Fernandel, realizat de Köllő Béla. Decorul, din împletituri de răchită, deși nu are vreo relație subtilă cu textul, asigură rafinamentul de tip *belle époque* al spectacolului; la fel, costumele, caracterizate prin exactitatea reconstituirii.

Mircea GHIȚULESCU

TEATRUL DE STAT DIN ARAD

■ HEDDA GABLER

de Henrik Ibsen

Dacă ambiția firească a oricărui regizor de azi este de a găsi, în textul care i se încredințează, necesare „corespondențe“ cu actualitatea imediată, Dan Alecsandrescu încearcă, prin montarea realizată la Arad cu *Hedda Gabler* de Ibsen, să abordeze altfel problema. Sigur că eternul uman are o perpetuă actualitate, dar el nu se confundă nicio-

Data premierei : 11 martie 1982.

Regia : DAN ALECSANDRESCU.

Scenografia : EVA GYÖRFFY.

Distribuția : DAN ANTOCI (Jorgen Tesman); LARISA STASE MUREȘAN (Hedda Tesman); ELENA DRĂGOI (Juliane Tesman); MARIANA MÜLLER (Doamna Elvsted); IULIAN COPACEA (Asesorul Brack); ION ȘTEFAN BARDUA (Eilert Lövborg); MARILENA TARRAS (Berte).

dată cu imediatul, cu trecătorul. Dan Alecsandrescu este interesat, în acest nou spectacol al său, de caractere și stări sufletești grave, de umbrele din inima ființelor vorbitoare, de jocul abil cu destitul, de flacăra uimitoare a unui gest care poate întrece așteptările.

Regizorul n-a căutat ostentativ noutatea în afara textului, suprimînd, ca alți confrăți ai săi, scene esențiale, adăugînd replici, ori eliminînd sau inventînd personaje, ci a reanalizat poziția personajelor „pe tabla de șah“, astfel încît Hedda Gabler să nu apară ca o individualitate care-și estompează partenerii; polemizînd cu „tradiția“ înscenării acestui text, regizorul o integrează pe Hedda grupului, urmărindu-și intenția pînă-ntr-atît încît și aparițiile episodice ale Bertei încheagă un substanțial rol principal. Dealtfel, întreaga acțiune este susținută, în numele unei responsabilități egale față de tot ceea ce se întîmplă, de toate personajele piesei, care devin, în aceeași măsură — și nu în funcție de cantitatea de text rostit — părtașe la intrigă și la deznodămînt.

Berte este omniprezentă, furișîndu-se pretutindeni (aici, obsesia la modă a „personajului care spionează“ s-a insinuat, cu voia sau fără voia directorului de scenă); asesorul Brack, Jorgen Tesman, domnișoara Juliane Tesman, doamna Elvsted și bineînțeles Eilert Lövborg sînt vîrfuri ale unui pentagon care se rotește, la început mai lent, apoi din ce în ce mai repede, pînă cînd aceste vîrfuri se topesc într-un singur punct: decizia finală, frizînd indiscutabilul grotescul și sublimul, a Heddei Gabler.

Este de la sine înțeles că regizorul a căutat, în acest text din perioada maturității lui Ibsen, și un prilej pentru exersarea resurselor actricești.

Stăpînirea minuțioasei tehnici a crescendo-ului dramatic presupune un travaliu îndelungat (cu înfringeri și victorii de moment), pe teritoriul de „nisp miș-

cător“ al scenei. Presupune un timp și un târîm al decantărilor, la care Dan Alecsandrescu a știut cu răbdare să ajungă.

Spectacolul oferit de actorii distribuiți în *Hedda Gabler* ne-a pus în fața unui foarte interesant fenomen, pe care îl vom numi meridionalizarea personajelor nordice. Duelurile de sentimente și idei din acest spectacol nu au glacialitatea oamenilor fiordurilor, caracterele de pe scena arădeană sînt vulcani potențiali.

Larisa Stase Mureșan a știut să pregătească clipa în care Hedda Gabler își trage un glonte în timp, lăsînd un tulburător semn de întrebare, asupra enigmelor infinite, din cugetul și simțirea femeii. Dar această bine afirmată acțiță a neglijat luciditatea cu care Hedda își strivește nestăvilita sete de viață și demnitate.

Iulian Copacea, în asesorul Brack, a fost un strateg genial, așteptîndu-și victima, ca paingul, cu răbdare și viclenie cinică. Ajutat de mimică și îndeosebi de datele fizice, Iulian Copacea și-a construit personajul cu o plăcere realmente diabolică, impunîndu-ne astfel una dintre cele mai importante apariții scenice din fișa sa profesională.

Memorabil este și personajul interpretat de Dan Antoci, un Jorgen Tesman cu suflet strîmt, capabil să se bucure de niște vechi papuci de casă, atunci cînd lângă el se află o femeie ispititoare.

Marilena Taras nu este în întregime autoarea personajului ei. Cum spuneam la început, Berte devine un pion principal al intrigii, prin lectura pe care Dan Alecsandrescu a dat-o textului lui Ibsen. Dar meritul Marilenei Taras este evident, ea reușind să facă din această Berte, care trebuie să știe absolut tot ce se întîmplă în vila cumpărată prin „bunăvoință“ asesorului Brack, nu o servitoare care, din curiozitate și proastă creștere, ascultă pe la uși, ci o ipostază feminină a asesorului Brack, impersonală ca un microfon înregistrînd informații.

Mariana Müller a desenat o doamnă Elvsted credibilă, delicată și uneori pătimașă în naivitatea ei. Ion Ștefan Bardua nu ne-a oferit un Lövborg pe măsura expresivității personajului. Foarte puțin interiorizat, acest Eilert Lövborg nu și-a arătat complicatele opțiuni lăuntrice, firea lui cheluitoare de gînduri și sentimente, specifică unui artist.

Decorul Evei Györfy a urmărit să înlesnească supravegherea exercitată de Berte, înlocuind pereții cu voaluri străvezii, desigur în limitele presupuse de un interior care nu contrazice vădit indicațiile dramaturgului.

■ TACHE, IANKE ȘI CADİR

de V. I. Popa

Data premierei : 25 mai 1982.
Regia : GHEORGHE LEAHU.
Scenografia : EVA GYÖRFFY.
Distribuția : GHEORGHE LEAHU (Ianke) ; EUGEN TĂNASE (Tache) ; ION VĂRAN (Cadir) ; MIȘU DRĂGOI (Ilie) ; VIRGIL MÜLLER (Ione) ; MARIANA MÜLLER (Ana) ; ELENA DRĂGOI (Safta).

Inimosul om de teatru care este Gheorghe Leahu, cu concursul Teatrului de Stat din Arad, a ținut să marcheze o aniversare care, altminteri, ar fi trecut, poate, neobservată : cinci decenii de la prima reprezentare a piesei *Tache, Ianke și Cadir* de Victor Ion Popa, în regia autorului. Atunci, în aprilie 1932, spectacolul (pentru că a fost unul singur) a „căzut“ — cum era și firesc, dacă ne amintim conjunctura socială.

Istoria teatrului românesc avea să înregistreze, imediat după război, entuziasta adeziune a publicului la această comedie, care ataca prejudecățile etnice. Montată pe majoritatea scenelor din țară, la radio și la televiziune, *Tache, Ianke și Cadir* a intrat în fondul de dramaturgie de cea mai largă audiență populară. Iată ce își amintește artistul emerit Gheorghe Leahu în volumul său „Deocamdată“ : „...personajul Ianke l-am interpretat în peste o mie de spectacole, pe parcursul aproape neîntrerupt al trei decenii... E ușor să fiu creditat că în atîta amar de vreme am jucat sau am văzut jucîndu-se multe comedii, în țară și în străinătate. Nu mi-a fost dat însă, ca-n comedia lui Victor Ion Popa, să observ cum replică de replică, trei ore în șir, sute și mii de oameni să ridă cu atîta poftă neîntreruptă, nestăpînită aș putea adăuga“. Acest omagiu adus lui Victor Ion Popa merita a fi reproduș.

Cum era de așteptat, spectacolul de la Arad, regizat de Gheorghe Leahu, este un volubil spectacol de actori, care joacă —

și cu ce poftă! — o partitură la care nu mai au nevoie de suflor.

Acest nou Ianke al lui Gheorghe Leahu este un dirijor cu bagheta îndreptată spre public. Mașinărie de stîrnit risul, cu buna-știință că risul este o terapeutică de care omul din stal are nevoie. Cu buna-știință că risul este și o fiară primejdioasă...

Ceilalți interpreți, descoperindu-și parca o nouă familie, au trăit dramoleta lui Tache și Ianke, a Anei și a lui Ionel, lăsîndu-l pe Cadîr să cerceteze misterul înfrățirilor cosmice. Dacă Eugen Tănase a luat ceva din așezarea sufletească a lui Titircă Inimă-Rea, pentru a-și croi un Tache aparte, Ion Văran a speculat cu inteligență ipostaza de mediator a per-

sonajului Cadîr, și mai ales limbajul cu haz al turcului, care a învățat românește numai atît cît îi trebuie ca să-și vindă caramellele.

Mișu Drăgoi a fost un Ilie (Ițic) „țapăn” și sigur de el. Elena Drăgoi (Safra) a reluat viziunea asupra personajului din spectacolul lui Sică Alecsandrescu. Virgil Müller și Mariana Müller au demonstrat că pot interpreta și într-o manieră mai puțin sofisticată decît eram obișnuiți să-i vedem; Ana și Ionel, cele două personaje încredințate lor, sînt la înălțimea exigențelor și ritmului impus de neobositul director de scenă Gheorghe Leahu.

Paul TUTUNGIU

SPECTACOLE MUZICALE

TEATRUL DE OPERETĂ

MAM'ZELLE NITOUCHE

de Florimond Hervé

Se afirmă că nici un gen nu cade mai repede în desuetudine decît opereta; totuși, de peste un veac, ea își are admiratorii săi statornici, teatrele de profil joacă mai întotdeauna cu săli pline. Vitalitatea operetei — produs, într-un fel, al modei — se explică prin capacitatea ei de a renunța la modă pentru a fi la modă. Astfel, libreturile suferă permanente refaceri, adaptări, localizări, actualizări ș.a.m.d., cîteodată (și nu chiar rar de tot) și muzica se reorchestrează (păstrîndu-și, evident, în mare, linia melodică și structura armonică); cît despre spectacol, el dovedește cea mai sesizantă mobilitate. Așa sînd lucrurile, din titluri apărute la sfîrșitul secolului trecut se pot realiza spectacole care pot fi pe gustul spectatorului de azi. Opereta bucureșteană se situează, de o bună bucată de vreme, pe această linie, datorită stăruințelor și abilității lui George Zaharescu, semnatarul regiei celor mai reușite spectacole, între care și ultima premieră, cu *Mam'zelle Nitouche* de Florimond Hervé. Noua versiune românească a libretului este semnată de Val Săndulescu, autor versat în gen, care și aici înlătură în bună mă-

sură zgura de melodramatic și artificios, „periind” bufonadele, menținînd satira mentalităților și situațiilor, scoțînd în lumină ideile care-și pot păstra actualitatea. Acțiunea este bine decupată în scene ce se înlanțuie firesc și în ritm alert, fără ghilotinele cortinelor, care fragmentează spectacolul și obosesc publicul, la aceasta contribuind și scenografia semnată de Carmen Raszowski (îmbinînd — e greu de crezut — simplitatea cu fastul). Distribuția este bine gîndită, de unde și asigurarea succesului de casă. Pregătirea muzicală a soliștilor și ansamblurilor (orchestră, cor — maestru Florin Sămărăscu) este cît se poate de îngrijită, datorită lui Marian Didu, dirijor foarte înzestrat și eficient la pupitru. Coregrafia lui Victor Vlase este sprintară și atrăgătoare. În rolurile principale evoluează extrem de atent, în spiritul unitar impus de regizor — de unde și acuratețea spectacolului —, aproape toți soliștii și actorii teatrului. La premieră și-au meritat aplauzele Daniela Diaconescu (o Denise inteligentă și poznașă), Eugen Savopol (Celestin, mobil și înflăcărat), Sanda Mărgărit (Directoarea, savuroasă și cu subtexte bine subliniate), Nicolae Simulescu (Colonelul, fanfaron și în contratimp cu evenimentele), Ion Dușu (Loriot, întotdeauna în vervă bufă), George Niculescu (Champlatreux), Indira Lupescu (solo în balet); i-au urmat, cu merite incontestabile, Rodica Mincef, Iancu Groza, Elena Vasiloiu, Ștefan Teodoru, Lizeta Chirculescu, Elena Nișescu, Vasile Pacea, Marian Pantazi, Constantin Albu, Nicolae Crețu ș.a. Spectacolul de acum două decenii a avut o viață lungă; cel de acum (deși cu totul altul) îi calcă pe urme, avînd pentru aceasta toate calitățile.

Petre CODREANU

...96

NOAPTEA UMBRELOR

de **Horia
Lovinescu**

TEATRUL „NOTTARA“
5 iunie 1982

Sfârșit de stagiune. Cald. Simbătă. În mica sală studio a Teatrului „Nottara“ rămân destule scaune goale. Calitativ, spectacolul nu a câștigat față de primele reprezentații. De pierdut, însă, a mai pierdut, chiar dacă nu prea avea de unde.

Ne-a dezamăgit Dorin Varga, manifestând vândite semne de oboseală, neglijență, inconsecvență stilistică, fapt ce contribuie serios la păgubirea reprezentației. Față de premieră, regresul e observabil și la Gilda Marinescu, care își expediază, pe alocuri, rolul, oferindu-ne un personaj descărnat, neconvingător.

Revelația spectacolului e Alexandru Repan, jocul său avînd pregnanță, greutate și vigoare. Creația lui Repan apare acum mai împlinită, îmbogățită în substanță și în expresivitate. Dar comunicarea cu partenerii nu îi reușește, și aceasta, firește, nu din vina lui. Învierea spectacolului, în partea a doua, i se datorează în întregime.

Distribuția a suferit o singură schimbare, Elena Bog înlocuind-o pe Eugenia Bădulescu. Interpreta conturează cu eleganță, si-

guranță și rafinament un personaj căruia partitura i-a conferit date vagi. Buni, în rolurile lor episodice, și ceilalți doi actori (Constantin Brezeanu și Valeriu Preda) care o însoțesc în apariția ei scenică. Păcat că rezolvarea regizorală a pasajului respectiv e defectuoasă, cum, dealtfel, a fost dintru început.

Elena NESTOR

...149

GAIȚELE

de **Al. Kirițescu**

TEATRUL NAȚIONAL
30 iunie 1982

Un glas catifelat (Val Plătăreanu) anunță la megafon că Draga Olteanu-Matei, Silvia Popovici, Florina Cercel, Ioana Bulcă, Ileana Stana Ionescu, Raluca Zamfirescu, Coca Andronescu, Florin Piersic, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, toți de la Naționalul bucureștean, aflat în turneu pe litoral, urmează să joace la grădina de vară din Neptun *Gaițele* de Al. Kirițescu. Sub privirile nerăbdătoare a sute de spectatori (maturi, tineri și mulți, foarte mulți preșcolari), siguri de adevizunea unanimă, își fac apariția, în ropote de aplauze, vedetele. Evenimentele acțiunii sînt dilatare în funcție de inspirația momentului și apar improvizații de o calitate îndoielnică, la care rid înții (culmea!) „autorii“ lor. Dacă, la așa-zisa premieră din 1978, piesa căpătase accente, discutabile,

de vodevil și, respectiv, de melodramă, acum recunoaștem cu greu replicile: se recurge la jocuri de cuvinte vulgare, penibile, inventindu-se „text“, și abuzîndu-se tautologic de gesturi inutile. Vertiginos, actorii alunecă pe panta unei inexplicabile, regretabile gratuități. „Succesul de turneu“, sub semnul căruia a fost de la început gîndit acest spectacol, nu poate scuza nici licențele de gust, nici pe cele de etică profesională. Încearcă să se opună tendinței generale Silvia Popovici și Florina Cercel, parțial Raluca Zamfirescu și Coca Andronescu.

Irina COROIU

...168

MOBILĂ ȘI DURERE de Teodor Mazilu

TEATRUL „BULANDRA“
12 iunie 1982

Umorul lui Mazilu supraviețuiește perfect, piesa a biruit regia, textul s-a dovedit mai puternic. Replicile „sună“ excelent, spectatori aplaudă prompt. Actorii au căpătat nu știința, ci plăcerea de a rosti firesc paradoxurile, sugerînd în chintesență mentalitatea escrocului din zilele noastre. Asimilînd și „experiența“ cizmarului cel drept al lui Bul-

gakov, Petre Lupu evoluează cu o mobilitate mereu imprevizibilă și o credință în personaj, remarcabilă. Constantin Florescu, identificându-se tot mai mult cu Sile Gurău, a câștigat în pondere, alterând judicios acreele parvenitului cu șmecheriile „prostului” mazilian. Tora Vasilescu și-a rotunjit compoziția de față „cumsecade”, obsedată de căpătuială, jucind cu temperament atât scenele sentimentale, cât și pe cele de autoritate. Ovidiu Schumacher profită de avantajul unui glas vibrant, prin care insinuează o dețășare superioară. Cu aceeași debordantă energie, Lucia Mara reușește acum să convingă. N. Luchian Botez nu izbuteste să-și susțină pe deplin eroul, în confruntarea nulităților periculoase.

Deoarece s-a renunțat la un element greoi din decor (vehicolul), scenografia lui Dan Jitianu etalează mai clar concepția regizorului Nicolae Scarlat: sordidul unei lumi, surprins din perspectiva gangurilor, a curților dosnice. Petrecerea din final — ipoteza „unui vis absurd” — rămâne ca soluție parțial acoperită, pentru că figurația este amorfă. În schimb, ultima imagine, ieșirea printr-o trapă-gură de canal a personajului Gore, insul măcinat de morbul ascensiunii, sugerează stigmatizarea unei categorii morale, cea a parazitismului.

I. C.



...70

COPIL LUI KENNEDY

de Robert Patrick

TEATRUL FOARTE MIC
26 mai 1982

Fluent, viu, incitant, spectacolul își păstrează calitățile și buna ținută remarcate la primele reprezentări, captând atenția publicului. Ritmul este supravegheat, accentele, adecvate. Asupra actorilor nu s-au așternut nicicum rutina sau oboseala, ci, dimpotrivă, e evidentă, la fiecare, perseverența în finisarea partiturii. Excelentă, Tatiana Iekel: se simte rodul eforturilor în studierea și gândirea rolului, actrița adaugă nuanțe rafinate, ajungând la un maximum de șlefuire. Îl regăsim pe Ștefan Iordache, meritând în aceeași măsură aprecierile obținute la premieră, prin demonstrația lui de virtuozitate și măiestrie. El a dobândit, pe parcurs, o serie de tonuri mai grave și o mai pronunțată notă de tragism al gesticii. Papil Panduru e expresiv, cu efecte bine studiate. Fără a se fi bucurat de o partitură generoasă, Valentin Popescu își face rolul cu vigoare și cu dozajul necesar. Dinu Manolache pare că și-a re-conceptat în întregime personajul, insistând îndeosebi asupra corelației dintre textul vorbit și mișcarea în spațiul scenic. Ioana Pavelescu a ținut seamă de unele obiecții formulate, după premieră, de critica de specialitate. I-am reproșat, totuși, un oarecare minus de combustie lăuntrică, deși dovedește a fi pătruns foarte bine sensurile rolului. O modifi-

care intervenită față de distribuția inițială: Magda Popovici, în Carla. Actrița a reușit să se integreze echipei, realizând un personaj în care demonstrează nebănuite resurse compoziționale.

E. N.

...73

EXAMENUL

de J. P. Gawlik

TEATRUL NAȚIONAL
6 iunie 1982

Spectacolul pare, în momentul de față, ceva mai dezorganizat. Dar nu cu mult, fiindcă o anume impresie de dezorganizare a existat chiar la premieră.

Din partea regiei (Cristian Munteanu), s-ar fi cuvenit însă, pe parcurs, tentative de îmbunătățire. E clar însă că ele nu au existat.

Cei mai mulți dintre actori joacă fără plăcere, totuși cuviincios. Interpretările sînt de niveluri diferite, mergînd de la bine și foarte bine (Olga Delia Mateescu, Ion Marinescu, Matei Alexandru) pînă la slab (Constantin Dinulescu). Acesta din urmă, încercînd să-și perfecționeze pe parcurs jocul și căutînd să realizeze o caricatură a personajului, ajunge la caricatura rolului. Puțin ezitantă la început, pînă „se încălzește”, Olga Delia Mateescu își abordează admirabil personajul, însuflețindu-l și cucerind sala. Intrînd în scenă în locul Cezarei Dafinescu, foarte tînăra Felicia Popică se dovedește corectă.

În concluzie, un spectacol care a fost, de la început, neinteresant și monoton.

E. N.

MARIA MARIN

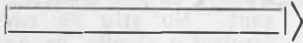
Cine este

VINO VATUL?

dramă
în opt tablouri



Personajele



Dr. ȘTEFAN BORA
ANDREI BORA, fiul lui
MICA BORA, fiica lui
ZINCA BORA, soția lui
TUDOR FURNICĂ, inginer
MAGDA, asistentă medicală

Tabloul 1

Holul unei case cu scară interioară. În partea dreaptă, o nișă cu un birou; la el lucrează, cu spatele spre intrarea principală, un tânăr de 20—22 de ani, Andrei.

Este ora 6 după-amiază. Pe masa de lucru e aprinsă o lampă de birou. Sună telefonul. Andrei răspunde după câteva apeluri, destul de absent.

ANDREI : Alo ! Un moment. *(Lasă receptorul, fugе la masa de lucru, scrie repede ceva, apoi revine la telefon.)* Da, spuneți, vă rog... Nu, n-a sosit încă... Da... *(Repetă, automat, tot ce i se spune la aparat.)* Doctorul Ștefan Bora este rugat să vină imediat la spital... Un caz grav... foarte grav, foarte grav. Urgent... *(Și închide, la fel de absent. Revine la biroul său și lucrează mai departe, liniștit. După câteva secunde se aude deschizându-se,*

apoi închizându-se, ușa de la intrare. Întoarce capul, o clipă, apoi își vede, în continuare, de lucru. Intră, fără zgomot, un bărbat înalt, brunet, bine făcut, cu mâini fine și cu ochi mari. E doctorul Ștefan Bora, tatăl lui Andrei.)

ANDREI : Bună, tată ! Fugi... fugi repede înapoi la spital. Un caz grav... urgent ! *(Și arată spre telefon.)*

Dr. ȘTEFAN BORA *(cu mișcări rezezi, ridică receptorul și formează un nu-*

măr.) Doctorul Bora... Da, mi s-a comunicat... Ce s-a întâmplat? E grav?... Bine. Pregătiți pentru operație. Roagă-l pe doctorul Cristian să supravegheze totul, pînă ce sosesc... Da, vin imediat. (Închide telefonul; mina de pe receptor trece pe colțul ramei unei fotografii aflate pe masă. Se uită la

ea — e fotografia fiicei lui, Mica.) Mica e acasă?

ANDREI: Nu. N-a dat nici un semn. Pleci?

Dr. ȘTEFAN BORA: Da... Trebuie. E un caz grav, într-adevăr. (Iese.)

INTUNERIC

Tabloul 2

Un coridor al spitalului, din care se intră în cabinetul doctorului Bora. Doctorul intră grăbit. Îl întâmpină asistenta Magda.

ASISTENTA: Totul e pregătit... (Doctorul dispăre în spatele unei uși. Asistenta se întoarce, adresîndu-se unui bărbat care așteaptă, la cîțiva pași.) A sosit doctorul Bora. Cred că e mai bine să-i vorbiți după operație. Acum...

TUDOR: Dumneata... Te rog... dacă asistezi la operație, să-i spui doctorului... Să-i vorbești de fată... Să-i spui cum am găsit-o... Cum am adus-o...

ASISTENTA (încurcată și ea, grăbită): Da, desigur... Așteptați? (Bărbatul dă aprobativ din cap.) Vă rog să luați loc în hol... (Iese.)

(Tudor Furnică întoarce capul către ușa pe care scrie „Sala de operații“, apoi, cu pași grei, se îndreaptă spre o banchetă. Se așază o clipă, apoi se ridică, iar se așază și-și ia capul în mîini.)

TUDOR (șoptit, pentru sine): Dacă nu scapă, or să mă creadă pe mine vinovat... Unde mi-a fost capul! Toți, trebuia să anunț miliția... Cine-o fi fata asta?... (Pornește spre sala de operație.) Trebuie să vorbesc cu doctorul... Numai el poate să... (Se oprește brusc; asistenta a ieșit din sală.) S-a întâmplat ceva?

ASISTENTA: Operația mai durează... Stați liniștit... (Citindu-i îngrijorarea pe față.) Deocamdată, e bine... Liniștiți-vă... (Iese.)

TUDOR (rămîne cu mîinile întinse și cu vorba pe buze; se îndreaptă spre banchetă și se așază): Nu puteam s-o las acolo! (Se ridică, face cîțiva pași.) Era firesc să-i sar în ajutor... Nu era nimeni pe-aproape... Dar dacă mă bănuie pe mine?... Nici un martor! (Întoarce capul către sala de operație și-l zărește pe doctorul Ștefan Bora ieșind. Se repede spre el, dar, văzîndu-l că se clatină, se oprește. Apare asistenta, speriată.)

ASISTENTA (doctorului): Vă e rău?

Dr. ȘTEFAN BORA: Nu, nu-i nimic... Întoarce-te, te rog, în sală!

ASISTENTA: Dumneavoastră nu mai intrați?

Dr. ȘTEFAN BORA: Nu. Continuă doctorul Cristian. (Îi face semn lui Tudor să-l urmeze.)

ASISTENTA (lui Tudor): Pofțiți, tovarășe... Vă așteaptă profesorul.

Dr. ȘTEFAN BORA (intrînd în cabinetul său, urmat de Tudor): Luați loc! Sînteți emoționați, înțeleg...

TUDOR (se așază, timid; cu ochii în ochii profesorului): Să nu credeți că am vreo vină... (Vorbește precipitat.) Vă rog să mă credeți... Am găsit-o în șanț... Nu știu ce s-a întâmplat! A aruncat-o cineva, ca pe o sacoșă, dintr-o mașină...

Dr. ȘTEFAN BORA: Liniștiți-vă. Așa nu putem vorbi... Sperăm că e în afară de pericol. (Par că se suspectează unul pe altul.) Cum ziceți că s-a petrecut?

TUDOR (agitat): Să nu credeți... ceva rău despre mine. Nu eu, înțelegeți... întîmplarea... Veneam spre casă... mă duceam acasă. Am văzut o mașină mică, gri, gonea...

Dr. ȘTEFAN BORA (îi dă un pahar cu apă): Beți puțină apă și respirați adînc.

TUDOR: Nu, mulțumesc. Nu-i nevoie. Sînt liniștit... Vă rog să mă credeți. Nu știu nimic despre fata asta. Ar trebui... Ar fi trebuit să...

Dr. ȘTEFAN BORA (îi ia vorba): Să anunțăm miliția...? Camera de gardă a și făcut-o — intră în obligațiile noastre! Împrejurările în care ați povestit că ați găsit-o par destul de ciudate. În plus, nu avea asupra ei nici un fel de acte... O să vină un anchetator să vă ia o declarație. Cînd o să-și revină și o să poată vorbi, o să stea de vorbă și cu ea... Probabil că atunci vom afla mai multe.

TUDOR : Da... Vă rog să mă credeți, știu doar atât cit v-am spus... Când mi-am dat seama că trăiește, am... am suit-o în mașină și am gonit încoace. Nu știam cum să ajung mai repede. Nu știam ce să fac, ca s-o salvez...

Dr. ȘTEFAN BORA (*îi întinde o pastilă*) : Luați calmantul ăsta.

TUDOR : E logic, nu ? (*Inghite.*) Când am văzut-o acolo... zăcînd în șanț, m-am îngrozit. Eram...

Dr. ȘTEFAN BORA (*ridică receptorul, formează un număr de telefon*) : Alo! Andrei? Știi că ești îngrijorat! Cum ? (*Repetă.*) Nu s-a întors... Bine. Eu ? Mai întîrzi. Nu, nu prea mult. Te sun mai tîrziu. Da, te sun și înainte de a pleca. Nu, Andrei, nu-i nevoie, vin singur. Nu sînt oboșit. Da, am ne cazuri. Așteaptă-mă. Nu, nu sînt singur... (*Inchide, îi face semn lui Tudor.*) V-aș ruga să așteptați aici. (*Iese.*)

TUDOR : Da, sigur că da...

(*Scurtă pauză.*)

Dr. ȘTEFAN BORA (*reintră ; aproape prăbușindu-se pe scaun*) : Oh !

TUDOR (*caută soneria, dar pînă s-o găsească, doctorul își revine*) : Tovarășe

profesor ! Ce este ? Ce s-a întîmplat ? Vă este rău ?

Dr. ȘTEFAN BORA (*moale*) : Nimic... A trecut. Gata. Greul a trecut. O simplă... (*Pentru sine.*) Ba nu e o simplă... nu e deloc o simplă... Din păcate, nu... (*Lui Tudor.*) Scuză-mă, o clipă, te rog. (*Ia telefonul și formează un număr.*)

TUDOR (*semn spre telefon*) : Să ies ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Nu. (*În aparat.*) Alo ! Andrei ? (*Nesigur pe vocea lui.*) Ce să fie ? Nimic. (*Schimbă tonul.*) Nu, mie nu mi s-a întîmplat nimic... Tu lucrezi așa de tîrziu ? Ce-i cu Mica ? Cum ? (*Repetă.*) Nu a venit nici pînă acum ? (*Aparte.*) Nici n-o să vină... Nu știi ce s-a întîmplat ? Cum ? Da, ascult. (*Repetă.*) Sună mereu telefonul și nu răspunde nimeni ? A răspuns ? Și, pe urmă ? A întreat de Mica, și a zis că... Ce spui, Andrei ? ! Cum ? ! Vin chiar în clipa asta. Da, chiar acum. Nu vin singur. Vin cu un... prieten. Da, Andrei, cu un prieten. (*Inchide și îl trage pe Tudor după el.*)

INTUNERIC

Tabloul 3

Acasă la doctorul Bora.

ANDREI (*singur, se plimbă de colo-colo prin cameră. Deși nu sună telefonul, el tresare mereu și se uită spre aparat*) : Ah ! Mica ! (*Privește fotografia de pe birou.*) Mica ! (*Tandru.*) Ce-o să-ți fac... (*Își frămîntă mîinile cu nervozitate.*) Da, așa am să fac... Ai să vezi tu. (*Tresare la zgomotul ușii. Intră Doctorul Ștefan Bora și Tudor Furnică.*)

Dr. ȘTEFAN BORA : Bună, Andrei. Faceți cunoștință.

ANDREI (*întinde mîna, se prezintă în fugă*) : Andrei Bora. (*Nu aude ce spune Tudor, se repede la tatăl său.*) Tată !... (*Îl îmbrățișează, ca și cînd nu l-ar fi văzut de mult.*)

Dr. ȘTEFAN BORA : Hai, liniștește-te ! Și spune-mi — dar calm, totul.

ANDREI (*îl strînge în brațe, mai tare*) : Tată ! A fost oribil...

Dr. ȘTEFAN BORA (*îl bate pe umăr*) : Andrei ! Nu se poate vorbi așa ! Nu uita că avem și musafiri...

TUDOR (*stîngerit, face semn*) : Eu pot să... (*Arată ușa.*)

Dr. ȘTEFAN BORA : Hai, Andrei, invită musafirul să ia loc. Și să stăm de vorbă...

ANDREI (*îzbucnește*) : Să stăm de vorbă ? (*Răsucire.*) Ai dreptate... Ce-a fost la spital ? Era ceva grav ?

Dr. ȘTEFAN BORA (*se uită la Tudor*) : Da. A fost... E bine, acum. E bine.

ANDREI : Scapă ?

Dr. ȘTEFAN BORA (*sare ca ars*) : Cine să scape ? (*Și își îndreaptă privirea spre fotografia de pe birou.*)

TUDOR (*intervine*) : Tatăl dumitale spune că va scăpa fără consecințe...

ANDREI : Fără consecințe... Despre cine vorbiți ? Am să innebunesc de-a binelea ! Telefoanele astea suspecte mi-au zdruncinat nervii, și tu îmi aduci, plocon, un prieten ! Cînd, de fapt, ar trebui să...

Dr. ȘTEFAN BORA (*întru calmare*) : Să ce, Andrei ?

ANDREI : Să facem ceva. Să anunțăm miliția, de exemplu. Telefonul... telefoanele acelea...

Dr. ȘTEFAN BORA : După ce te liniștești, după ce ne spui totul, cum și ce fel a fost, o să luăm măsură...

ANDREI (*rugător*) : Prima măsură, tată... ar trebui... ar trebui s-o anunțăm pe mama.

Dr. ȘTEFAN BORA (*ușoară tresărire*) : Nu încă, Andrei. Ce să-i spunem ?

ANDREI : De ce „nu încă” ? Acum e cel mai nimerit... e cel mai potrivit. Dacă s-a întâmplat ceva... ceva grav ? ! Mama n-o să-ți ierte... (*Iși dă seama de gafă.*) N-o să ne ierte. Mama trebuie să fie cu noi, aici. Mica...

Dr. ȘTEFAN BORA : Ce-i cu Mica ?

ANDREI : Ți-am spus doar... Indivizii acesteia de telefoanele vor ceva anume de la tine. Tată, simt că Mica e în pericol.

Dr. ȘTEFAN BORA (*știe ce știe*) : Să sperăm că nu, Andrei. Să sperăm că nu.

ANDREI : Calmul ăsta... Înseamnă că tu știi ceva. (*Scurtă pauză.*) Dar, ce vor de la tine, știi ? Vor bani : „Spuneți-i domnului doctor că dacă dorește să știe unde se află prețioasa domnieisale fetiță, îl cam costă...” O sumă de care m-am îngrozit ! N-am auzit în viața mea despre o asemenea...

TUDOR (*care e numai ochi și urechi, intrerupe*) : O ticăloșie ! Încă una...

ANDREI (*puști*) : Și, dumneata, de unde știi ? Ce te amesteci ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Andrei ! Ai pierdut orice măsură. Te rog, fii politicoș... (*Semn spre Tudor.*) Știe ! Știe mai bine ca tine și ca mine. A văzut cu ochii... A fost tot timpul cu mine, și la spital...

ANDREI : Tot despre spital vorbești, tată ! Ce legătură are asta cu sora mea ?

Dr. ȘTEFAN BORA (*se îndreaptă spre telefon ; formează un număr*) : Alo ! Da, Magda, eu. Spune-mi, te rog, cum se simte ? Bine. Doctorul Cristian stă lângă ea tot timpul ? Să mai cheme pe cineva... Să nu fie singur. I-ai dat analizele ? Spune că e în regulă ? E de la aceeași persoană ? Bine. Mulțumesc. Vă mulțumesc, tuturor. Știu că faceți totul... Nu, nu mă sunați. O să chem eu. Bineînțeles că vin. Mulțumesc. Bună seara. (*S-a așezat la birou. Istovit, sieși.*) Operația a reușit... Doarme, liniștită. (*Se apropie de cei doi și-i îmbrățișează.*) A reușit întru totul. (*Lui Tudor.*) Îți mulțumesc, Tudor Furnică... Vă rog să mă iertați o clipă... (*Și iese.*)

ANDREI (*strigă*) : Tată ! Te rog... iartă-mă...

TUDOR (*îi cuprinde, părintește, amindouă mâinile*) : Te rog, calmează-te... Nu mai fi supărat pe mine. Hai să stăm de vorbă — ca de la bărbat la bărbat... Vrei să ieșim puțin ? Sau vrei să stăm aici ?...

ANDREI : Unde vrei dumneata... (*Cu gândul în altă parte.*) Cum vrei dumneata.

TUDOR (*frate*) : Spune-mi pe nume. Tudor. Mă cheamă Tudor Furnică.

ANDREI (*mirare*) : Furnică ? !

TUDOR : Și ce-i cu asta ?

ANDREI : A, nimic ! E nostim... Furnică !

TUDOR : Rîzi, dacă te amuză. Nu mă supăr.

ANDREI : De fapt, cine ești, Furnică ?

ÎNTUNERIC

Tabloul 4

Același decor. Peste două zile. În continuarea unei discuții, Tudor și Andrei.

TUDOR : După cum vezi, povestea mea e scurtă.

ANDREI : Ciudat !

TUDOR : Ce ți se pare ciudat ?

ANDREI : Mi-ai spus : orfan... Crescut la orfelinat.

TUDOR : Da, așa este. N-am exagerat cu nimic.

ANDREI (*pe un gând al lui*) : Și, totuși, nu pricep !

TUDOR : Ce nu pricepi, Andrei ? Întrebă-mă. Îți voi răspunde sincer.

ANDREI (*ezită*) : Ești ditamai inginerul. Singur...

TUDOR (*zîmbet*) : Asta era ? Sint inginer și lucrez pe șantier de când m-am... Era să zic, de când m-am născut. Nici cu asta nu eram prea de parte de adevăr.

ANDREI (*zîmbește și el*) : Ei, nici așa... Tudor : În orice caz, acolo, pe șantier, am crescut, m-am format. Acolo am învățat mai întâi o meserie, apoi am urmat facultatea. Și iată-mă — așa cum mă vezi...

ANDREI : Nu ți-a fost greu să tot fii singur, mereu singur ?

TUDOR : Cui nu i-ar fi fost greu ? Dar,

vezi tu, Andrei... aș vrea să mă înțelegi. N-am fost niciodată singur.

ANDREI : Deși orfan...

TUDOR : Dacă te referi la asta, da, e adevărat... Nu mi-a fost deloc ușor, din punctul ăsta de vedere. Nu mi-a lipsit însă căldura oamenilor... Nu știu cum să-ți explic, ca să mă înțelegi... Apoi, am muncit, am muncit mult. Am fost și ajutat.

ANDREI : Cine te-a ajutat ?

TUDOR : Toți... Toți cei din jur... sau aproape toți cei în mijlocul cărora am trăit și am muncit.

ANDREI : Ai fost tu un „element” excepțional, „devotat”, de te-au ajutat.

TUDOR (*simplu*) : Am fost — și sint — așa cum ai zis tu : devotat, muncitor. Numai că nu sint o excepție ! Ca mine sint mulți, foarte mulți.

ANDREI (*revine la ale lui*) : Dar dacă ai fi avut părinți ? Ca mine, de exemplu. Ce-ai fi făcut ?

TUDOR (*clipă*) : Nu știu. Poate aș fi făcut la fel, sau... poate, aș fi făcut ca tine... aș fi fost ca tine.

ANDREI (*sare*) : A, nu ! Ca mine, nu... Să nu vorbim de mine.

TUDOR : De ce, Andrei ? De ce să nu vorbim și despre tine ? (*Vede în ce stare e Andrei ; ca să-l distragă.*) Nu ne-am înțeles să vorbim ca de la bărbat la bărbat ? Cît despre mine, te-am prevenit că povestea vieții mele e scurtă. Dacă ai vrea s-o scrii, îți încape într-o singură pagină... Hai, Andrei, capul sus...

ANDREI (*copil, ca o scuză*) : Dacă mama...

TUDOR : Dacă mama... ce ?... Ai început, dă-i drumul. Și-n prima seară cînd am venit la voi, ai spus ceva despre mama... „S-o chemăm pe mama... Urgent ! S-o avem din nou acasă”. Așa-i ?

ANDREI : Așa-i. Ai memorie.

TUDOR (*încearcă un zîmbet*) : Memoria m-a ajutat mult. Uneori, am și tras de ea, să mă ajute.

ANDREI (*la fel*) : Ai tras tare, bătrîne ! (*Se întunecă.*) Și cînd vrei să uiți, cum faci cu memoria ?

TUDOR : Depinde de vrei să uiți. Și-apoi, la vîrsta ta — dacă-i vorba de tine —, să fim serioși !

ANDREI : Sint foarte serios. Nu știu ce-ai vrut să spui cu „la vîrsta ta”... Aș putea să mă supăr.

TUDOR (*cu simpatie*) : Am vrut să spun că, la vîrsta ta, amorul... Că, probabil...

ANDREI (*taie*) : A, nu, nu. Te rog ! (*Sincer.*) Nu despre amor... Altceva, altceva am gîndit, altceva era... Dacă mai stai pe la noi... ori ai să mai vii pe la noi, ai să afli...

TUDOR : Ce înseamnă toate astea ?... Sigur că voi veni pe la voi. Dacă, și...

(*cu ochii la fotografia de pe birou*) tatăl tău... o să mă invite... O să vin, ori de cîte ori am să pot.

ANDREI (*copil*) : Ce-ar fi să stai la noi, de tot ?

TUDOR : Cum să stau la voi „de tot” ?

ANDREI (*cu ochii în ochii lui Tudor*) : Să locuiești la noi... să te muți la noi — asta am vrut să zic.

TUDOR : Ce motiv aș avea ?

ANDREI : Ei, mi-a trecut și mie, așa, prin cap... Ziceam că ar fi bine să mai fie cineva cu noi... În casa asta, în care e suficient loc... De exemplu, camera mea...

TUDOR : Camera ta e camera ta.

ANDREI : Nu. De cînd a plecat mama nu mai stau în ea... E goală.

TUDOR : Andrei ! Știi foarte bine că mama ta se va întoarce.

ANDREI (*cu interes*) : De unde știi ? Ți-a spus tata ceva ?

TUDOR : Propriu-zis, nu știu exact. Dar trebuie să se întoarcă. Și sint convins că se va întoarce...

ANDREI : O aștept de mult. O așteptăm... Doar scrisori, scrisori... Ba, pardon — scrisori și sfaturi : „Să fiți cumînți... să faceți așa, să dregeți pe dincolo... Să nu faceți așa, să faceți așa”...

TUDOR : Da, e greu să trăiești numai cu scrisori și cu sfaturi. Dar, cred că nu ți-a lipsit nimic, în timpul ăsta, nu ?

ANDREI : Să nu vorbim de cîte nu mi-au lipsit. De cîte nu ne-au lipsit, mie, soră-mi, tatei... (*Se întreține.*) Dar ce-o fi cu tata ? ! Ce s-o mai fi întîmplat ? De ce taci ?... Spune... de ce nu-mi răspunzi ? Și, alaltăieri, ce s-a întîmplat ? Abia acum îmi dau seama că m-ai dus cu vorba, cu poveștile dumitale... La stai, nu cumva ești vreun complice ?

TUDOR : Andrei ! Eu, complice ? La ce ?

ANDREI : La tăcerea tatei. Mi se pare schimbat...

TUDOR : Poate are mult de lucru. Poate...

ANDREI : Poate că... poate că... Știi foarte bine la ce mă refer.

TUDOR (*schimbă vorba*) : Andrei, îți propun ceva !

ANDREI : Dă-i drumul.

TUDOR : S-o chemăm pe mama ta... Unde este ?

ANDREI : La Tămădu. (*Vede mirarea lui Tudor.*) În Munții Vrancei. Sus de tot. Acolo este... la școală.

TUDOR : De cînd ?

ANDREI : De cînd lumea... De mult. Am și uitat de cînd.

TUDOR : De ce ?

ANDREI (*după o clipă*) : Nu știu. Ba știu, dar nu înțeleg ! Nu pot să înțeleg... Nimeni n-a înțeles... Nimeni !

TUDOR : Un motiv serios, trebuie să existe... sau o fi existat.

ANDREI : O fi existat ! (*Sună telefonul, Andrei sare.*) Da, tată. Sint cu Tudor... Nu, nu. Nu l-am legat, a stat cu mine... de vorbă. Despre ce-am vorbit ? Despre multe. Da, și despre viață... De ce n-ai sunat pînă acum ? Iar... Bine, tată, te aștept. Să te așteptăm amîndoi ? Bine. (*Închide.*) Zice că vine și te roagă să-l aștepți... Are o surpriză pentru dumneata — și pentru mine. Ciudat, de Mica nu m-a întrebat ! Ah, ce-am să-i fac !

TUDOR : Cui ?

ANDREI : Micăi... (*Pauză.*) Curată nebulie ! E plecată de două zile și n-a dat nici un semn de viață. Dar, nu mai pupă ea, niciodată... Pînă acum nu s-a întîmplat așa ceva ! A înnebunit de-a binelea... (*Vorbește fără șir.*) A plecat cu mașina. Zicea că... Ce zicea ? Că mașina noastră — a mea și a ei — este o rablă. Că nu mai face două parale — așa zice Bebi. Care Bebi ? ! Cine-o mai fi și Bebi ? ! Ciți n-ar vrea să aibă una la fel ! E moartă după mașini și după viteză. Aleargă ca o vijelie. Mereu ne certăm, din cauza asta... Într-o zi, i-am spus : surioară, o să dai de nenea dracu'... Ori te arde vreun milițian — ori te arzi singură... Ce neună ! Și înainte era ea neună, dar de cînd a plecat mama... și mai și. Nici n-a mai vrut să învețe, dîn pricina mașinii... Era cea mai bună elevă din școală. A lăsat totul baltă... „La ce-mi folosește ? — zicea. N-o să moară nimeni, dacă Mica Bora n-o să se facă ingineră, sau chimistă, sau atomistă, sau... sau...” Da'... ia stai ! (*Se luminează.*) Poate că o cunoști foarte bine, și eu habar n-am ! Poate i-ai făcut și curte ?

TUDOR : Nu, Andrei. N-o cunosc, nu i-am făcut curte, n-o știu. Crede-mă, pe cuvînt !... Doar, dacă fata...

ANDREI : Ce fată ?

TUDOR (*caută să iasă din incurcătură*) : O fată, așa... cam... Cum să-ți spun ?... O fată cam zăpăcită... dar frumoasă foc... Era să mă îndrăgostesc, ca un prost...

ANDREI (*zîmbet*) : De ce „ca un prost“ ? Și de ce „era“ ?... Nu toți oamenii care se îndrăgostesc sînt proști. Dragostea vine...

TUDOR (*nu-l lasă să termine*) : Majoritatea, da.

ANDREI : Nu sînt de acord. E o prostie ce-ai spus, iartă-mă.

TUDOR : Ai dreptate : am spus o prostie... Altceva am vrut să zic, dar...

(*Intră doctorul Ștefan Bora.*)

ANDREI : Tată ! Te-am așteptat... Ce s-a întîmplat ? Ai noutăți ? Unde ai stat

atîta ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Treburi... Operații... Alergătură... (*Lui Tudor.*) Multă alergătură...

ANDREI (*agitat*) : Tu, alergătură ? !... (*Mai neliniștit.*) Tată, Mica... n-a dat nici un semn. Tocmai vorbeam cu Tudor...

Dr. ȘTEFAN BORA : Mica e bine. Mi-a telefonat...

ANDREI (*sare ca ars*) : Cînd ? Unde ? Cum „e bine“ ? Unde e ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Mi-a telefonat la spital. E în siguranță.

ANDREI (*nervos*) : Ce-nseamnă „e în siguranță“ ? Dar ce i s-a întîmplat ? Ce-a fost povestea aceea cu telefoanele ?

Dr. ȘTEFAN BORA (*amină răspunsul ; patern*) : Andrei, te rog, calmează-te. Avem musafiri...

ANDREI (*insistent*) : Nu se mai poate așa ! Trebuie să interviu. Întotdeauna i-ai luat apărarea... Întotdeauna. Numai eu am fost dădaca ei...

Dr. ȘTEFAN BORA (*il ia de umeri*) : N-o să mai fii. Îți promit că am să intervin. Dealtfel, și Mica mi-a promis... (*Schimbă vorba ; și mai tandru.*) Andrei, vrei tu să-mi faci o plăcere, să-mi aduci ceva rece de băut ? Jumate-jumate : apă cu sifon. Poți picura numai (*arată*) atîtica. Da ?

ANDREI (*zîmbet scurt*) : Imediat. Un cub sau două ? (*Iese.*)

Dr. ȘTEFAN BORA (*în timp ce scoate o hirtie din buzunar*) : Cum spuneai că era mașina aceea ? (*Îi întinde hirtia.*)

TUDOR : Care mașină ? (*A luat hirtia și citește, în șoaptă.*) „Un autoturism Fiat-850, de culoare gri, cu numărul... a fost abandonat pe șoseaua... la kilometrul... (*trece*) după ce i s-a spart un cauciuc...” (*Ridică ochii.*) Nu înțeleg...

Dr. ȘTEFAN BORA : Să nu audă Andrei. Sper că nu i-ai spus, încă, nimic.

TUDOR : Ce să-i fi spus ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Da, n-aveai de unde să știi. O să-ți spun, imediat, totul...

ANDREI (*de dincolo*) : Ce șușotiți acolo ? Sper că inginerul Furnică nu mă birfește, tată. (*Intră zîbind.*) Am glumit... (*Îi întinde paharul doctorului. Lui Tudor.*) Ah, dar caraghios măi sînt !... Ne-am luat cu vorba și nu ți-am oferit nimic.

Dr. ȘTEFAN BORA : Cum e posibil, Andrei ? Ai ținut un musafir, un prieten, și nu i-ai oferit nici măcar un pahar cu apă ?

ANDREI : Ei, ne-am luat cu poveștile și am uitat. (*Către Tudor.*) Dar nici dumneata n-ai dat alarma...

TUDOR : Mi-a făcut plăcere să vorbim... Multă plăcere... Am început să ne cunoaștem mai bine.

ANDREI : Ce bei ?

TUDOR : La fel. (*Andrei iese.*) Tovarășe profesor... Trebuie să-mi explicați... Ce-i cu asta ? (*Arată hîrtia.*) Și, încă ceva : vă rog... pentru Andrei... Ar dori ca mama lui să fie aici... Poate că ar fi bine s-o chemați... Nu s-ar putea ? Țineam să vă spun asta, cit lipsește Andrei.

Dr. ȘTEFAN BORA (*pe gînduri*) : Mda !

(*Intră Andrei.*)

ANDREI : Am sosit. Tot cu gheață. Două cuburi ? Specialitatea mea... (*Tudor bea.*) Cum e ?

TUDOR : Minunat !

Dr. ȘTEFAN BORA (*cu blindețe*) : Andrei, vrei să-mi faci un serviciu ?

ANDREI : Mai întreb, tată ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Ce-ar fi s-o chemi pe mama ?

ANDREI (*sare, fericit*) : Acușica... Într-o clipită... (*Aleargă spre telefon.*)

Dr. ȘTEFAN BORA (*îl oprește*) : Nu... Nu de-aici. Te rog, Andrei, du-te sus... Cheamă de-acolo. Nu te supăra...

ANDREI (*privire spre amîndoi*) : Nu, nu mă supăr. Telefoniez... Tată, eu zic să dau și o telegramă. Să fiu mai sigur...

Dr. ȘTEFAN BORA : Cum vrei tu, și cît se poate de repede. Cere să-ți dea legătura fulger !

ANDREI : Și, ce-i spun ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Ce vrei tu. Dar vezi să n-o sperii.

ANDREI : Tată ! Ești grozav ! (*Iese.*)

TUDOR : Vă mulțumesc.

Dr. ȘTEFAN BORA : Pentru ce ? Eu trebuie să-ți mulțumesc...

TUDOR : Pentru Andrei... pentru telefon... Cred că era absolută nevoie. Mie, n-aveți pentru ce-mi mulțumi. Andrei este într-o stare... Să nu mă înțelegeți greșit. Are o neliniște... Se simte tare singur. Ceva nu e-n regulă. Poate că dumneavoastră, fiind plecat zile întregi, n-ați observat. (*Arată fotografia de pe birou.*) Pe Mica o adoră... Are o mie de probleme... sau își face o mie de probleme. Din tot ce mi-a spus pînă acum, mi-am dat seama că e foarte singur și cam speriat.

Dr. ȘTEFAN BORA : S-ar putea să ai dreptate.

TUDOR : Nu mi-aș fi îngăduit să vă spun, dacă n-aș fi simțit, dacă n-aș cunoaște...

Dr. ȘTEFAN BORA : Nu-ți mai cere atîtea scuze. Eu ar trebui să-mi cer dumitale... și să-ți mulțumesc. Ai salvat... ai salvat o viață de om. De fapt, nu numai o viață...

TUDOR (*revine la subiectul discuției, scoate hîrtia*) : Ce-i cu asta ? Ați aflat ceva ?

Dr. ȘTEFAN BORA : La miliție... (*Semn : ssst !*)

TUDOR (*privind hîrtia, tresare*) : Acum îmi dau seama ! E mașina din care a fost azvîrlită fata... (*Palmă peste frunte.*) Ah !...

Dr. ȘTEFAN BORA (*surprinzător de calm*) : Da... Ai recunoscut-o ! Și... e un moment în care trebuie să mă ajuți...

TUDOR : Cum ?

Dr. ȘTEFAN BORA (*pe gîndul lui*) : Să nu observe Andrei... Am rugat pe cineva să se ocupe ca ancheta să decurgă discret. De aceea, spuneam că am avut de alergat...

TUDOR : Dar, fata... Fata pe care am adus-o la spital... Ce s-a întimplat cu ea ? Am vrut să vă întreb din primul moment... toate cite s-au întimplat, m-au derutat...

Dr. ȘTEFAN BORA : Mai bine că nu m-ai întrebat. Cînd am intrat, ți-am mulțumit în gînd că nu m-ai întrebat nimic despre fată, despre spital, de față cu Andrei. Ar fi intrat imediat la bănuielei.

TUDOR (*nerăbdător*) : Totuși, acum... puteți să-mi...

Dr. ȘTEFAN BORA : Da, asta voiam să-ți spun. Fata pe care ai adus-o la spital este Mica. Iar mașina din care a fost aruncată e a copiilor, a ei și a lui Andrei. (*Tudor — privire scurtă spre fotografia de pe birou.*) Se simte foarte bine... Azi — adică spre ziuă — a și vorbit... Era de față doctorul Cristian. (*În ochi.*) Nici nu știi cît îți mulțumesc ! (*În ochii doctorului au apărut lacrimi.*) Nu știu de ce, mă simt și eu vinovat...

TUDOR (*emoționat*) : Tovarășe profesor... vă rog... Acum, puteți să-mi spuneți și mie adevărul ? Nu mai pot suporta... Mă absoadează scena la care am asistat atunci... cu accidentul. Ajutați-mă să mă eliberez de acest coșmar...

Dr. ȘTEFAN BORA : Acum, totul e clar... Mica a vorbit... Știm ce s-a întimplat.

TUDOR : Și, despre mine ?... Despre mine, ce-a spus ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Nimic. Nu-și aduce aminte cum a ajuns la spital. Nici măcar nu știe cum arăți.

TUDOR : În starea în care am găsit-o, era și normal să...

Dr. ȘTEFAN BORA : Asistenta cu care ai stat de vorbă i-a povestit despre dumneata...

TUDOR : Ce i-a spus ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Nu știu. Probabil, văzîndu-te așa de neliniștit, te-a luat drept... un prieten.

TUDOR (*curios*) : Și... Mica ce-a zis ?

Dr. ȘTEFAN BORA : A cerut să te vadă.

TUDOR : Dac-ați ști ce ușurat mă simt !
De la accident și pînă în clipa asta,
mi se pare că am îmbătrînit cu douăzeci
de ani !

Dr. ȘTEFAN BORA : O băgaseși rău de
tot pe mîncă...

TUDOR : Nu știam dacă m-ați crezut.
Stăteam de vorbă cu Andrei, îl ascultam...
îl vedeam cum se frămîntă... dar
mă simțeam neputincios. Și nu știam
ce să fac : cum să-l ajut pe el... și cum
să fac dovada nevinovăției mele...
Totuși mă gîndesc că ar trebui să-i
spunem și lui... Pînă la urmă, tot o să
afle.

Dr. ȘTEFAN BORA : Sigur că o să afle.
Dar nu acum. Lucrează la un proiect.
Peste cîteva zile, are susținerea. Probabil
că ți-a spus...

TUDOR : Nu, nu încă. Dar știu că-și
iubește foarte mult meseria.

Dr. ȘTEFAN BORA : Da... Cînd a fost
nevoit să întrerupă, un an de zile, era
ca un om bolnav.

TUDOR : Nu mi-a spus. A întrerupt
facultatea ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Nu ți-a spus că a
pierdut un an ?

TUDOR : Nu... Din ce motiv ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Mica a fost bolnavă...
Andrei a stat nemișcat la căpătușul
ei... Se credea tot timpul vinovat...
Vinovat de boala ei... De ce, nu știu !
N-au vrut să-mi spună, nici unul,
nimic. Îi auzeam doar discutînd,
seara tîrziu, despre o anume vină a
lui... N-am aflat nici pînă azi ce-a
fost... A pierdut cîteva luni... cîteva
examene... N-a mai putut — sau n-a
mai vrut — să recupereze... În orice
caz, ajunsese într-un hal fără de hal...

TUDOR : Dacă-mi permiteți... aș vrea să
vă întreb ceva. Cum de s-a putut
întîmpla... ?

Dr. ȘTEFAN BORA (*răspunde, parcă,
propriei lui întrebări*) : Cum de s-a
putut întîmpla ? !... Cum de s-au
putut întîmpla toate astea... Mă întreb
și eu ! Cu ce am greșit ?... Cînd am
greșit ? A cui e vina ?

ÎNTUNERIC

Tabloul 5

**Același decor, cu cîtva timp în urmă. O mică diferență : e ceva
mai multă ordine.**

Dr. ȘTEFAN BORA (*la oglindă, nervos,
încearcă să-și facă nodul la cravată*) :
Ce le-ai spus copiilor ?

ZINCA : Adevărul...

Dr. ȘTEFAN BORA : Și... te-au crezut ?

ZINCA : Încă nu sînt pe deplin
convînși... Cu timpul, or să înțeleagă. Sînt
destul de mari...

Dr. ȘTEFAN BORA : Sînt destul de mari
ca să priceapă că mama lor este o...
aventurieră !

ZINCA : Ștefane ! Te rog, nu mă jigni.
Știi foarte bine de ce plec...

Dr. ȘTEFAN BORA : Nu. Și nici nu vreau
să știu. Și nu pricep nimic... Încep să
cred ceea ce ți-am spus : ești o
aventurieră... La vîrsta ta, după atîția ani
de cînd am plecat din creierii mun-
ților, este imposibil să pricep ce vrei...

ZINCA (*blîndă*) : Nu te enerva. Înțe-
lege-mă... Măcar tu, înțelege-mă...
Stau zile întregi în casă... Și tu, și
copiii, aveți, fiecare, treburile voastre...
Simt cum îmi ard miinile că nu fac
nimic.

Dr. ȘTEFAN BORA : Știu „cîntecul”
ăsta... De mii și mii de ori ți-am spus,

te-am rugat, ți-am propus, să-ți cauți
un serviciu...

ZINCA : Nu pot... N-am nici un fel de
chemare pentru altceva, decît să-i în-
văț pe copiii alfabetul...

Dr. ȘTEFAN BORA : Copiii sînt peste tot.
Și la școala de peste drum. Și în Dru-
mul Taberei. Ca să nu mai vorbesc
de copiii tăi... De copiii noștri. De ei
nu-ți pasă ? De mine, ca de mine...

Dar ei, ce-or să zică, ce-or să facă ? !
ZINCA : Copiii noștri s-au făcut mari.
Fiecare are viața lui. Or să înțeleagă...

Dr. ȘTEFAN BORA : Îți spun eu ce-or
să creadă și cum or să înțeleagă... Or
să mă scoată pe mine vinovat. O să-mi
arunce mereu în față : „Dumneata ești
de vină, tată. De ce ai lăsat-o să ple-
ce ? Înseamnă că între voi s-a petre-
cut ceva...” Asta o să se întîmple. Îți
dau în scris că așa o să fie...

ZINCA : Copiii nu-ți vor reproșa nimic.
Cel mult, mie... Dar eu voi suporta
consecințele, toate...

Dr. ȘTEFAN BORA : Nu pricep. De ani
de zile, te hrănești cu acele scrisori pe
care le primești și la care răspunzi
cu o precizie de ceasornic... „Aveți

- răbdare... am să mă întorc... am să vin..."
- ZINCA : Cu asta, nu le-am făcut nici un rău. Dimpotrivă, le-am dat speranțe..
- Dr. ȘTEFAN BORA : Le-ai dat iluzii... I-ai mințit ! Asta ai făcut ! Tu-ți închipui că oamenii ăia au să-și facă o părere bună despre tine ? Nu cred. O femeie care, fără nici un motiv — fiindcă n-ai motive ! — își lasă casa, bărbatul, copiii și se duce să călătorească pe un catăr, prin munți, pentru că așa-i place dumneaei — atunci, draga mea, n-ai decît, fă-te de rîsul lumii !
- ZINCA : Ștefane, nu vorbi așa... Întîi, că nu vîi las de tot...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Mai rău, ne lași baltă...
- ZINCA (*în continuare*) : ...iar cetățenii din Tămădu mă cunosc foarte bine... Ne cunosc pe-amîndoi. (*Încercare de a-l îmbuna.*) Și n-o să mai umblu călare pe catîr... Și, de fapt, era măgar...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Pofțim... s-au motorizat... O să încaleci pe bicicletă.
- ZINCA : Ascultă-mă, te rog, nu mă întrerupe. N-o să mai fie nevoie să umblu, ca atunci, de la un sat la altul. O să stau tot timpul la școală...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Da, știu... Și atunci, rămînea la școală... Te așteptam și cîte trei-patru zile... După ce s-au născut copiii, eram fată la toate...
- ZINCA : Cum vorbești ! Ai uitat ? Tu ziceai să rămîn, iarna, cînd erau nămeți și drumul era periculos... Cîte spaime n-am tras amîndoi !
- Dr. ȘTEFAN BORA : Eram tineri, erau alte condiții. Mă rog, alt entuziasm... Atunci, trebuia.
- ZINCA : Știu. Amîndoi am muncit și am clădit fiecare cîte ceva. Tu, un dispensar, fără de care n-ai fi conceput viața...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Atunci, trebuia ! Dar, acum, ce cauți acolo ?
- ZINCA (*emoționată*) : Poate... tinerețea noastră... Eram fericiți. Pentru noi, nu exista nici un obstacol... Adu-ți aminte : tu, cu mîinile tale, la început — deși erai medic, nu ? — ai muncit în rînd cu ceilalți... „Am mai ridicat încă un perete, azi“ îmi spuneai, seara, cînd ajungeam să ne întîlnim... Te ascultam, te admiram... și mă bucuram și te binecuvîntam, împreună cu oamenii din sat. Și eram mîndră că se uitau la tine ca la soare... Tu le-aduseseseși lumina...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Lumina... pe dracu' ! Știi doar cît a durat pînă am reușit să aducem lumina la dispensar
- ZINCA : Nu la lumina electrică mă refeream. Vrei să-ți arăt numai o scrisoare... din cele ce sosesc, și acum, de-acolo ?
- Dr. ȘTEFAN BORA : Nu, mulțumesc, nu simt nevoia.
- ZINCA : Doar nu ești de gheață, Ștefane ? ! Cînd niște oameni, niște prieteni, îți cer ajutorul... ?
- Dr. ȘTEFAN BORA : Asta nu mai e ajutor... Să-mi las familia, să-mi las spitalul, să las tot, și să plec, că badea Gheorghie zice că are nevoie de mine...
- ZINCA : Dar nu de tine e vorba ! Tîie n-au să-ți ceară așa ceva... Deși, cînd ai plecat, trei sate s-au strîns și te-au petrecut pînă hăt, departe. Apoi, au venit la mine... Zile și nopți s-au tot învîrtit pe lingă casa noastră... ca niște ciini credincioși...
- Dr. ȘTEFAN BORA (*taie*) : Doar nu murisem !
- ZINCA : Doamne ferește ! Le promiseseși că o să mai vîi pe-acolo... Și au crezut, au sperat...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Și ce, n-am venit ?
- ZINCA : Ai venit... O dată, cînd ne-ai luat... Eu trebuia să rămîn pînă la vacanța, nu ?...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Și ce-i cu asta ?
- ZINCA : Nimic... Cînd ai venit, s-au bucurat cu toții și te-au întîmpinat ca pe un fiu... Ți-au spus că sosise alt medic. Păreau să fie mulțumiți și ei, și cel care-ți luase locul... Încît, despărțirea definitivă le-a fost mai ușoară... După plecarea mea, au sperat că, așa cum au avut noroc de un medic — care-și dădea silința să continue ceea ce începuseși tu —, tot așa o să le vină și o învățătoare... Dar, treburile au mers din ce în ce mai greu... mai prost.
- Dr. ȘTEFAN BORA : Te cred ! Eu lăsașem un dispensar, cu tot ce-i trebuie...
- ZINCA : Și eu, o școală...
- Dr. ȘTEFAN BORA : În hăul muntelui — o școală mică, săracă, cu lampă de gaz... cu uretul lupilor la fiecare pas...
- ZINCA : Să nu exagerăm. Asta era atunci...
- Dr. ȘTEFAN BORA (*continuă*) : ...păzită de babe și de descîntecele lor, să nu vă mănînce lupii...
- ZINCA : A fost greu, la început, dar cu răbdare, am învins, am rămas... Și, poate, în altă situație, aș fi rămas toată viața cu ei, acolo...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Sigur, eu sînt vinovat că te-am smuls de la coada măgarului — pe care, între noi fie zis, mai mult tu îl cărai, decît el pe tine...
- ZINCA (*încearcă un zîmbet, la aducerea-amînte*) : Și-asta e adevărat... Ții minte, atunci, pe viscolul acela groznic, cînd am ajuns acasă aproape degerată, și cînd pierdusem toate caietele copiilor ?
- Dr. ȘTEFAN BORA (*schîțează și el un zîmbet, apoi, serios*) : E bine că ți-ai

amintit singură de ziua aceea... Poate, așa o să te răzgîndești și n-o să mai oftezi, „capră cu trei iezi“, după școala aia.

ZINCA (*ride*): De mult nu mi-ai mai spus așa... (*Revine la subiect.*) Cum să mă răzgîndesc, omule, dacă nici una dintre fetele care au venit după mine, — nici una, auzi, Ștefane? — n-a rezistat mai mult de 3—4 luni?!
Dr. ȘTEFAN BORA: Ce ți se pare a-normal? Fete tinere, domnișoare cu ifose de licențiate... Cu alte idealuri...
ZINCA: Și noi eram tineri. Și noi aveam idealuri...

Dr. ȘTEFAN BORA (*intrerupe*): Dar, idealurile noastre erau altele. Ale lor se cheamă scopuri... Vor să prindă totul, dintr-un foc. Noi eram altă plămadă... Eram crescuți altfel. Trecusem prin greutăți. Văzusem cu ochii noștri ororile războiului... Am fost martorii unor vremuri triste, apoi ai unor vremuri de prefaceri. Aveam în noi dorința arzătoare de a face ceva nemaipomenit, de a clădi ceva...

ZINCA (*în timp ce Ștefan caută într-o mapă*): Bine că n-ai uitat, bine că le spui tu, toate astea... Poate că dacă nu plecam de-acolo...

Dr. ȘTEFAN BORA (*revine, simte unde bate ea*): Și ce, dacă am plecat? Trebuia să plec. Am muncit și acolo, și aici... Aveam talent de chirurg și eram dator să mi-l cultiv. Floarea asta nu crește pe toate drumurile! Chirurgia e o meserie de elită. Dacă n-ai înțeles asta, n-ai înțeles nimic. Știi foarte bine că tot ce am făcut, am făcut din pasiune, cu pasiune... Niciodată n-am urmărit vreun interes.

ZINCA: Știu, știu... Munca ta, meseria ta, totul era și este din pasiune.

Dr. ȘTEFAN BORA: Te rog, fără ironii!

ZINCA: Nu-s ironică, Ștefane. Sînt mîndră de tine... Întotdeauna am fost mîndră de tine... Tu, însă, de mine...

Dr. ȘTEFAN BORA: Știi ce, draga mea, ajunge! Nu mai vreau, te rog să mă crezi, nu mai suport. N-am cum să-ți dovedesc — atîta vreme cît nu vrei să mă crezi — că și eu sînt mîndru de tine. Sau nu vrei să mă mai crezi... (*Zinca vrea să spună ceva, dar el o oprește.*) Și încă ceva: să știi că și eu îmi aduc aminte cu plăcere de toate... De tot ce-mi reproșezi tu că am uitat. Toate astea nu au însă nici o legătură cu plecarea ta, azi. E firesc să pleci de-acasă, după atîția ani, răspunzînd nu știu cărui imbold romantic din tinerețe? Să-ți neglijezi copiii, tocmai la vîrsta cînd au mai multă nevoie de tine?!

ZINCA (*aspru*): Egoismul tău mă vede numai ca pe mama copiilor tăi. La mine... la persoana mea, te mai gîn-

dești? Poate că greșesc, poate că am să plătesc, dar, de vreme ce simt că asta trebuie să fac, o voi face! De ce nu pricepi? Așa cum tu ai fost convins că ai dreptul și datoria să-ți urmezi chemarea, așa am și eu ceva de dus la capăt. Acolo, și nu în altă parte, e investiția mea.

Dr. ȘTEFAN BORA (*taie*): Nu mai avem douăzeci de ani...

ZINCA: Știu, Ștefane. Tocmai că nu mai am douăzeci de ani. Sînt o femeie în plină maturitate... în plină forță de muncă. N-o pot risipi, sînd și așteptîndu-vă...

Dr. ȘTEFAN BORA: Atîta forță încît să pleci în munți?

ZINCA: De ce nu? Am să muncesc alături de oameni care mă cunosc și pe care-i cunosc. Și ei, azi, părinți, cu copii, care au nevoie de mine. Iar tu ești atît de ocupat... În casa asta, fiecare pleacă cînd vrea și se întoarce... nu se știe cînd.

Dr. ȘTEFAN BORA (*circumspect*): Ce vrei să spui?

ZINCA: Că viața ta e foarte plină... Dar nu despre tine e vorba acum, ci despre mine.

(*Apar, coborînd zgomotos scările, Mica și Andrei. Sînt îmbrăcați în pijamale sau halate de casă.*)

MICA și ANDREI (*îngină*): 'Mneața! (*Mica vrea să-și sărute tatăl.*)

Dr. ȘTEFAN BORA (*Zincăi*): Ei, poftim! Ai văzut cum știu copiii tăi să salute? (*Zinca zîmbește.*)

MICA: Tată... (*bezele, reverență*) uită-te la mine... Vezi că știu să salut și altfel? (*Și, dintr-un salt, se aruncă pe canapea.*)

ANDREI (*vine lingă tatăl său*): Ooo! Tată, iar ți-ai făcut nodul strîmb și caraghios! Lasă-mă pe mine... (*I-l desface și i-l reface.*)

Dr. ȘTEFAN BORA: Ce m-aș face fără tine! (*Îl sărută. Andrei, la rîndul lui, îl sărută.*)

ANDREI: Cu așa nod, dai gata toate femeile... (*Fredonează o melodie.*)

Dr. ȘTEFAN BORA: Mulțumesc... (*Își ia mapa și dă să plece.*)

ZINCA: N-ai pus nimic în gură...

Dr. ȘTEFAN BORA (*se uită la ceas*): Nu mai am timp. (*Zincăi.*) Eu zic să te mai gîndești... Să te gîndești bine...

MICA (*sare*): La ce? Spuneți-mi mie și mie...

ANDREI (*la fel*): Și nouă, Mica! (*Semnă la obraz.*)

Dr. ȘTEFAN BORA: Știe mama, la ce... (*Ochi în ochi cu Zinca.*) La revedere... Ne vedem la prînz...

ZINCA (*rămîne pe loc*): La revedere, Ștefane. (*Privește, înduioșată, copiii care sar de gîtul doctorului și-l conduc, pînă ce acesta închide ușa. Un*

moment de tăcere.) Să vă aduc ceva de mâncare.

ANDREI (*văzînd-o pe Zinca tulburată*): Mami... pot să-ți fiu de vreun folos?

MICA (*îl împinge pe Andrei*): Du-te! Hai, du-te odată! (*La ureche.*) Te rog, adu tot ce găsești... Mi-e o foame de lup... (*Andrei iese. Mica își reia locul pe canapea.*) Mamă... vrei să-mi spui ceva?

ZINCA (*calmă, își mută privirea de la ușa pe care a ieșit Ștefan, la Mica*): Parcă tu îi șopteai adineauri lui Andrei că vrei să vorbești cu mine...

MICA: Am auzit o parte din discuția pe care ai avut-o cu tata... (*Face pauze lungi, e stăpînită de o mare tensiune interioară.*) Mamă...

ZINCA (*o întrerupe*): Hai, dă-i drumul.

MICA (*direct*): Andrei știe?

ZINCA: Ce?

MICA: Că vrei să pleci. Iar, mamă?

ZINCA (*după un timp*): Trebuie, Mica...

MICA: Știu lecția: să avem răbdare... Ce este, ce s-a întîmplat, ce-mi ascunzi?

ZINCA: Nu-ți ascund nimic. (*Pe gînduri.*) Am avut o mică discuție cu tata... Ne vedem puțin, rar mai apucăm să stăm de vorbă...

MICA: Bineee! Am vrut să-l scutesc pe Andrei... Aștept să ajungă tata la spital și, de față cu Andrei, am să-i telefonez, și-l voi întreba pe el...

ZINCA: Să nu faci asta! Sint mama ta, mama voastră... și trebuie să ai încredere...

MICA: Dar, ce vrei să faci, mamă? Nu mai sîntem copii, pricepem totul...

ZINCA (*liniștită*): Bine. Hai, spune, te ascult. (*Se așază lîngă fată.*)

MICA: Păi, v-am auzit... Îi reproșai tatei — sau, mă rog... Era vorba despre niște idealuri, despre niște sacrificii... de tineretea voastră... Dar, altfel erați voi... și altfel sîntem noi.

ZINCA: Nu era vorba despre voi. Am discutat ca între noi, bătrîni...

MICA: Cine a spus că sînteți bătrîni? (*Întoarce capul; sieși.*) Poate că eu sînt mai bătrînă...

ZINCA (*n-a auzit*): Ce tot mormăi tu acolo?

MICA (*paranteză*): A, nimic. M-am pomenit gîndind cu glas tare...

ZINCA: Ce-i cu tine, Mica?

MICA: Nimic, mamă. Mă gîndesc că poate ești supărată pe mine că nu vreau să dau la facultate. Dar să știi, te anunț pentru ultima oară: nu mă interesează nici o facultate. N-am „chemare” — cum spui tu.

ZINCA: Știu. Te cunosc. Ești...

MICA (*taie*): Cum sînt?

ZINCA (*o mîngîie*): Așa cum ești. Tare, hotărînit... Nu te obligă nimeni... nu-mai să nu regreti, mai tirziu.

MICA: N-am să regret... Nu regret nimic din ceea ce fac. Altceva regret eu, acum: că vrei să pleci iar.

ZINCA: Trebuie, Mica. Ți-am mai spus. Am început ceva, trebuie să duc la capăt... Oamenii aceia au nevoie de mine...

MICA (*repede*): Crezi că numai ei? (*Subtextual este: noi doi, copiii tăi, nu avem nevoie? Dar a intrat Andrei, cu o măsuașă rulantă: trei cești de cafea, câteva sandvișuri. Ca să-și dea importanță, și-a pus un șorț de bucătărie înflorat.*)

ANDREI: Doamnele sînt servite. Mai abitir ca la Athénée Palace... (*Ajunge în dreptul canapelei.*) Asta e pentru mine: două lingurițe de ness. Am cea mai tare inimă din lume... Apropo... trebuie să cumperi ness. Nu mai este... Ultimele două lingurițe (*arată ceașca*) la mine... gata!

ZINCA: Este în dulap, jos.

ANDREI: A, bine că aflu... Pot să mă servesc?

ZINCA: Oricînd.

MICA (*se leagănă, soarbe ultima picătură, înghite grăbită*): Ah!... Am șters-o... (*Și fuge sus.*)

ANDREI (*după ce s-a asigurat că Mica nu-i mai aude; complice*): Mami, știi ce mi-a spus Mica, înainte să coborîm?

ZINCA: Ce?

ANDREI: Că, de fapt, ești hotărîtită să pleci din pricina tatei... (*Își face curaj.*) Din pricină că tata... (*ezită*) ar avea pe cineva... (*Se agată.*) Nu-i așa că nu-i adevărat?

ZINCA (*în incurcătură*): Da?! Așa ți-a spus Mica?! Dar de unde știe ea...

ANDREI: Adică, e adevărat?!

ZINCA (*ia măsuașă și pornește cu ea*): Ceva în genul ăsta mi-a spus și mie...

ANDREI: Mami, de ce ocolești?... Și unde vrei să pleci iar, fără noi?

ZINCA (*evaziv*): O să mai vorbim noi despre lucrurile astea, Andrei. Gata, acum, destul... Du-te și te îmbracă.

ANDREI: Mica are dreptate! Am crescut. Înțelegem... De aceea, îți putem spune că greșești...

ZINCA (*dreaptă, în fața lui*): Andrei! Tocmai pentru că nu mai ești copil, ar trebui să știi că sînt lucruri pe care n-ai voie să le iei în glumă... în care n-ai voie să te amesteci! (*Dă să plece.*)

ANDREI: Mamă... (*O reține.*) Iartă-mă... N-am vrut să te supăr... Niciodată, auzi, n-am să te supăr! Poți conta pe mine... (*Fuge pe scări.*)

ZINCA (*se uită după el și-i vorbește ca și cînd ar fi de față*): Iartă-mă și tu... Aș vrea să-ți răspund: da, plec... În condițiile astea, n-o să pot să-mi iau rămas-bun de la tine... Nici nu pot să-ți explic... Mi-ar fi greu și mie, și

ție. Timpul te va face să înțelegi multe, și poate și pe mine. Deocamdată, am hotărît. Plec... Nu mai pot da înapoi.

(O ușă trîntită. Apare, ca o furtună, Mica, îmbrăcată de oraș, ușor fardată și bine dispusă. Și tot ca o furtună coboară, apoi urcă, coboară iar.)

MICA (din mers): Ce ai azi, mamă, vorbești de una singură? (N-așteaptă răspuns.) Ciao!

ZINCA (rămîne locului, întoarce capul după Mica, dar aceasta a dispărut. Se uită din nou în sus. Iese. Revine. Umbliă de colo pînă colo, aranjînd diverse lucruri prin cameră): Să nu uit ceva... (Formează un număr de telefon.) Alo! Vă rog, cu doctorul Bora... Da, soția. E în operație? Mai durează... Da, înțeleg. Vă rog, cînd termină, să sune acasă. Mulțumesc. (Pune încet receptorul în furcă; rămîne cu mîna pe el.) Mai bine aș pleca fără să mai vorbim. O să încerce iar să mă

oprească... Cu cît mai repede, cu atît mai bine! Am să le scriu cîteva rînduri. „...Dragii mei, eu am plecat... Tata n-a vrut să mă lase... L-am rugat... De aceea, discuțiile noastre vi se păreau...” (Pauză.) Nu, nu e bine... Mai simplu... „O să vă explice tata... Ascultați-l pe el. O să mă întorc. Nu plec pentru multă vreme... Am să încerc să pregătesc pe cineva care să fie în stare să reziste, așa cum am rezistat și eu. Trebuie doar un pic de răbdare. Să aveți și voi... Nu distanța îi desparte pe oameni. Au fost cazuri cînd cei ce se iubeau au fost despărțiți ami și ani, și totuși au gîndit la fel... Nu vă lipsește nimic. Și... o să vă iubesc la fel ca și pînă acum. Iar voi știți cît de mult vă iubesc. Nu se poate să nu simțiți asta...” (Clăpă.) E bine așa... În fine, mai mult nu trebuie... (Iese. Scena rămîne goală, în timp ce sună, lung, telefonul.)

INTUNERIC

Tabloul 6

Aceiași decor, mobilă mai puțină, cîteva lucruri au fost scoase din încăpere.

ANDREI (nervos): Ești imposibilă, Mica! Nu te mai suport. Nu mai suport. Termină, te rog! Fă asta pentru mine. Așa, fără nici o jenă, întorci casa pe dos... Nu pricep de ce trebuie să scoți mobilă și... (Arată celelalte lucruri.) Ce dracu' faci? Cîte persoane vrei să încapă aici?

MICA (care nu l-a ascultat, mută diverse mobile. Mestecă tot timpul ceva; din cînd în cînd, trage din țigară și fumul îl trimite către Andrei): Ce-ți pasă?

ANDREI: Cum, ce-mi pasă?!

MICA (același joc): Da, ce-ți pasă?!

ANDREI: Mica, surioara mea! (Cu blîndețe.) Scumpă și dragă! Cred că ai innebunit... Zău așa, crede-mă! Nu-ți ajunge, zi de zi... Nu mai știi altceva, decît aiureala asta, bișiiiala asta a voastră! Ce-o să zică tata? Ce-o să zică mama, cînd o să afle? Ce-ai făcut din casa noastră...?

MICA: Tata n-o să zică nimic, pentru că nu vine acasă... În privința mamei — n-avea nici o grijă... Imposibil să afle.

ANDREI: De ce-ar fi imposibil?

MICA: Pentru că nu vei fi tu ăla care

s-o informeze. Și chiar dacă ai face-o, nu te-ar crede. Alte griji are ea acum.

ANDREI (amenințător): Să nu îndrăznești să faci vreo aluzie la adresa mamei! Mai bine spune-mi...

MICA (se joacă): Vă rog, alteță... (Reverență.)

ANDREI: Mica, ce-i cu tine?

MICA: Îți răspund, simplu: îmi place viața! Punct. Și, acum, dă-te la o parte din drumul meu, că n-am timp... fugi, fugi...

ANDREI (tandru): Mica, nu-mi vorbi așa... Nu e genul tău. Nu te recunosc... Noi doi, întotdeauna am fost...

MICA (rea): Prieteni, frate și soră. Și ce-i cu asta?

ANDREI: Să ne înțelegem în continuare... Să ne iubim... Să fim ca...

MICA: Uită-te la el! A devenit și moralist...

ANDREI: Nu-s moralist, știi foarte bine că nu-s...

MICA: N-ai fost, e o diferență. Acuma, de la o vreme încoace.

ANDREI: Pentru că și tu, de la o vreme încoace... ai ajuns... (Schimbă tonul.) Nu se mai poate înțelege omul cu tine.

MICA (*ironie*): Aș vrea să văd și eu omul ăla, care nu se mai înțelege cu mine... (li dă cu tifla.)

ANDREI: Uită-te la tine! Cabotină... Și apucăturile astea, nu le aveai...

MICA: Te-nșeli. Nu m-ai studiat îndea-juns până azi.

ANDREI: Dimpotrivă, pînă azi nu te-am slăbit din ochi — pe cît mi-a fost posibil. Știi foarte bine... (Încearcă să recurgă la amintiri.) Am fost întotdeauna împreună... Chiar și la școală, te conduceam în fiecare zi... Cînd ai fost bolnavă... mereu, am fost... (Vede că Mica nu-i mai dă nici un pic de atenție. Revoltat.) Termină odată! Îți las timp două secunde să te oprești și să mă ascuți!

MICA: Sper că e trecătoare, criza asta de isterie. Altfel, Doamne ferește, ar fi o nenorocire...

ANDREI: Nu e nici o criză. Crizele de isterie... (Renunță la explicație.) Dacă ai să refuzi în continuare să mă ascuți, mă voi opune categoric la acest zaiafet pe care-l pui la cale. N-am să te mai las... Încui toate ușile...

MICA: Și eu am să le sparg pe toate, cu toporul... Hai, fă loc, lasă-mă-n pace.

ANDREI: Nu te las! Pricepe odată, nu mai pot. M-am săturat. Nu există zi de la Dumnezeu — sau de la dracu' — în care să nu mă înnebunești cu liota asta a ta de... păduchioși!

MICA: Termină! (Dă de pămînt cu vasul pe care-l avea în mînă.) Îmi place să mă distrez și nu țin cont de nimeni și de nimic. Nu te mai holba așa la mine! Degeaba: fac ce vreau. (Strigă.) Asta s-o știi și pentru viitor: sînt stăpînă pe mine, pe viața mea. Nu dau socoteală nimănui. Mă privește. Totul, dar absolut totul, mă privește numai pe mine. Ți-o spun acum, odată pentru totdeauna — să nu mă mai pisezi. E inutil... Lasă-mă-n pace!

ANDREI (prinde o clipă în care Mica răsuflă): Am observat că altceva nu mai știi să spui. Și în nopțile cînd stau și te aștept îngrijorat, că nu știi pe unde și cu cine umbli, tot așa-mi spui: „Lasă-mă-n pace!” Asta-i tot ce ți-a mai rămas din splendoarea ta de vocabular?

MICA: Vocabularul... frazele frumoase... Erau, hăt, odată... Tu ai rămas un bleg, un „fetița mamei” — că tu ești fata, în casa asta... Mai bine treci la „descoperirile” tale din „cîmpul magnetic”... Acolo îți stă bine, aplecat peste hîrtoagele care o să-ngălbenească, ca și tine. O să vă gălbejiți împreună... (Îi aruncă o privire.) Uită-te-n oglindă, să vezi ce mutră ai...

ANDREI: E mutra mea! N-ai vrea să mă dau cu... vopseaua aia cu care se

pictează haimanalele alea? Prietenii tăi!

MICA (*ironic*): Nu oricine poate fi prietenul meu. Și nu se „pictează”, se fardează... Învață și tu cuvîntul. O să-ți folosească. Nu în „cîmpurile magnetice”, bineînțeles...

ANDREI: Obrăznicile tale mă scot din sărite... Încetează!

MICA: Mai bine încetează tu să mă jignești.

ANDREI: Nu pe tine te-am jignit...

MICA: Mai rău. Mi-ai jignit prietenii.

ANDREI: Îi aperi pe nespălații ăia oribili? Ce sînt altceva, decît niște parazii, care lasă în urma lor duhoare și murdărie... Pe unde trec, miroase urit... (Mica tace.) Hai, apără-i! De ce nu-i aperi?

MICA: Pentru că mi s-a făcut lehamite. Ai întrecut orice măsură.

ANDREI: Tu vorbești de măsură?! Tu spui că ți s-a făcut lehamite?! Ești extraordinară! Ai un tupeu... (Mica trage din țigară, calmă.) Dacă nu contramandezi aiureala asta de azi, să știi că te spun tăii — și pentru azi, și pentru toate celelalte de pînă acum... Ai făcut din casa asta...

MICA: Poftim, ești liber! Vocația de turnător nu ți-o descoperisem.

ANDREI: Mica, îți interzic categoric! Retrage ce-ai spus, altfel...

MICA: Nici vorbă, nu retrag. Nu mă poate opri nimeni să gîndesc și să fac ce vreau. Înțelegi? Nimeni...

ANDREI: Nici tata?

MICA: Nici.

ANDREI: Îl chem chiar în clipa asta, să vadă, să audă cu ochii și cu urechile lui...

MICA: Poftim, încearcă... Telefonul e liber. (Ridică receptorul, face un număr, îi dă cu forța aparatul. Andrei refuză, vorbește Mica.) Alo! Cu doctorul Ștefan Bora, vă rog... Nu este? Mulțumesc. A plecat de mult! Da, mulțumesc. (Închide. Satisfăcută.) Ei, te-ai convins? (Imită vocea de la telefon.) „Doctorul Bora a plecat de mult...” Ce mai ai de zis, scumpișor?

ANDREI: Poate sosi din clipă în clipă! Și...

MICA (*ironie*): Aș! Ce clipă... Îl sun de trei ceasuri. Nu este. A plecat. Unde? Răspunde, frățioare, unde a plecat?

ANDREI: Unde vrei să se ducă? Acasă...

MICA: Da! Acasă! De săptămîni de zile îl caut la spital, în fiecare după-amiază... Ai de zis ceva? Aud?!...

ANDREI: Cine știe... Poate are treburi în altă parte... Lucrează...

MICA: Lasă prostiile! Lucrează?! Unde lucrează? Știi tu ceva? Spune — sînt curioasă să aflu și eu. Hm! Hai, dă-i drumul!

ANDREI : Va să zică, l-ai spionat... Cine știe ce tâmpenii ți-ai vîmț în căpșorul ăsta... Că ești în stare. La altceva nu te pricepi, dar la...

MICA (*taie*): Judec lucrurile la rece. Oricine ar gîndi ca mine. Numai un papă-lapte ca tine crede altfel.

ANDREI (*a înțeles aluzia*): Nu-ți permit. Nu-ți permit să gîndești așa despre tata...

MICA : Nici eu nu permit nimănui să mă judece. Nu permit ni-mă-nui. Fac ce vreau. Înțelegi, acum ?

ANDREI : Nu te ascult, nu te mai ascult, Mica. Am să te împiedic. N-am să îngădui să se repete, și astăzi, dezmațul din alte dăți...

MICA : Și cum ai să faci ?

ANDREI : Simplu. Îi dau afară, pe toți. Nu mai rabd ! (*Clipă.*) Dacă nu are cine altcineva, am să fac eu ordine în casa asta...

MICA : În casa asta, eu fac „ordine“. Nimeni altul.

ANDREI : Ca să-ți bați joc ! Să calci în picioare, să distrugi ? Să te distrugi ? Să nu-ți pese...

MICA : E firesc să nu-mi pese. Nu merită... Cui îi pasă, Andrei ? Cui îi pasă de noi ? Sfaturi, numai... De sfaturi m-am săturat. Auzi ? M-am săturat. (*Arată : pînă-n gît, pînă peste cap. Alt ton.*) Ascultă-mă pe mine, Andrei. Distrează-te și tu... Vîno cu noi. Intră printre noi, și-ai să vezi ce bine ai să te simți... Lasă ifosele astea de domnișoară de pension. Nu mai ține ! Dă jos firma de băiat cuminte și (*arată biroul lui*) lasă astea... Nu-ți vor folosi la nimic. Ai să te trezești, într-o zi, hodorog bătrîn, ruginit, cu hîrtoagele tale prăfuite, uitîndu-te lung la ele...

Și ai să spui : „Depășite ! A trecut vremea voastră. A trecut ! Ce păcat că n-am știut să profit de tinerețea mea“ ! (*Clipă.*) Andrei... (*alt ton : drăguță, simplă*) îți promit — și tu știi că mă țin de cuvînt — astăzi e ultima oară cînd îi aduc la mine... Ai să vezi, voi face așa cum spun. (*Cald.*) Vrei să facem pace ?

ANDREI (*îi întinde mina*): În sfîrșit ! Vezi că se poate ? Hai, facem pace ! Cred... în hotărîrea ta.

MICA (*taie*): Stai ! Nu-ncepe iar cu morală... Nu ți-am promis că voi face ordine și în viața mea... că voi sta acasă cu tine, să păzim... firma doctorului Ștefan Bora. (*Andrei vrea să spună ceva, dar Mica nu-l lasă.*) O să mă duc eu la ei, cu ei. Nu-mi convenea acolo, din pricină de spațiu... mic. Și din pricină de — cum ai spus tu — aer urît mirositor... Dar, ce nu fac eu pentru liniștea ta... Pentru (*ironică*) progresul „cîmpului magnetic“... Ești mulțumit ?

ANDREI (*luat prin surprindere, nu se aștepta*): Da și nu ! Nu ! Și voi trece la ofensivă. Cu tot „cîmpul meu magnetic“, pînă cînd am să te smulg din lumea aia !

MICA : Dragul meu ! Scumpul meu ! Gata ! Ajunge ! Vor veni din clipă în clipă. Și eu nu sînt în „țol“... Pa și pusi... (*Urcă în fugă treptele, spre camera ei.*)

ANDREI (*singur, ridică o clipă privirea spre ea, apoi se uită de jur-împrejur; se apropie de scară*): Trebuie să vorbesc cu tata... Trebuie să-l găsesc ! Pînă nu-i prea tîrziu ! (*Iese.*)

INTUNERIC

Tabloul 7

Același decor. Doctorul Bora și Tudor stau de vorbă în fața a două cești de cafea. Tudor aprinde țigara profesorului, apoi pe a lui.

Dr. ȘTEFAN BORA : ...În seara aceea... (*Îl privește pe Tudor cu un soi de mirare, ca și cum ar realiza brusc schimbarea raporturilor lor.*) Nu știu cum se face, dar, încetul cu încetul, am ajuns să te implic în viața familiei noastre ! Vorbindu-ți, în toate serile astea, de cînd urmărim împreună cum evoluează starea Micăi, și încercăm să-l pregătim pe Andrei în legătură cu accidentul și cu operația, mi s-au lămurit o mulțime de lucruri care, la vremea lor, mi se păruseră fără im-

portanță. Andrei a încercat să ne țină locul, măică-si și mie... O răspundere prea mare pentru vîrsta lui. Și pentru firea lui... Abia în ultimele zile s-a liniștit. Dar, în sfîrșit, să revin : în seara aceea, l-am găsit într-o stare de surescitare cumplită.

TUDOR : Mi se pare excesiv de sensibil.

Dr. ȘTEFAN BORA : A moștenit firea măică-si — cînd vrea să realizeze ceva e în stare să mute și munții din loc, dar sufletește e extrem de vulnerabil. (*Tudor vrea să spună ceva, dar docto-*

rul îi face semn să aibă răbdare.) Am stat cu el, crezînd că e bolnav. Parcă delira. Vorbea fără șir, trecea de la una la alta... N-am înțeles nimic, sau aproape nimic. Frînturi de fraze... Am încercat să fac o legătură între ele. Cînd și-a revenit, mi-a spus că nu i s-a întîmplat nimic, că nu e bolnav. Pînă la urmă, a recunoscut că m-a căutat peste tot. Că alergase ceasuri întregi, pe străzi, la spital, prin parcuri, prin restaurante...

TUDOR : N-ați încercat să aflați de ce ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Abia a doua zi dimineață, a venit în camera mea, și mi-a cerut iertare... Mi-a mărturisit că avusese o discuție cu Mica. El i-a reproșat anumite prietenii dubioase, iar ea și-a găsit o justificare pentru toate afirmînd că în viața mea ar exista o femeie. Mica susține sus și tare că Zinca tocmai de asta a plecat. Știi cum sînt copiii, instinctiv țin partea mamei. Andrei nu crede. Totuși, siguranța ei l-a tulburat. (*Scurtă pauză.*) Băiatul a crescut într-un cult pentru mine... Pentru el, eram un fel de zeu bun, mereu la căpătiul bolnavului...

TUDOR : Chiar sînteți un medic iubit și stimat de bolnavi.

Dr. ȘTEFAN BORA : Statuile n-au viață... viață personală. Ele sînt confundate cu destinul lor. Probabil că Mica l-a făcut, dintr-o dată, să mă vadă la dimensiuni obișnuite. Un om, cu calitățile și defectele lui...

TUDOR : Nu v-ați pus întrebarea de ce-o fi exagerat Mica ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Poate că n-a exagerat.

TUDOR (*surprins*) : N-a exagerat ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Să știi, dragul meu, că sînt și eu un om ca toți oamenii. Cum se zice : nimic din ceea ce-i omenesc nu mi-e străin... Andrei e un visător. În ce-o privește pe Mica, mă tem că toate cele ce i s-au întîmplat vor avea consecințe... Nu mi-aș fi închipuit... Spitalul, treburile, viața mea de fiecare zi... Chirurgia te acaparează, ca un viciu. Iar copiii...

TUDOR : Da, cred că Andrei avea mai multă nevoie de tandrețe. Băieții... (*Întră Andrei ; bună dispoziție.*)

ANDREI : Mă bucur că vă găsec pe amîndoi. Tată, azi sînt foarte bine dispus. Cred că se vede, nu ? Sînt cel mai fericit om din lume...

Dr. ȘTEFAN BORA : Și noi, Andrei.

ANDREI : Și voi ? Ce motiv aveți ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Ne bucurăm de bucuria ta.

ANDREI : A, da... Bem o cafea ?

TUDOR (*profesorului*) : Încă una ? (*Lui Andrei.*) Ar fi cam mult, pentru cei care au mai băut trei.

Dr. ȘTEFAN BORA : Am putea să bem altceva...

ANDREI (*a priceput*) : Buun ! Atunci : o cafea pentru mine — că e prima — și trei — că-s și eu om — pătorele de coniac. Se aprobă ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Se aprobă... și, poate ne spui și ce sărbătorești...

ANDREI (*cu subînțeles*) : N-am ceva special... Doar... că sîntem împreună. Că vom fi, foarte curînd, cu toții...

Dr. ȘTEFAN BORA : Vom fi într-adevăr ?

ANDREI : Da, tată. Mă bucur să-ți dau vestea asta. (*Îl privește cu atenție.*) Știu că-ți face plăcere... Nu-i așa ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Bineînțeles !

ANDREI : În sfîrșit, vom fi cu toții ! (*Provocator.*) Ce păcat că Mica nu știe că azi vine mama !

TUDOR : O să-i spui...

Dr. ȘTEFAN BORA : Da, Andrei, o să-i faci și ei o mare bucurie...

ANDREI : Vă rog să mă iertați cîteva secunde. Vreau să mă schimb. Să nu mă găsească mama așa... (*glumă*) în zdrențe... Păcat că n-o întîmpinăm la gară. (*Iese.*)

Dr. ȘTEFAN BORA : Îl vezi ? Crede că am uitat că vine nevastă-mea... Nu mai știe cum s-o ocrotească. Nici nu i-a spus de accident, deși au vorbit la telefon. De fapt, s-ar conveni să mergem în întîmpinarea ei (*subliniază*) cu toții. I-am face o bucurie.

TUDOR : Și eu ? ! Cu plăcere, dar nici nu mă cunoaște...

Dr. ȘTEFAN BORA : Să vedem ce spune și Andrei. (*Se îndreaptă spre masa cu telefonul.*) Să sun la spital. Să văd ce face Mica... Azi, n-a vrut să stau cu ea. M-a rugat s-o las singură.

TUDOR : Și pe mine. Deși, am insistat...

Dr. ȘTEFAN BORA (*a format numărul*) : Alo ! Cu Magda, te rog. Da, eu... Ce face Mica ? Voiam să te rog s-o anunți dumneata că venim... Cum ? A fost fiul meu ? Cînd ? (*Repetă.*) Toată dimineața a stat cu ea ? Da, bun. E foarte bine... Mulțumesc. (*A închis.*) Ai auzit ? Au stat împreună... Adineauri, zicea că Mica nu știe nimic de sosirea maică-si.

ANDREI (*a intrat pe ultima replică a doctorului*) : Da, tată. Am fost cu Mica, toată ziua... Nu te superi, nu ?

Dr. ȘTEFAN BORA : Nu, Andrei. Dar era bine să ne fi spus și nouă. Am

- stat amândoi ca pe ace... Nu știam ce-i cu tine, și nu știam de ce Mica ne-a rugat să nu venim...
- ANDREI : Mi-a spus... și asta.
- Dr. ȘTEFAN BORA (*sare*) : Și ce ți-a mai spus ?
- ANDREI : Că... e bine... E foarte bine, tată. (*Spre Tudor, cu tandrețe.*) M-a interogat cam mult în legătură cu persoana, cu „omul“ care a dus-o la spital... atunci, la accident...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Și tu ce i-ai spus ?
- ANDREI : Nimic. Absolut nimic, în ceea ce-l privește pe Tudor. Doar ce știa de la asistenta dumatilă, care i-a descris, cu oarecare lux de amănunte, bărbatul respectiv...
- TUDOR (*puțin jenat*) : Crezi că bănuie... ceva ?
- ANDREI : Nu-mi dau seama... Mi-a pus întrebări cu duiumul... despre „prietenul“ nostru... adică despre tine. I-ai cam plăcut, bătrine. O cam interesează persoana ta... (*Clipă.*) Ceea ce, drept să-ți spun, nu i s-a întâmplat până acum.
- Dr. ȘTEFAN BORA : Ar fi cazul să pornim... (*Lui Tudor.*) Vii cu noi ?
- TUDOR : Mi-ar face plăcere...
- ANDREI : Mai întrebă ! Și încă... ce plăcereeee ! „Fără Furnică, să nu te prind“ — mi-a zis... Mergem cu toții și o aducem acasă... (*Și ridică paharul.*) Gata... să ciocnim ! (*Dar lasă paharul, scoate un ziar dintr-o mapă și-l întinde celor doi.*) Poftim !
- Dr. ȘTEFAN BORA : Ce-i asta ?
- ANDREI : Ați lucrat frumos. Îmi place... Dac-aș fi știut !
- Dr. ȘTEFAN BORA : De unde-l ai ?
- ANDREI : E și greu să procuri un ziar, ce să-ți spun ! Întimplător, pe asta nu l-am cumpărat eu... mi l-a dat Mica.
- TUDOR : Cine i l-a... ?
- ANDREI : Asta-i bună ! Ea, dacă nu citește ziarele o zi, e ca și moartă. (*Ironic.*) Mai ales „faptul divers“.
- Dr. ȘTEFAN BORA (*dăpă ce și-a aruncat o privire pe ziar*) : Bravo ! Pe toți i-au prins... Bravo ! (*Lui Tudor.*) Poftim, citește tare.
- TUDOR (*cu ochii la profesor*) : Nu credeam... (*Citește.*) „Au fost arestați... un grup de răufăcători...“ (*Aruncă ziarul.*)
- ANDREI (*privirea când la Tudor, când la tatăl său*) : Va să zică, așa... au lucrat frumos băieții...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Bine că s-a terminat cu toată povestea asta !
- ANDREI : Și... de ce nu mi-ați spus și mie ?
- TUDOR : Ce să-ți fi spus, Andrei ?
- ANDREI : Ce s-a întâmplat... Ați știut, amândoi...
- TUDOR : Eu sînt de vină. După ce ne-am cunoscut și mi-am dat seama de unele lucruri, am crezut că nu e bine să află. Nu știam, încă, ce rol jucase Mica în toată această... afacere. (*Ezitănd.*) Dacă nu cumva era vorba despre... prietenii ei. Erai și așa destul de... (*caută*) mîhnit...
- ANDREI : Mîhnit ! Nu e tocmai cuvîntul potrivit... Să fim serioși !
- Dr. ȘTEFAN BORA : Am vrut să te scutim, măcar pe tine...
- ANDREI : Totuși, era sora mea... Era mașina mea... (*Corectează.*) A noastră... Doamne, Dumnezeule, prin cîte o fi trecut biata fată !
- Dr. ȘTEFAN BORA : Acum, Andrei, e prea tirziu pentru regrete și reproșuri. Întrebă-mă pe mine... Crezi că mi-a fost ușor ? Prin cîte am trecut... Am vrut să te menajăm...
- TUDOR (*la ale lui*) : Ce-a zis Mica, atunci cînd a citit ziarul ?
- ANDREI : Cred... cred că mai întîi i-a fost rușine. Apoi a respirat ușurată, și a trîntit un cuvînt pe care... nu vi-l pot reproduce și a aruncat ziarul. Iar eu vi l-am adus. Ce, adică, nu știți ?
- TUDOR : Nu. (*Fisticit.*) Asta a fost... tot ?
- ANDREI : Cred că da... Mai trebuia să se întîmple ceva ?
- TUDOR : Totuși, poate n-ai fost atent... Era...
- ANDREI : Era foarte preocupată de persoana ta, Tudore... A întrebat dacă vii și tu, s-o luăm de la spital. Și am fost destul de atent ca să înțeleg... Ce, că i-ai căzut cu tronc, asta trebuia să văd ?
- TUDOR : Rîzi de mine...
- Dr. ȘTEFAN BORA (*ca să curme discuția*) : Hai, copii. Hai să mergem. Să n-o lăsăm să aștepte.
- ANDREI : Tată, te rog, lasă-ne numai pe noi... Nu te supăra.
- Dr. ȘTEFAN BORA (*surprins*) : Dar ea ce-o să zică ?
- ANDREI : Ea vrea să te găsească acasă. Să vă găsească acasă, pe tine și pe 'mama... că, acușica, într-o clipă, sosește și mama. Între timp... poți să-i spui, cu binișorul, ce s-a întâmplat...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Așa-i, mama trebuie să pice. O să am eu grijă... În ce-o privește pe Mica, dacă e o dorință — mă supun.
- TUDOR (*îl ia de braț pe Andrei. Fericit, dar reținut*) : Pe curînd... (*Ies.*)

INTUNERIC

Tabloul 8

Același decor. Într-o după-amiază, spre seară.

MICA (complet restabilită — nici o urmă de accident sau suferință. E mult mai frumoasă și mai matură; îmbrăcăta în pantaloni și bluză, așezată pe canapea, răsfoiește niște reviste. Lângă ea, un trandafir, pe care-l ridică mereu, îl privește, îl miroase și parcă ar vrea să-i vorbească. Se uită ba la ceas, ba la telefon, la ușă ori spre scară. După câteva clipe, intră, de afară, doctorul Ștefan Bora. Se aruncă de gîtul lui): Bine-ai venit, tată! Mi s-a părut că ai lipsit o veșnicie...

Dr. ȘTEFAN BORA: Bine te-am găsit. Ți-a fost urît? Ești singură?

MICA: Nu chiar... mama e sus. Dar aș vrea să stăm de vorbă numai noi doi, pînă vor veni ceilalți. Am multe să-ți spun...

Dr. ȘTEFAN BORA (puțin speriat): S-a întîmplat ceva?

MICA: Nu, nu s-a întîmplat nimic. De ce te sperii așa?

Dr. ȘTEFAN BORA: Ceva, totuși, s-a întîmplat...

MICA: Ce te face să crezi că...? Am de vorbit cu tine... ca de la bărbat la bărbat... sau de la prieten la prieten. E permis, nu? Tată, sint... sint fericită!

Dr. ȘTEFAN BORA: Dacă-mi faci confidențe, e altceva...

MICA: Într-un fel, da...

Dr. ȘTEFAN BORA: Stai! Să-mi corectez ținuta? Să devin un tată serios, sau ne purtăm ca băieții?

MICA: Dumitale îți arde de glumă, și eu sint foarte serioasă, așa cum n-am fost, cred, niciodată... Din clipă în clipă vin și ceilalți, și eu ard de nerăbdare... n-am apucat să-ți suflu nici un cuvînt despre...

Dr. ȘTEFAN BORA: Sint pregătit să aud marele secret...

MICA (se uită la ceas): Nu e un secret. Adică... nu va mai fi un secret... Dar vreau să aflu primul...

Dr. ȘTEFAN BORA (evită, se uită și el la ceas): Pînă atunci... mai avem timp să luăm puțin aer...

MICA (pe gîndul ei): Vreau să-mi răspunzi la cîteva întrebări.

Dr. ȘTEFAN BORA (tandru): E un interogatoriu?

MICA: Nu. În sfîrșit, zi-i cum vrei.

Dr. ȘTEFAN BORA: Declarație? Atunci, să fiu foarte serios. Te ascult...

MICA: Tată, zău, te rog! (Doctorul o ia pîrintește de umeri, ea se lipește de

el. Simte că e momentul.) Să-i dau drumul? (Bora acceptă.) Spune-mi, tată, cine m-a adus la spital în ziua accidentului? Vreau s-o aflu din gura ta...

Dr. ȘTEFAN BORA (tresare): A, asta era!

MICA: ...și ce știi despre inginerul Tudor Furnică? (Privire în ochi.) De cînd îl cunoști?... Cum v-ați împrietenit?

Dr. ȘTEFAN BORA (caută să cîștige timp): Deci... Asta era secretul?

MICA: Zi-i cum vrei, ți-am spus, dar vreau adevărul.

Dr. ȘTEFAN BORA (ca mai sus): Asta... abia se cheamă un interogatoriu...

MICA: Am observat că nu-ți face plăcere să vorbești despre accidentul meu... Ai dreptate. Nici mie. Ți promit că n-am să mai pomenesc niciodată despre asta.

Dr. ȘTEFAN BORA: E mai bine pentru tine, pentru noi...

MICA: Dar ce s-a întîmplat cu mine... după aceea... Despre asta vreau să vorbesc. (Îl privește drept în ochi.) Nu știi dacă ești informat că Tudor m-a vizitat la spital.

Dr. ȘTEFAN BORA (mimează uimirea): Cînd? Cum?

MICA: Prima dată, l-a adus Andrei... Tocmai coborisem în grădină, la aer, în primele zile cînd începuse să-mi fie mai bine... Apoi, a venit singur. A venit aproape în fiecare zi... și, de fiecare dată mă aștepta în grădină.

Dr. ȘTEFAN BORA (cu subtext): Și de ce?

MICA: Nu știi... Dar la ce te referi?

Dr. ȘTEFAN BORA: La... grădină. Și ce zicea?

MICA: Zicea mereu că nu-i place atmosfera de spital și că nu suportă mirosul de medicamente. (După un timp.) De fiecare dată, eram bucuroasă, coboram... Era frumos în grădina spitalului... Multe flori... Liniștea îmi făcea bine. Stabileam, de pe o zi pe alta, la ce oră să cobor. La început, am crezut că vrea să facă pe infirmierul... Mai tîrziu, însă, și-a dat seama că, acolo, mă regăseam...

Dr. ȘTEFAN BORA (simplu): Și?

MICA (alt ton): Andrei mi l-a prezentat ca cel mai bun prieten al vostru.

Dr. ȘTEFAN BORA: Ne cunoaștem... destul de bine.

- MICA. (cu gândul în altă parte) : M-a impresionat... plăcut, foarte plăcut, prietenul vostru. (Subliniază.) De când îl cunoști, tată ?
- Dr. ȘTEFAN BORA : De mult.
- MICA : Nu l-am văzut pe la noi. Îți cunoșteam, doar, prietenii...
- Dr. ȘTEFAN BORA (stăpîn pe sine) : Venea... dar tu, micuța mea haimana, nu erai niciodată pe-acasă... (Nesigur pe ce spune.) Stătea cu mine... și cu Andrei. Mai mult cu mine.
- MICA : Și Andrei îl cunoaște de mult ?
- Dr. ȘTEFAN BORA : Așa mi se pare. Da... (Schimbă brusc vorba.) Mai bine spune-mi cum te simți. Ești în stare să suportți o oră de plimbare-n doi, cu mașina ?
- MICA (la ale ei) : Mi-a promis că după ce o să mă fac bine — și sînt bine, slavă Domnului — o să mă ia... (scurtă pauză) pe mine și pe Andrei, să ne ducă pe șantierul lui. Să ne arate ce face el acolo.
- Dr. ȘTEFAN BORA : Frumos din partea lui.
- MICA : Cînd i-am spus că n-am văzut în viața mea cum arată un șantier, a ris și m-a luat peste picior : că sînt crescută pe asfaltul Căii Victoriei și nu cunosc decît numele cinematografelelor.
- Dr. ȘTEFAN BORA (interesat) : N-a fost prea departe de adevăr... Realitatea, pentru tine, e destul de restrînsă... poate chiar la perimetrul cîtorva străzi...
- MICA : Zice că sînt în stare să confund o capră cu o oaie !
- Dr. ȘTEFAN BORA (ride) : E un om simpatic.
- MICA (nu-l ascultă ; visătoare) : Fermecător... Fermecător de adevărat. Și sincer... A crescut singur. Mai mult singur. A învățat absolut singur. S-a întreținut singur... (Alt gînd.) Ieri, cînd era invitat la noi, a fost chemat la telefon. Era și Andrei de față. Ne-a uluit, ce-a putut să dea din el ! Vorbea despre niște lucruri care mie mi se păreau extrem de întortocheate. Dar nici n-am încercat să le pricep... tot nu mi-ar fi spus.
- Dr. ȘTEFAN BORA : Foarte bine ai făcut. Nici nu trebuia...
- MICA : Andrei e topit de admirație...
- Dr. ȘTEFAN BORA (glumă) : Numai... Andrei ?
- MICA (se face că nu observă aluzia) : ...și spune că Tudor e șeful unui proiect foarte interesant. N-am înțeles mare lucru, dar pare să fie grandios. L-am întrebat, totuși, despre ce e vorba, dar zice că nu-i place să vorbească despre ceea ce face...
- Dr. ȘTEFAN BORA : E firesc. Nu-i place să se laude...
- MICA (își continuă ideea) : Am impresia că de concediul lui o să se aleagă praful...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Știe el ce are de făcut...
- MICA : De cînd sînt acasă, a venit în fiecare zi să mă vadă... (Se corectează.) Să ne vadă... și aproape (subliniază) în fiecare zi, îl caută... mereu îl cheamă... Azi, de exemplu, a plecat acolo, direct, de dimineață, și încă nu s-a întors... Cît o fi ceasul ?
- Dr. ȘTEFAN BORA : Șase fără un sfert.
- MICA : Ei, poftim ! Ce-o fi făcut, toată ziua ? Ce-o fi mîncat ?
- Dr. ȘTEFAN BORA (zîmbet) : O fi găsit el ceva.
- MICA : Ce ? Acolo, în mijlocul „problemelor majore“, sînt sigură că uită și de masă... și... de tot. Așa mi-a zis ieri, cînd l-au chemat : „s-au ivit niște probleme majore“ și trebuie să le rezolve...
- Dr. ȘTEFAN BORA : N-avea tu grijă, e obișnuit. Viața de șantier nu-i ca aici, acasă...
- MICA : Cred... Mă gîndesc tot timpul la el...
- Dr. ȘTEFAN BORA (cu interes) : Din cîte înțeleg... (a vrut să spună altceva, schimbă) ...rămii să-l aștepți, nu mai mergi cu mine la plimbare ?
- MICA : Te rog să nu mă lași singură... Abia așteptam să ai un moment liber, doar pentru mine. Noi doi, tată, n-am mai stat de vorbă, ca acum, de mult... Tu... (Se corectează. Devine și mai serioasă.) Dumneata...
- Dr. ȘTEFAN BORA : Eu... eram mereu ocupat. Asta ai vrut să spui ?
- MICA (moale) : Da. Și asta.
- Dr. ȘTEFAN BORA : Mai e și altceva ?
- MICA : Da. Ar mai fi...
- Dr. ȘTEFAN BORA (taie) : Mica, tu vrei să lungesti vorba, ca să treacă timpul, da ? Să-l așteptăm împreună...
- MICA (puțin speriată) : Te plictisești cu mine ?
- Dr. ȘTEFAN BORA : Nu. Dimpotrivă. Mai ales că... mai ales că arăți așa cum arăți...
- MICA (ca mai sus) : Cum ? Cum, tată ?
- Dr. ȘTEFAN BORA (direct) : Unde este dragoste. este și fericire... Ceea ce mi se pare firesc...
- MICA (luminată, piatra de pe inimă) : Și eu cred la fel... Îți mulțumesc c-ai înțeles. Dar de ce întîrzie atît ? (Sieși.) Bietul tata, cît o fi suferit din pricina mea !
- Dr. ȘTEFAN BORA (care pornise spre scară) : Ai spus ceva ?
- MICA (rămasă departe) : Mă gîndeam... cu voce tare. (Brusc.) Spune-mi, tată, ce să fac de aci înainte ?
- Dr. ȘTEFAN BORA (luat prin surprindere) : Asta era problema ? (Dar este

- întrerupt de apariția Zincăi, care-l strigă, din capul scării.)*
- ZINCA : Ștefane ! Erai acasă ? Mica, de ce nu mi-ai spus ? *(Vine lângă ei.)*
- Dr. ȘTEFAN BORA *(tandru)* : Nu-i nimic. Am stat cu Mica. Am pus țara la cale, amîndoi.
- MICA : Știi ce făceam, mamă ? Îi făceam puțină curte tatei ! Mai bine zis, eram pusă pe confidențe. Fetele au tot felul de griji... Uite, acum, nu știu ce-o fi mîncat Tudor, toată ziua asta. N-am avut vreme să-ți mărturisesc că sînt... chiar îndrăgostită... Puțin.
- Dr. ȘTEFAN BORA : Puțin ?
- MICA : Puțin, mult, nu știu ! N-am cu ce să mă sor... Mamă, nu fi supărată ! Nu-i așa că nu te superi ? *(Schimbă vorba.)* Ah, ce bine e acasă la noi ! Sîntem cu toții... și eu mă simt excelent. E tare plăcut să respiri aerul ăsta... să te pătrunzi de liniște... *(Zincăi, care o privește cu dragoste.)* Ce-ați zice de-o cafeluță și de-o țigară ?
- ZINCA *(bucuroasă, lui Bora)* : Vrei o cafea, Ștefane ? De obicei, la ora asta, îți plăcea să bei o cafea...
- Dr. ȘTEFAN BORA *(regăsind ceva, de demult)* : Da, îmi place... Strașnică idee ! Pînă sosesc ceilalți... Cînd o să vină Andrei, o să-l rog să-mi pregătească un sifon.
- MICA : Am pentru tine ceva mai bun decît sifonul. E o surpriză... O surpriză pentru voi, toți.
- ZINCA : Surpriza exclude cafeaua ?
- MICA : Nu... din contra.
- ZINCA : Atunci, mă duc s-o fac. *(Iese.)*
- Dr. ȘTEFAN BORA : Azi ești plină de surprize, Mica.
- MICA : De unde știi că mai am ? Cine ți-a ciripit ?
- Dr. ȘTEFAN BORA *(bună dispoziție)* : Nu mi-a „ciripit” nimeni, dar mi-ai spus chiar tu, adineauri, că mai ai un secret, care, în curînd, nu va mai fi secret. Cînd vor sosi și ceilalți.
- MICA *(răsfăț, șoptit)* : Da. E-adevărat, n-am spus încă totul.
- Dr. ȘTEFAN BORA : Deci, un sac cu surprize... Sper, plăcute ?
- MICA : Nu, nu un sac ! *(Devine brusc serioasă.)* Un vagon ! *(Intră Tudor și Andrei, amîndoi cu cîte un trandafir. Tudor o salută, îi sărută mîna ; ea îl îmbrățișează pe Andrei.)*
- ANDREI *(se desprinde)* : Salve ! *(Aruncă o privire scurtă prin cameră.)* Dar mama ?
- Dr. ȘTEFAN BORA : În clipa asta a ieșit. Face cafea.
- ANDREI *(se îndreaptă spre bucătărie)* : Mă duc să-i spun să mai pună două cești. *(Mica și Tudor se privesc. Ea, cu florile în mîna, se uită cînd la un trandafir, cînd la celălalt. Cîteva clipe. Mica îi arată trandafirul mai vechi.)*
- MICA : Pe ăsta îl port cu mine... Am credința că o să-mi aducă noroc... *(Îa un vas de pe etajeră.)* Pe ăștia, îi pun în apă. *(Tudor o ajută.)* Mulțumesc. *(Îl ia de mîna, conducîndu-l către doctorul Bora, care i-a urmărit cu atenție. Scurtă pauză.)*
- Dr. ȘTEFAN BORA *(lui Tudor ; vorbește rar, ca să-și controleze emoția)* : Cum a fost la șantier ? A fost greu ? Ai avut mult de lucru ?
- TUDOR *(surprins)* : E-n regulă. Totul e bine.
- Dr. ȘTEFAN BORA *(tot ca să spună ceva)* : Andrei ți-a fost de vreun folos ?
- TUDOR *(același joc)* : Da... A fost grozav. E un bărbat... teribil !
- MICA : A fost și Andrei cu tine ?
- (Zinca și Andrei intră, cu cafelele.)*
- TUDOR : Nu știai ? *(Mica zîmbește.)* Oamenii mei din echipă l-au luat drept inginer specialist. „Tovarășe inginer în sus, tovarășe inginer în jos... Aici cum să facem, aici cum să dregem... ?”
- ANDREI *(care tocmai se așezase să-și bea cafeaua, taie, jenat)* : Fără exagerări ! Ți se adresau ție. *(Alt ton.)* Cînd te-au văzut, parcă văzuseră pe Dumnezeu... *(Micăi.)* Cum știu unii oameni să se facă iubiți !
- ZINCA *(servindu-le cafeaua)* : Chiar așa a fost, Andrei ? Te-ai descurcat ?
- ANDREI : Mda ! *(Sorbînd din cafea.)* Mda... Bună ! M-am străduit, mamă. M-am luat după Tudor. Trebuia să fac și eu ceva, acolo... Ațiția oameni... toți făceau cîte ceva. *(Schimbă.)* Tu ce-ai mai făcut, fetiço ?
- MICA *(sare)* : Andrei ! Te-am rugat să nu-mi mai spui „fetiço” ! *(Alt ton.)* Nu mai sînt fetiță... nici măcar pentru tine.
- Dr. ȘTEFAN BORA : Mica, ce-i cu tine ?
- MICA : Andrei știe foarte bine.
- ANDREI : Bine, bine, surioară. *(Își ia cafeaua și se retrage la biroul lui.)*
- TUDOR *(după el)* : Andrei ! Doar n-o să te-apuci de lucru, la ora asta !
- MICA *(la fel)* : Ce ți-a venit ? *(Și îl aduc înapoi. Tare, oficial.)* Și acum... o mică surpriză ! *(Aduce o măsută. Tudor o ajută. Pe măsută sînt tot felul de bu-nătăți, pahare etc. Alături, o frapieră.)*
- Dr. ȘTEFAN BORA : Asta-i surpriza ?
- MICA *(semn)* : Tudor... El a fost cu ideea...
- ZINCA : Și șampanie ?
- ANDREI *(lui Tudor)* : Ohooo ! Ce sărbătorim ?
- TUDOR *(cald, bine dispus)* : Sărbătorim... cred că sărbătorim...
- MICA *(intervine)* : Nu ! Te rog, Tudore ! Lasă-mă pe mine. E dreptul meu... E rîndul meu... *(Între emoție și spaimă.)* De ce mă privești așa ? Adineauri, tată,

ți-am spus că am o surpriză pentru voi toți! Ei bine, vreau să vă spun că azi (*privire la Tudor, alt ton*) e cea mai frumoasă zi din viața mea. Voiam să fim cu toții... (*Privire spre Zinca și Ștefan.*) Să auziți cu toții, cât sint de fericiți...

TUDOR (*îi prinde minile*): Mica, te rog, lasă-mă și pe mine...

MICA : Nu acum, Tudore! Eu trebuie să vorbesc... Tată... bombă! (*Pe nerăsuflăte.*) Tudor îmi cere mîna... (*Toți tac, surprinși mai mult de stilul ei.*) Curat bombă! Nimeni nu suflă o vorbă!

ZINCA (*fericită*): Mica! Așa anunți tu o veste ca asta?!

TUDOR : ...Și ne logodim!

MICA : Puteam s-o facem și fără știrea voastră, dar Tudor e un tip de modă veche — clasic —, îmi cere mîna, așteaptă consimțămîntul! Eu... am acceptat. (*Cu alt ton.*) Am făcut destule fără știrea voastră...

ZINCA : Mica! Cum vorbești! Tu... fiica noastră...

MICA (*rar*): ...eu, fiica voastră... despre care nu știți nimic...

ANDREI (*dulce amănințare*): Lasă fleacurile. Le-am uitat!

MICA (*pe ideea ei*): Numai că eu n-am uitat... Am hotărît ca, înainte de a vă da și voi consimțămîntul la această logodnă, să-i spun lui Tudor, și bineînțeles și vouă... cine sint cu adevărat. Mai bine zis, cine am fost... și ce-am făcut...

ZINCA (*neliniștită*): Mica!

ANDREI (*ca s-o oprească*): De prisos, se cunoaște totul! Nu mai face pe interesanta. Ai fost o victimă, și... (*Ajunge lîngă masă.*) Mă ții prea mult, degeaba, lîngă bunățile astea.

Dr. ȘTEFAN BORA (*taie*): Andrei, te rog! Las-o să vorbească...

MICA (*ca și cînd nu i-a auzit, continuă*): Aflați, deci, că fiica voastră a dus o viață de parazit, împreună cu alți parazitiți, cu care era... înhăitată.

ZINCA (*cît poate fi o mamă de revoltată la auzul unor asemenea vorbe*): Mica! Ce expresii sint astea!

Dr. ȘTEFAN BORA (*semn*): Las-o în pace! Dacă ea simte nevoia să-și descarce sufletul, lăsați-o s-o facă!

MICA (*exaltată*): Fiica voastră a mințit și, într-un fel, a și furat. De la voi, de aici, nu din altă parte. Toți banii pe care-i storceam de la tata... leafa mamei — pe care ne-o trimitea regulat, lună de lună, aproape întregă — mi-o însușeam. Pentru că voi doi (*arată spre Bora și Andrei*) habar nu aveați că mama ne trimitea fiecare bănuț al ei.

ZINCA (*uimire*): De-aia mă rugai să expediez banii numai pe numele tău?!

MICA : Da, mamă... Pentru „prieteni” mei eram un fel de bancă și sursă de procurat diferite bunuri, fără nici un risc...

ANDREI : Cred... cred că ai spus destul!

MICA (*nu-l lasă să vorbească*): Îmi foloseau mașina, ori de cite ori aveau nevoie, fără nici un fel de scrupul...

ZINCA (*ingrozită*): În ce scop?

MICA : Fie că se duceau să fure cine știe ce icoane, fie că plecau în căutare de alcool, fie că furau cite-un cauciuc-două... Fie că aduceau „marfă nouă”... Expresia e a lor, dacă vă deranjează...

ZINCA (*ca mai sus*): Dar, e cu nepuțință...

MICA (*n-o aude*): Ce înseamnă „marfă nouă”? E mai bine să vă scutesc s-o aflați... Într-un cuvînt, pentru ei, eram bună de stors. Eram fiica unui „baban”... Pentru ei, eram o personalitate...

ZINCA (*același joc*): Dar cum? Cum de-ai putut accepta una ca asta?! Poate că ești complice la cine știe ce fapte!

MICA (*sinceră*): N-am știut, mamă. N-am știut ce cărau ei cu mașina... Cînd am aflat — mai bine zis cînd mi-am dat seama... le-am făcut o scenă înfiorătoare. S-au speriat. M-au amenințat. Nu i-am luat în serios. Și-atunci, au făcut cu mine ceea ce au făcut...

ANDREI : Știi prea multe... îi inco-modai...

ZINCA (*ingrozită*): Ce ți-au făcut?

MICA : Au simulat un accident...

TUDOR : Era singura soluție să scape de tine...

ANDREI (*îl intrerupe*): Pe urmă, derbedei au încercat să-l șantajeze pe tata...

ZINCA (*la fel*): Doamne, Dumnezeu! Unde ți-au fost mințile?! (*Se uită la Ștefan.*) Vrei să spui că eu sint de vină? (*Ștefan tace.*)

MICA (*sare*): Nu! Nici dumneata, și nici vreunul dintre cei de față nu aveți absolut nici o vină...

Dr. ȘTEFAN BORA (*Micăi*): Poate că locul mamei ar fi fost totuși alături de tine...

ZINCA (*lui Ștefan*): Știi de ce am plecat!

MICA : Erai și dumneata acasă, mamă... pe vremea cînd intrasem în horă cu ei. Și nu numai cu ei...

ZINCA (*e peste puterile ei*): Și tu, Andrei, de ce-ai tăcut? Cum ați putut?

Dr. ȘTEFAN BORA (*caută s-o calmeze*): Zinca, te rog, liniștește-te... Crezi că mie mi-a fost ușor?

ZINCA (*lui Tudor*): Te rog să ne scuzi. Așiști la o penibilă discuție de familie. Nu înțeleg de ce Mica a provocat-o, tocmai azi...

MICA : Azi, mamă ! Vreau ca Tudor... și voi, să știți totul. Iar el să aleagă în cunoștință de cauză. (*Lui Tudor.*) N-ai auzit lucruri prea plăcute... Plictiseala, disperarea te-mping la multe... Eu, Tudore... (*șoptit*) și cred că și Andrei... am fost foarte nefericiți... Cine-ar fi crezut ? ! Ni se oferea tot ce puteam visa, și noi eram foarte nefericiți...

ZINCA : Am impresia că mai ales mie mi-o reproșezi...

MICA : N-am dreptul, mamă. Am vrut să știți însă ce s-a petrecut cu mine. După cum vedeți, nu mă cruț... Balonul s-a spart ! Balonul a explodat ! Balonul a explodat, Tudore, și am vrut să fii de față. Să asisti la explozie ! Să nu-ți faci iluzii... Să nu dorești să rămâi lângă un om pe care ți l-ai imaginat într-un anume fel, și să te trezești, dezamăgit, lângă altul ! (*Sfioasă.*) Într-un fel, amîndoi ne-am simțit singuri...

ZINCA (*încearcă s-o oprească*) : Mica !

MICA : ...și, probabil, de aceea ne-am apropiat atît de repede unul de celălalt.

ANDREI : Mica ! (*Semn la obraz.*) Și... eu ?

MICA : Tu ai fost punctul meu de sprijin. Fără tine, poate că aș fi alunecat și mai jos. (*Celorlalți.*) Cel puțin o dată m-a salvat, cu siguranță : am vrut să mă mărit cu un sud-american...

ZINCA (*stupefiată*) : Cînd ? !

ANDREI : Nu mai are importanță. Important e că n-a făcut-o.

Dr. ȘTEFAN BORA (*nu-î vine să creadă*) : Și noi cum de n-am știut nimic ? !

ANDREI : Speram că o să-și revină, ce rost avea să vă mai spun și vouă ? Unul dintre multele ei capricii, încă de pe vremea cînd era la școală...

Dr. ȘTEFAN BORA (*încercînd să-și stăpînească enervarea*) : Asta-i prea de tot !

ANDREI : N-o mai ascultați ! Am avut eu grijă să-i scot gîrgăunii din cap... Vrea să facă pe grozava, pe interesanta, pe vedeta !

TUDOR (*lui Andrei*) : Las-o să spună ce are de spus.

ANDREI : Poftim, o las ! (*Micăi.*) Hai, spune ce-ai făcut, cînd ai aflat că „pretendentul“ tău avea soție și copil...

MICA : N-am descoperit eu. Tu ai descoperit !

ZINCA (*cu căldură*) : Bine ai făcut, Andrei ! Doamne, aș fi murit de rușine !

MICA (*cu ochii la Tudor*) : Așa cum mor eu, acum. De grație și de rușine...

TUDOR (*o oprește*) : Mica ! Bine că nu s-a întîmplat...

MICA (*ca mai sus*) : Cred că n-aș mai fi cunoscut niciodată dorința de a trăi... dorința de a fi fericită...

ZINCA (*lui Tudor*) : Iartă-ne... Tudore, iart-o și pe Mica. Vorbește ca un copil... E încă un copil...

MICA : Mamă, te rog ! Nu mai sînt de mult un copil. De ce nu vrei să înțelegeți ? Credeam că-mi pot hotărî singură viața...

ZINCA : Fiecare dintre noi a crezut că-și poate hotărî drumul lui.

ANDREI : Într-un fel, e bine că te-ai dat cu capul de toți pereții ! Ai terminat ?

MICA (*cu dragoste pentru Andrei*) : Andrei a fost totul pentru mine...

ANDREI : Am fost ? ! La trecut ! Gata, nu mai sînt ?

MICA : Ai fost, ești și (*ochii la Tudor*) rămîi...

ANDREI (*semn*) : Vezi că, dacă mă supăr...

ZINCA : Și, totuși... Nu înțeleg cum de s-au putut întîmpla toate astea ! Cineva trebuie să poarte o vină...

ANDREI (*sare*) : Mamă, ai văzut, ea singură...

Dr. ȘTEFAN BORA : Andrei, las-o pe Mica. Cît privește vina altora...

MICA : Nu știu despre vina cui vorbiți. Nu există decît un singur vinovat : eu. Sînt propria mea victimă. (*Către dr. Bora.*) Tată, știu că accidentul meu te-a dărîmat... Știu că te-ai considerat — și te consideri — vinovat de tot ce-am făcut. Dar, crede-mă, credeți-mă cu toții, numai și numai eu sînt vinovată... Dacă m-ați fi ținut închisă-n casă, ferecată, tot aș fi evadat... Într-un fel, eram mulțumită că voi habar n-aveați de nimic... Singur Andrei îmi cunoștea... nebulia — sau dacă vreiți, taina... Se lupta cu mine...

ANDREI : Și ce luptă ! Cînd i-ai adus aici, în casă, pe nespălații ăia, am intuit ce se petrecea... I-am dat afară, și ce dramă !

MICA : Eram prinsă într-un joc. Intrasem în „asociația“ lor...

Dr. ȘTEFAN BORA (*surprins*) : Era o asociație ?

MICA : Așa își spunea grupul : „Asociația frumoșilor sfinți“.

ANDREI (*curios*) : Asta chiar n-am știut. (*Ironic.*) Altceva nici că li se potrivea. Erau așa de frumoși, că ți se făcea silă cînd te uitai la ei...

MICA : Nu asta vroiau ei, să fie frumoși, ci „să sune bine“.

ZINCA (*iși adună puterile*) : Și ce s-a întîmplat cu „Asociația... frumoșilor...“, dacă-mi îngădui ?

ANDREI (*o ia înaintea tuturor*) : Au fost prinși și (*arată, cătușe la mîini*) bucată cu bucată...

Dr. ȘTEFAN BORA : Andrei, e mai bine s-o cruți pe mama...

ZINCA (*pe gîndul ei*) : Bine le-a făcut ! De ce să mă cruțe, Ștefane ?

- Dr. ȘTEFAN BORA : Altă dată, Zinca. Acum e prea mult.
- ZINCA (*hotărîtă*) : Nu, acum ! Vreau să aflu tot. Nu mi-aș ierta toată viața... Să aflu partea mea de vină... partea noastră de vină...
- MICA (*rugătoare*) : Mamă, iar începi ? Ți-am spus — v-am spus : nu e vina nimănui. Degeaba cauți să te scoți vinovată. Vina e a mea...
- ZINCA : Atunci, cum de-ai putut, Mica ? Cum de-ai putut face toate astea ?
- MICA (*sinceră ; ar vrea ca mama ei să înțeleagă*) : Dar, mamă... se poate întâmpla oricui... o slăbiciune... un moment de criză. Un complex de împerejurări... (*Rotește privirea de la unul la altul.*) Cum să vă explic ? Numai după ce-am trecut prin toate astea, am înțeles că în viață trebuie să știi să răspunzi de faptele tale... trebuie să știi ce vrei... (*Își oprește privirea la Tudor.*) Să ai încredere în ceva, în cineva. Eu n-am avut încredere nici în mine, deși mă credeam centrul pămîntului. (*Sună telefonul. Andrei se repede și răspunde.*)
- ANDREI (*în receptor*) : Alo ! Da, e acasă. Da, da... Un moment. (*Pune receptorul pe masă.*) Tată, de la spital... E urgent.
- Dr. ȘTEFAN BORA (*la aparat*) : Da, eu... Imediat... Da, vin. Pregăteți pentru operație. Da... Bună seara. (*A închis.*) Vă rog să mă iertați. Trebuie să plec... E ceva urgent... (*Zinca pornește să-l conducă, dar Mica îl oprește.*)
- MICA : O clipă ! Tată, te rog, iartă-mă. Plec... plec și eu... Te-am mai întrebat o dată... și nu mi-ai răspuns. Ce să fac, de aci înainte ?
- Dr. ȘTEFAN BORA : Ai spus-o singură, adineauri. În viață, trebuie să știi să răspunzi de faptele tale ! Să știi să fii om. Să mergi cu capul sus... Să ai încredere în tine. (*Lui Tudor, pe alt ton.*) La revedere, Tudore ! După toate astea, nu știi dacă te mai găsesc aici, cînd mă întorc... (*Iese fără să aștepte răspunsul. Zinca îl conduce, revine.*)
- ANDREI (*lui Tudor*) : Bătrîne, mi se pare că zarurile au fost aruncate... Nu sînt sigur dacă prezența mea în această cameră...
- ZINCA : Sper că nu aveți de gînd să plecați și voi ?
- TUDOR (*cu ochii la Mica*) : Și de data asta, Mica hotărăște.
- MICA (*cu gîndul departe*) : Mamă, n-am prea înțeles ce-a spus tata. Te rog să-i spui că eu plec... cu Tudor. Logodiți sau nu, n-are importanță. Important este ca tata să afle acest lucru... și, deocamdată, nu mă mărit cu Tudor...
- ANDREI (*sare*) : Ce, ai înnebunit ? !
- MICA : Nu, Andrei. Așteaptă ! Poate că mă voi căsători cu Tudor cîndva, nu știu. Dar mai întîi vreau să muncesc. Vreau să devin un om — cum se spune — cu picioarele bine înfipte în pămînt. Vreau să învăț... să învăț să trăiesc. Vreau ca Tudor să poată fi mîndru de mine. (*Clipă.*) Așa cum sînt eu mîndră de mama. A dat un exemplu : a făcut ceea ce a simțit că trebuie să facă. Nu mulți tineri de vîrsta noastră sînt în stare de atîta curaj. Știu că nu i-a fost deloc ușor s-o ia *da capo*. A muncit, a suferit, are dreptul să fie împăcată...
- ZINCA (*o întrepruce*) : Lasă... Ca să fii împăcat cu tine, nu e destul să muncești și să suferi. Poate că satisfacția de a-ți fi împlinit menirea nu e decît o formă rafinată a egoismului...
- ANDREI (*simte tensiunea ; lui Tudor*) : Ce fel de logodnic ești tu, dacă nu bem un pahar de șampanie ? (*Iese.*)
- MICA (*îl privește pe Tudor drept în ochi*) : Știi ce-aș face, în locul tău ?
- TUDOR : Chiar aș vrea să știu !
- MICA : Aș lua-o la fugă ! (*Zinca își întoarce privirea către ei.*) Fără să spun la revedere, măcar. Aș fugi, după ce-aș fi auzit toate cite le-ai auzit ! (*Cu glas tremurat.*) Și eu... nici n-aș putea să mă supăr pe tine. Ți-aș da dreptate... (*Ironie amară.*) Aș socoti plecarea ta drept punctul culminant al acestei serii de logodnă...
- TUDOR : Am multă încredere în tine... Poate că e bine să-ți ascult sfatul.
- MICA (*aproape fără glas*) : Atunci... pleacă !
- TUDOR : Nu-ți spun la revedere ! (*Tudor pleacă, agale. Ușa se închide încet în urma lui. Mica izbucnește în plîns.*)
- MICA : Trebuia să plătesc ! Trebuia să plătesc !
- ZINCA (*mamă*) : Mica ! Ce-a fost asta ? (*Ușa se deschide și apare Tudor. Mica nu-l vede ; el îi face semn Zincăi să tacă, și vine lângă Mica.*)
- TUDOR : Hai, Mica... E timpul să părăsești Purgatoriul ! (*Glumind.*) Te-ai purificat... Suflete de-astea pîtrund în Rai... Hai să mergem. (*Mica își ascunde fața la pieptul lui, plîngînd mai tare. Apoi face un efort și-și revine. Ies. Zinca îi urmărește cu privirea.*)
- ANDREI (*intră cu șampania*) : Am sosit... (*Observă.*) Au și plecat ? ! Fără...
- ZINCA (*cu privirea în gol*) : Da...
- ANDREI : Mă duc și eu. Nu știu cînd mă-ntorc... Să nu te neliniștești. (*Iese.*)
- ZINCA : Da... Au plecat... Au plecat toți...

C O R T I N A

Învățămintul teatral

O NOUĂ PROMOTIE

I.A.T.C. „I. L. Caragiale“

■ DEȘTEPTAREA PRIMĂVERII

de Frank Wedekind

Regia : Gina Guzina (clasa prof.
Cătălina Buzoianu, asistent : Eugenia Ionescu)

Știința psihologiei încă nu elaborase definiția și nu catalogase caracteristicile adolescenței, când Frank Wedekind scria **Deșteptarea primăverii**, o piesă despre vârsta pubertății, despre revoluțiile și stările ei de blocaj, o piesă care afirmă libertatea de a întreba și necesitatea de a primi un răspuns. Datele despre America Centrală și Ludovic al XV-lea, memoria versurilor lui Homer în limba greacă, ecuațiile și compunerea la latină — tot ce se buchisește la școală — nu explică „cele mai imediate probleme de viață“. Iar la 14 ani aceste probleme se referă deopotrivă la existența lui Dumnezeu și la misterul procreației, la imaginile tulburi dintre starea de trezie și cea de somn, la frica de moarte și la teama de viață, precum și la multe altele, pe care adulții le-au uitat, sau nu le consideră importante, sau le învăluie cu suficiență într-un mister mediocru. Această tulburare a unor spirite limpezi, tulburare firească, exprimată cu o violentă nevoie de sinceritate, alcătuieste substanța peren non-conformistă a piesei; determinările ei tragice depășesc sfera conflictului dintre generații : nu părinții se opun copiilor, ci minciuna eternizată de comoditatea convențiilor, ordonată de structura conve-



Esthera Neacșu, în „Deșteptarea primăverii“

niențelor, alterează, distruge, ucide adevărul vieții.

Cînd a ales această piesă pentru debutul ei regizoral, Gina Guzina (R.S.F. Iugoslavia) și-a apreciat just propriile posibilități, precum și virtualitățile colectivului de interpreți. În concepția regizoarei, piesa surprinde un moment crucial al devenirii: grupul adolescenților și cel al maturilor nu sînt unite doar prin legături de rudenie, de vecinătate sau de ierarhie administrativă, grupurile se determină, se intercondiționează; candoarea cochetă a fetei prefigurează cochetăria calmă a femeii mature, adolescentul care se simte pe rînd Othello, Barbă-albastră, Heliogabal poate deveni tiranicul și stupidul director al gimnaziului. Felul cum aceeași interpreți au fost distribuiți în rolurile adolescenților și ale maturilor concretizează această idee-sinteză a spectacolului, idee care se împlinește apoi în fel și fel de alte sugestii și care își găsește o admirabilă intruchipare în scena consiliului profesoral — imagine grotescă a tiraniei întemeiate pe ordine și prostie.

Jocul se poate transforma oricînd în realitate, fiecare dintre ei poate deveni, acum; ceea ce va fi peste ani — cu excepția celor cărora mormîntul le-a ferecat destînlul. Echipa de interpreți a acceptat cu exuberant devotament această propunere și excelează în compunerea portretelor și a stărilor, în reproducerea pe scenă a fluidului vieții, în sugerarea simetriilor întîmplătoare și a iregularităților necesare din curgerea unor destine. Ca vîrstă, studenții-interpreți sînt la echi-distanță de personajele adolescente și de personajele mature. Ei compun, cu egal talent, ambele ipostaze, cu blîndă și indulgentă ironie, sau cu acuzator haz-amar, ei joacă și se joacă — gravitatea se insinuează treptat, transparența gesturilor elementare de apropiere devine, prin suprapunere, ecran opac. Sugestie preluată, dezvoltată și de decorul semnat de Puiu Antemir.

Ana Ciontea (Wendla Bergmann), Claudiu Bleonț (Melchior Gabor) și Cătălin Ciornei (Moritz Stiefel) creează cu tușe delicate tensiunea așteptării și „deșteptarea” primăverii. La limita atît de fragilă dintre sublim și ridicol, ei găsesc tonul just al jocului erotic, al exploziei afective, al zbaterii intelectuale. Cu virtuozitate interpretativă, virtuozitate sprijinită pe calitate deosebită a trăirii, joacă Tudor George monologul elevului Hânschen Rilow, și cu mare precizie îl caracterizează pe directorul gimnaziului — un țifnos speriat, un nătîng autoritar. Martha este, în interpretarea Mirelei Nicolau, o fată supusă și speriată, care nici nu îndrăznește să-și închipuie cam care ar fi păcatele pentru care o pedepsesc,

preventiv, părinții. În rolul D-nei Bergmann, aceste trăsături capătă stabilitate și prestanță, umanitatea ultragiată a personajului devine arma involuntară a morții fiicei ei. Esthera Neacșu — Thea și d-na Gabor — candoare chibzuită și iubire neputincioasă, martor vinovat și victimă inocentă. Cu sobrietate joacă Traute Roth în personajul Ilsei inconștiența alunecării spre zonele întinate și confuz ademenitoare ale existenței. Marian Rălea, Corneliu Jipa, Robert Linz, Helmuth Iacobi — elevi, profesori, pastori sau părinți — își caracterizează cu haz personajele episodice. Aceste personaje sînt foarte diferite și ca înfățișare și ca esență, dar ele alcătuiesc o lume dominată de indiferență, o lume stabilă prin principiile și erorile ei — principii și erori care explică sinuciderea lui Moritz Stiefel, moartea Wendlei Bergmann, trimiterea lui Melchior Gabor la casa de corecție. O lume pentru care primăvara vine în fiecare an doar pentru ca să nu fie iarnă tot timpul.

■ TROILUS ȘI CRESIDA de Shakespeare

Regia: Agnes Szabo (clasa prof.
Cătălina Buzoianu)

„Sîntem în Troia”, spune Shakespeare în primele cuvinte ale prologului. Decorul imaginat de Marie-Jeanne Lecca ne arată că Troia e locul unde s-au desfășurat, se desfășoară și se vor desfășura toate războaiele lumii. Urmele tuturor înclăstărilor, rămășițele tuturor conflagrațiilor, dărăpănăturile tuturor asediilor, aglomerează scena, pătrund pînă în sală, izbutind totuși să izoleze un loc în care se desfășoară conflictul dintre dorința de răzbunare a grecilor și voința troienilor de a-și apăra cetatea. Între timp, „Elena, răpită Spartei, se alintă-n pat cu Paris, craiul”, doar că locul desfătărilor s-a cuibărit într-o țeavă de tun. Pentru a-și asigura neutralitatea și inviolabilitatea, personajul Prologul e coborît din podul scenei pe o frînghie și, fără să atingă podeaua, ne previne că „bine-i sau rău, așa e la război”. Studenta regizoare



**Corneliu Jipa
și
Cătălin Ciornei,
în
„Troilus și
Cresida“**

Agnes Szabo creează, din câteva trăsături, ambianța derizoriu crepusculară, fond care explică și justifică falimentul poveștii de dragoste. Răul a devenit banal : Troilus merge la război ca funcționarul la serviciu, avînd în servietă, împachetat cu grijă, micul dejun. Dacă află că e multă lume pe cîmpul de luptă, nu se mai duce — și cu el, și fără el, o să moară destui oameni, o să se spună desule vorbe mari. În așteptarea victoriei finale prescrise de zei, eroii greci se ceartă tot timpul din motive cu totul neeroice. Bărbați și femei din ambele tabere — Thersit, Pandarus, Casandra — știu și spun adevărul. Din simpla plăcere de a-l spune. Andromaca e furioasă că doar soțul ei, Hector, își primejduiește viața, în timp ce toți ceilalți trag chiulul. O enervează peste măsură nerușinarea Elenei și orbirea lui Paris. Cresida mimează fără convingere candoarea feciorelnică și de-abia așteaptă să-și trăiască viața.

Decupată cu îndeminare din textul shakespearian, această ambianță este tradusă scenic cu siguranță și cu haz, folosind din plin anacronismul, trimiterea la absurd, obținînd, prin alăturare, paroxisumul inutilității. Dar acest montaj rapid se consumă în sine, anulînd parcă posibilitatea unor dezvoltări ulterioare. Spectacolul e repetitiv, deși mijloacele sînt foarte diverse ; poate pentru că din text sînt reținute doar nucleele care permit desfășurări spectaculoase (unele foarte izbutite : sosirea Cresidei în tabăra grecilor,

moartea lui Hector). Altele sînt tautologice : la începutul reprezentației, eroii greci se ceartă — comportamentul lor e mecanic, caricatural. În partea a doua, Thersit înfățișează printr-un teatru de păpuși nevolnicia celebrelor personaje mitologice, dar a doua imagine nu face decît s-o repete pe prima — căci de la început regizoarea își însușește optica deformată a bufonului.

Iubirea dintre Troilus și Cresida se desfășoară în acest sfîrșit de lume, cu o grabă ridicolă, minată de presimțiri funeste, dar nu lipsită de sublimul unui sentiment autentic. Marian Râlea și Mirrela Nicolau izbutesc să creeze fiorul acestei legături fragile, să ne facă să credem că uneori clipa poate învinge durată.

Codoșul activ Pandarus și tîmăduitorul de nebuni Thersit sînt jucați de același interpret : Corneliu Jipa, un „Arlecchino despărțit în elementele lui componente“, cum afirmă regizoarea. Inteligența batjocoritoare și cinismul ambelor personaje sînt jucate nuanțat, dar ura, ura devastatoare, este doar rostită, nu dobîndește forța de blestem cu care a investit-o autorul. Ceilalți interpreți : Tania Filip, Tudor George, Cătălin Ciornei, Ana Ciontea, Costică Bărbulescu, Odalis Perez, Bogdan Gheorghiu, Marina Precopie, lipsiți de partituri, dar nu de sarcini scenice, nu izbutesc să creeze, fiecare în parte, și toți la un loc, imaginea unei echipe convinse de raționalitatea acțiunilor sale.

■ ATENȚIE, OAMENI !

de Bertolt Brecht,
Botho Strauss,
Peter Handke

Spectacol-coupé realizat de clasa de
limba germană (prof. univ. Petre
Vasilescu)

Spectacolul a fost alcătuit astfel nu doar din dorința de a asigura tuturor studenților șanse egale cu roluri egale ca întindere și dificultate, ci și cu ambiția de a sugera, prin asamblarea celor pa-

tru texte, o supratemă : singurătatea printre oameni și puterea oamenilor de a o stăpîni măcar, printr-un efort comun, dacă nu pot — și nu pot — s-o anuleze definitiv.

Șchițele dramatice extrase din **Teroarea și mizeriile celui de-al treilea Reich** descriu chiar procesul însingurării, al înstrăinării, vorbele care ascund frica, tăcerile care exprimă ura, lașele gesturi tandre, acea clipă lungă cît o veșnicie, în care omul simte că, în lupta inegală cu „ceilalți“, nu se mai poate bizui pe nimeni decît pe sine însuși.

Familia din **Delatorul** se teme de toată lumea : de Führer, de cei de la Casa Brună, de portar, de servitoare, de ziduri. Spaima lor e cu atît mai mare, cu cît, de fapt, nu se opun acestei lumi care reprezintă puterea — puterea nu le-a validat încă devotamentul lor confuz, și așteptarea fără termen și fără criteriile le sporește deruta. Clauss Zay intuiește și recombune exact falsitatea și precaritatea unei maculate imagini a tatălui, care își pierde progresiv autoritatea în propriii săi

În loc de concluzii...

Faptul că un institut de teatru trebuie să ofere, anual, vieții artistice, un anume număr de talente dotate cu anume cantitate de cunoștințe practice și teoretice despre „meseria“ pe care ele urmează s-o facă ține, desigur, de statutul de funcționare al instituției. Și totuși, în fiecare an, această regulă se particularizează într-un raport specific de certitudine și supoziții pe care viața le precipită, dar uneori le și amînă, în funcție de o mulțime de alți factori, pe care programul de studiu nu-i poate întotdeauna prevedea sau preîntîmpina. Deci, pe acest teritoriu atît de fragil, în care concluziile ar trebui mai degrabă să se refere la ceea ce o să fie, decît la ceea ce a fost, observatorul spectacolelor*, care au însemnat debutul în profesie al absolvenților claselor de actorie și de regie, nu-și poate permite decît să sublinieze obiectivele unei strategii în învățămîntul teatral.

Studioul Institutului de teatru din București a prezentat anul acesta un repertoriu echilibrat sub toate raporturile. Piesa românească de actualitate a fost reprezentată prin texte semnificative pentru dezbateră de idei contemporană (*Iona* de Marin Sorescu, *Iertarea* de Ion Băieșu, *Între etaje* de Dumitru Solomon). Repertoriul universal — clasic și modern — a fost ales de asemenea cu competență, cu ambiție culturală, țintind performanța scenică și nu doar „studiul de școală“ (*Troilus și Cresida* de Shakespeare, *Deșteptarea primăverii* de Wedekind, spectacolul-coupé Brecht-Botho Strauss-Peter Handke, *Gustul mierii* de Shelagh Delaney). Un absent, de pe lista atît de selectă a autorilor jucați la Institut, dar tocmai acela care ar fi trebuit să stea în fruntea acestora : Ion Luca Caragiale.

Spectacolele au fost, toate — lucru cu care puține colective teatrale cu experiență profesională și cu alcătuire stabilă se pot lăuda — de o ținută artistică remarcabilă. Această apreciere nu implică superlativul în toate compartimentele și pe tot parcursul realizărilor scenice prezentate de-a lungul stagiunii, ci doar

* Vezi „Teatrul“, nr. 1, 3, 6/1982

ochi, sugerînd toate semitonurile josniciei. Mama (Traute Roth) este cea care lansează bănuiala că fiul ar putea raporta la „Hitlerjugend“ ceea ce a auzit în casă. Pentru ca să-ți poți bănuți propriul fiu — chiar în condiții de teroare și mizerie — îți trebuie o anume alcătuire afectivă, pe care actrița o sugerează din câteva gesturi rupte și priviri piezișe. Cuplul se descompune, lagărul, de care se tem atîta, nu e în exterior, ci în ei.

În **Nevasta evreică**, Esthera Neacșu își construiește cu migală monologul, izbutind să particularizeze portretele nevăzute ale interlocutorilor ei telefonici ; drama s-a consumat, incredibilul a devenit realitate, toate amănunțele sînt semnificative ; și absența partenerilor de bridge, și boala subită a musafirilor așteptați. Resemnarea trădătoare a lui Fritz (Robert Linz) e evidentă, și totuși ea speră, și totuși el îi întinde paltonul, în timp ce afirmă că absența ei nu va dura decît cîteva săptămîni.

Regia (prof. univ. Petre Vasilescu) nu face mare caz de „efectul de distanțare“ și de alte teme ale teoriei brechtiene ; interpretii sînt îndrumați cu acuratețe și

sobrietate pe linia realizării unor relații semnificative, a dimensionării la scară individuală a mecanismului care îi stăpînește. Latura afectivă nu lipsește, ea sporește forța ideii.

În **Mare și mic** de Botho Strauss, Lotte (Brigitte Drodloff) este singură nu din cauza terorii și a mizeriei, ci ca urmare a indiferenței unei lumi care n-are timp de ea. O fată obișnuită, nici prea frumoasă, nici prea deșteaptă, dar interpreta reușește să creeze portretul unei feminități în care sensibilitatea înlocuiește și frumusețea și inteligența. Întîlnirea cu un băiat la fel de oarecare (Helmut Iacobi) devine o posibilă bază de prietenie, de solidaritate omenească.

Despre rostul teatrului în educarea acestor sentimente vorbește textul lui Peter Handke, în care tot grupul interpretilor se adresează direct sălii, solicitînd trăirea colectivă, stimulînd un posibil dialog. Tinerii absolvenți (dintre care se detașează personalitatea fermecătoare a lui Helmut Iacobi — încă student) izbutesc să găsească tonul just, provocarea e doar un joc — un joc a cărui miză e adevărul.

recunoașterea faptului că s-a depășit nivelul mediu ; devine deci posibilă discutarea succeselor și a neîmplinirilor, fără concesi și fără supraevaluări forțate.

În pragul intrării în viață, actorii-studenți au dovedit abilitatea și capacitatea de a face față unor sarcini variate, de a se adapta unor concepții despre teatru diferențiate, de a juca un bun teatru psihologic și de a folosi această solidă bază în spectacole în care nu psihologia contează ; de-a lungul celor patru ani de lucru în echipă, ei au cîștigat conștiința de grup. Cei trei absolvenți ai clasei de regie care și-au dat examenul pe scena Studioului (Odalis Perez, Gina Guzina, Agnes Szabo) au dovedit puterea și știința lor de a-și exprima personalitatea, subordonînd căutările de limbaj funcției ideologice ordonatoare.

Au fost evidente, în toate spectacolele, osmoza creatoare dintre cadrele didactice (profesorii Ion Cojar, Amza Pellea, Petre Vasilescu, Cătălina Buzoianu) și studenți, starea de respectuoasă colegialitate, atît de încîntător formulată scenic prin prezența lui Amza Pellea, în spectacolul *Între etaje*.

Nu toți studenții s-au putut arăta complet și concludent în spectacolele de diplomă e și firesc — explicațiile sînt multe, și motivele, în bună măsură, obiective. Și-au impus calitățile Ana Ciontea, Mirela Nicolau, Magda Catone, Traute Roth, Esthera Neacșu, Marian Râlea, Tudor George, Cătălin Ciornei, Bogdan Stanoevici. Se poate deci pune la activul acestei promoții o stagiune cu un ritm echilibrat al premierelor-spectacole, care au dovedit modul în care rezultatele procesului de învățămînt s-au materializat în activitate practică. Dar pregătirea studenților pentru muncă și viață, capacitatea lor de a face față sarcinilor concrete ale viitorului lor loc de muncă — cerință formulată cu insistență și în cele mai recente documente de partid — a fost validată și în alte semnificative împrejurări : pe scenele teatrelor bucureștene, în cele mai recente producții cinematografice. Tania Filip, în rolul titular din *Ifigenia* pe scena Teatrului Național din București, în regia profesorului ei Ion Cojar, Magda Catone, la Teatrul de Comedie, Marian Râlea, la Teatrul Mic, nume la care se pot adăuga și altele, dovedesc, alături de alte argumente, că actuala conducere a I.A.T.C. (rector — Octavian Cotescu, decan — Ileana Berlogea) înțelege importanța idee a integrării învățămîntului cu practica, în substanța, și nu doar în forma ei.

Magdalena BOIANGIU

Institutul de teatru „Szentgyörgyi István“ din Tîrgu Mureș

■ SECȚIA ROMÂNĂ

Patru băieți și trei fete au terminat anul acesta cursurile secției române a Institutului de teatru „Szentgyörgyi István“ din Tîrgu Mureș. După anii reglementari de studiu, în care îndrumarea didactică a fost — se pare — oscilantă sub raportul continuității și al omogenității, absolvenții prezintă la rampă, în directă confruntare cu publicul, rezultatele destul de contradictorii ale acumularilor, fotografiemele unei curse în care obstacolele n-au fost plasate întotdeauna la locul știut.

Prima premieră a stagiunii a fost *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, spectacol comentat în paginile revistei cu prilejul prezentării sale la Festivalul de la Piatra Neamț*.

A urmat *Anecdote provinciale* de Ale-

* „Teatrul“, nr. 12/1981.



ksandr Vampilov (regia: lector univ. Adrian Mazarache), text care oferă posibilitatea de a studia concomitent mijloacele comicalului modern, caracterele așa-zis „fără caracter“, reglarea tensiunii dramatice prin redistribuirea nuanțelor. Regia a deplasat însă accentele, aparenta normalitate a personajelor este de la bun început contestată; în această situație, tinerii interpreți sînt nevoiți să forțeze replica, pentru a o adapta tonului și gestului — situațiile își pierd sensul, coerența, delicata țesătură alcătuită de dramaturg devine o plasă cu ochiuri largi, prin care se scurg posibile biografii și neverosimile reacții. În *Întîlnirea cu ingerul*, cei doi petrecăreți mahmuri (Marius Bodochi și Eugen Iosif) sînt din capul locului dispuși să „omoare“ pentru o sticlă de vodcă, apelul la oamenii de pe stradă e un simplu gest huliganic; în aceste condiții, sosirea lui Homutov (George Gulie) este un act cel puțin bizar — dialogul e oricum imposibil, vecinii din hotel (Dan Covrig, Daniel Vulcu) prestează o figurație într-un vag raport cu împlinirea principală, „explozia“ tinerei soții (Florica Dinicu) nu ține de dramă, ci mai curînd de isterie. Doar Vasuța (Nina Udrescu) poartă o biografie, exprimă un punct de vedere. În *O întîmplare cu un metteur en page*, semnificațiile sînt anulate de aceeași dilatare a situațiilor de scheci, de refuzul de a cerceta mobilurile care produc deformarea. Interpreții pe care îi văzusem doar cu o lună în urmă în *Privește înapoi cu minie*** erau de nerecunoscut.

Pescărușul de Cehov, cea mai ambițioasă montare a promoției (regia, Kincses Elemér), permite realizarea unei imagini mai apropiate de adevăr a posibilităților absolvenților. Spectacolul propune o lectură foarte crudă, violentă, a textului: sub semnul eșecului teatral al lui Treplev, celelalte personaje construiesc mereu, în viață, spectacole ratate, cu replici prost scrise și rău înțelese. Nobilele aspirații și delicatele sentimente sînt doar vorbe care pe de o parte ascund, iar pe de altă parte stimulează consumul excesiv de băutură, tandrețea e o expresie a indiferenței; în momentul în care personajele intră într-o relație reală, reacțiile sînt extrem de dure. Chiar cînd exagerează, regizorul exagerează consecvent, el le propune actorilor o linie coerentă de interpretare, pe care ei izbutesc să o înțeleagă și s-o exprime. În rolul Arkadinei, Tatiana Ionesi surprinde fluiditatea personajului: ea nu este decît ceea ce se așteaptă din partea ei să fie, singura

** „Teatrul“, nr. 6/1982.

Tatiana Ionesi și Marius Bodochi,
în „Privește înapoi cu minie“



Scenă din „Pescărușul“

ei rațiune de a fi sînt apiauzele, și doar în spatele cortinei, în culise, cu o voce marcată de vulgaritate și cu gesturi de mahalagioaică, refuză bani și cerșește iubire. Pentru Nina Zarcinaia (Nina Udrescu), Arkadina este modelul — aureolat de tinerețe, degradat de imitație. Relațiile cu Treplev, cu Trigorin se structurează în funcție de această inconștientă identificare, dar actrița nu izbuteste să mențină clară această linie, și desenul tremură sub apăsarea melodramei. Singura făptură feminină care-și trăiește nedisimulat sentimentele este Mașa. Dar adevărul n-o salvează de la eșec, există adevăruri ridicole care, dacă n-ar fi spuse, nimeni n-ar pierde nimic. Florica Dinicu trăiește, nu joacă exaltarea, și partitura ei dramatică se înscrie ca un contrapunct necesar în comedia amară a spectacolului. Dezinvoltură și aplomb, suplețe în înnodarea contrariilor etalează Marius Bodochi în Treplev, rol pe care-l acoperă în toată întinderea, dar nu și în toată profunzimea. George Gulie construiește un Trigorin plictisit și plictisitor, sec, dar actoricește personajul e monoton și previzibil, succesiunea procedeeilor subminează alcătuirea întregului. Compoziția lui Dan Covrig în rolul doc-

torului Dorn dovedește o bună stăpînire a mijloacelor de expresie — el e în afara comediei pe care o joacă personajele principale, își impune prezența critică, dar nu superioară, se detașează implicîndu-se, pentru ca în cele din urmă să le semene. Eugen Iosif joacă un Medvedenko jalnic și ridicol de la început pînă la sfîrșit. La reușita spectacolului contribuie și un grup destul de numeros de studenți din ani mai mici; dintre aceștia se impune atenției Sorin Dinculescu (în rolul Sorin).

În pofida inegalității reprezentațiilor văzute, tinerii actori par a fi asimilat datele elementare ale meseriei; urmează ca evoluția lor viitoare să le fixeze personalitatea, să le lumineze mai bogat disponibilitățile. În repertoriul prezentat, au izbutit să-și etaleze complex calitățile Marius Bodochi — temperament dramatic cu farmec scenic, și Nina Udrescu — care compune cu discreție și subtilitate tipuri diverse. Strălucirile, dar și momentele terne, ba uneori chiar false, care alternează în evoluția celorlalți, impun o oarecare prudență în formularea unor pronosticuri.

Magdalena BOIANGIU

■ SECȚIA MAGHIARĂ

Un repertoriu bine ales, solid și echilibrat, cu piese semnificative pentru literatura diferitelor epoci, cu personaje bine conturate, cu situații dramatice sau comice substanțiale, cu deschideri spre exercițiul stilistic divers, a oferit celor șase absolvenți, trei fete și trei băieți (Ince Ildikó, Rozsnyai Júlia, Szabó Ildikó, László Attila, Kilyén László, Kalamár György), de la clasa profesorului Csorba András, prilejul de a-și dezvălui, odată cu talentul, rezultatele învățăturii însușite de-a lungul celor patru ani.

Electra maghiară, după Sofocle, tragedie transplantată de Bornemisza Péter în Ungaria, la mijlocul secolului XVI; *Furtuna* de A. N. Ostrovski, etalon al realismului critic din secolul al XIX-lea; *O după-amiază cenușie*, lucrarea cunoscutului scriitor clujean Bajor Andor, în maniera teatrului absurdului; *Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic*, patetică dezbateră asupra relațiilor tânărului cu lumea, situată de Adrian Dohotaru în plină actualitate, au alcătuit materialul de studiu al anului de absolvență.

Edificatoare în ce privește diversitatea stilurilor de interpretare abordate, cele patru spectacole-examen depășesc, în ansamblu, exercițiile didactice elementare, situându-se la nivelul unor spectacole ce pot fi urcate pe orice scenă de teatru.

Înveșmîntați în frumoase costume populare tradiționale, colorate în alb, roșu și negru (peste care au îmbrăcat, „la vedere”, chitoane de pînză de sac, decorate cu motive antice), tinerii actori au reprezentat *Electra maghiară* ca pe un ritual folcloric: tragicele întâmplări evocate de Sofocle, reinterpretate de clasicul maghiar cu apăsate adăugiri didactico-moralizatoare, au fost înfățișate scenic cu noblețe. Într-un cadru plastic stilizat cu rafinament de László Ildikó (efecte admirabile realizează lemnul și pînza aspră!), îndrumați cu pricepere și rigoare de Csorba András și Zalanyi Gyula, absolvenții au susținut prin trăire dramatică ideea justițiară a răzbunării morții lui Agamemnon. Spectacolul are simplitate și grandoare, rostirea și mișcarea scenică se disting prin acuratețe, iar devoratoarele patimi omenеști capătă dimensiuni simbolice. Omogenitatea ansamblului, modul în care Electra și Oreste își exprimă zbaterea și neputința, lupta lor pentru a-și depăși condiția tragică conferă reprezentației putere de convingere, fior emoțional.

Sub semnăturile aceluiași profesori și a aceluiași scenograf, la care se adaugă și cea a regizorului Kovács Levente, *Furtuna* de Ostrovski a apărut ca un spectacol de anvergură clasică, conceput tradițional. Imaginea scenică sobră, austeră,



Rozsnyai Júlia, László Attila, Szabó Ildikó și Kalamár György, în „Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic” de Adrian Dohotaru

Ince Ildikó, Szabó Ildikó și Rekita Rozália, în „Electra maghiară” de Bornemisza Péter



sugerează destinul dramatic al Katerinei; accente bine puse situează în prim-plan confruntarea dintre eroină (un imens flutur alb în echilibru fragil) și mediul sufocant, reprezentat prin citeva făpturi monstruoase, înfricoșătoare, îmbrăcate simbolic în negru.

Sub semnul inventivității novatoare, spectacolul *O după-amiază cenușie*, regizat cu fantezie și siguranță de Kovács Levente, în decorul funcțional al Juditei Papp, a expus, atent la detalii comice, consecințele izolării omului de realitate, ale goanei după himere. Spectacolul alternează planul comicalului absurd și grotesc cu planul oniricului. Prin compoziții colorate, schițate cu umor, interpreții ironizează modul în care personajele refuză contactul cu viața, ignorând transformările istovice. Trecerea din teritoriul realității în cel al convenției fantastice se face cu ajutorul unei... balerine excentrice. Ea pătrunde, în pași de dans sud-american, peste tot, întră în casă, apare pe acoperiș, se strecoară dezinvolt printre celelalte personaje. Obsedantul vis al eroului dobîndește, astfel, forță de sugestie, subliniind ideea fundamentală a textului. Creatorii spectacolului au valorificat inteligent jocul de cuvinte, paradoxul și dialogul absurd, suplinind lipsa de acțiune a textului.

În montarea regizorului Gergély Géza cu piesa lui Adrian Dohotaru ghicim de asemenea intenția de a depăși reprezentăția-examen, prin preocuparea pentru conturarea unui stil în interpretarea faptului cotidian. Tinerii actori s-au apropiat de adevărul personajelor și re-

lațiilor. Spectacolul se desfășoară dinamic și cursiv, tensionat, bogat în amănunte de viață, demonstrînd aptitudinile interpreților. Tonalitatea majoră, vibranta o impune în primul rînd jocul spontan, natural și sincer al lui László Attila, în rolul Patriciu. După cum și celelalte interpretări, reușite, ale lui László Attila — Oreste în *Electra...*, Kulighin în *Furtuna* și Kovács — tatăl bizar, slugarnic și imbecil din *O după-amiază cenușie* — îl recomandă ca pe o individualitate distinctă, cu posibilități în registre dramatice diverse. Ceilalți doi absolvenți s-au supus tuturor solicitărilor regizorale, dovedit nu numai talent, ci și faptul că pot aborda roluri diferite și le pot duce cu destoinicie profesională pînă la capăt. Dar... personalitatea lor pare încătușată de executarea corectă a sarcinilor scenice. Cele trei absolvente au demonstrat aceleași calități — prezențe plăcute, voci frumoase, disponibilități multiple; deocamdată, însă, numai Incze Ildikó vădește însușiri deosebite. Cele două roluri de anvergură (*Electra* și *Katerina*) anunță o ingenuă dramatică dotată cu temperament, sensibilitate, candoare, farmec și capacitate de transfigurare.

Promoția '82 a secției maghiare de la Tîrgu Mureș apare, ca și promoția anului trecut, de nivel mijlociu. Desigur, aprecierile noastre pot fi contrazise chiar de la primul rol jucat pe scena unui teatru. Surprizele, probabil, nu vor întîrzia. Sub îndrumări regizorale diverse, individualitatea manifestată acum timid se poate exprima, în viitor, cu strălucire.

Valeria DUCEA

NOTE

Profil teatral

Redacția de teatru a televiziunii consacră teatrelor noastre „profiluri” ale actualității repertoriale. Fîresc, seria „monografiilor” în contemporaneitate a început cu Naționalele. Prestigiosul așezămînt ieșean, prezentat cu sobrie-

tate și aplicație documentară de directorul său, scriitorul Mircea Radu Iacoban, a înfățișat un chip vrednic de misiunea sa culturală. *Chirița în provincie* de Alecsandri, *Petru Rareș* de H. Lovinescu, *Simbătă la Veritas* și *Hardughia* de M. R. Iacoban, *Pădurea împietrită* de R. Sherwood (de ce nu și *Cum vă place?* de Shakespeare, aflată în repertoriul curent?) au ilustrat — în secvențe scenice — orientările și potențialul trupei. Contribuția unor actori ca Tamara Buciuceanu (invitată pen-

tru rolul Chiriței), Teofil Vâlcu, Cornelia Gheorghiu, C. Popa, Dionisie Vitcu, Liana Mărgineanu etc. ne întărește convingerea că la Iași se poartă credință tradiției teatrale, dar se manifestă receptivitate și la noi formule scenice. Impresia de temeinicie artistică a dominat emisiunea. O singură rectificare: nu la Iași am avut „primul teatru românesc” (1816) — după cum a afirmat directorul teatrului — ci în Transilvania veacului 18.

I. N.



VIITORUL ROL

CARMEN PETRESCU

Încă din studenție, Carmen Petrescu s-a făcut cunoscută, jucind în filmul *Actorul și sălbaticii*. La absolvire (1973), a fost repartizată la Teatrul de Nord din Satu Mare; din 1976, s-a integrat în colectivul Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, unde a înregistrat succese, obținând premii pentru interpretarea rolurilor: Liz (*Vieți paralele*, de Ovidiu Genaru), Gabriela (*Somnoroasă aventură*) și Ortansa (*Proștii sub clar de lună*), de Teodor Mazilu. Din fișa ei de creație, pe ambele scene, cităm: Mașa și, ulterior, Natașa (*Trei surori*, de Cehov); Lady Milford (*Intrigă și iubire*, de Schiller); Doamna Page (*Nevestele vesele din Windsor*, de Shakespeare); Doamna Luther și Papa — în travesti (*Martin Luther și Thomas Münzer*, de Dieter Forte); Veta (*O noapte furtunoasă*, de I. L. Caragiale); Frosa (*Idolul și Ion Anapoda*, de G. M. Zamfirescu); Patroana (*Mitică Popescu*, de Camil Petrescu); Silvia (*Acești îngeri triști*, de D. R. Popescu); Elsa (*Dragonul*, de E. Șvart); Clitemnestra (*Muștele*, de J. P. Sartre).

Afișul noilor premiere de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț va cuprinde, printre altele, *Anotimpuri teatrale*, de Eduard Covali (semnatar și al regiei) și un spectacol-coupé alcătuit din farse culese de francezul Jean Variot — *Istoria comică a magului Faust, Iarba amăgirilor și Soțul ideal* (regia: Victor Ioan Frunză). Carmen Petrescu este distribuită, în ambele, în mai multe roluri.

„Printr-o fericită coincidență, cele două spectacole pun în valoare deopotrivă (în ciuda deosebirilor de temă, timp și spațiu) același mecanism lăuntric, prea puțin cunoscut: dedublarea actorului — ființa sa și masca histriionului...

În *Anotimpuri...* (confesiunea unui slujitor al scenei, luminată din șapte unghiuri diferite, pornind de la șapte vârste diferite ale actorului), momentul în care joc, „Soții Pitoeff“, completează suita unor monoloage care încearcă să sublinieze interferența dintre viață și scenă, dintre adevărul teatrului și mistificările ce-și fac loc într-o existență dedicată profesiunii de actor.

În spectacolul-coupé, voi interpreta: Soția Dracului, Bucătăreasa, Soția lui Paul, Baba, Husarul, Vaca și a treia soție a lui Barbă Albastră, dar, înainte de toate, rolul Actriței (o comediantă din teatrul ambuland de bilci), care intră, rînd pe rînd, în pielea personajelor respective, ca apoi spectatorii s-o regătească pe ea, pe această femeie de profesiune actriță, pregătindu-se s-o ia de la capăt pentru a deveni din nou Soția... Bucătăreasa etc., etc.

Încerc să comunic cîteva idei discutate cu ambii regizori, care intenționează ca, prin aceste spectacole, să creeze un liant între spectatorul avid de a înțelege actorul, în întreaga sa comportare, și interpret, această ființă ciudată, care transmite idei și sentimente străine, filtrate prin propria sa capacitate de selecție, la urma urmelor, prin propria sa suferință. Pentru mine, această experiență înseamnă o nouă șansă de a-mi verifica posibilitățile, supunîndu-mă unui alt alfabet de expresie teatrală. Mă bucur că am ocazia să joc în două spectacole cu același mobil: cultivarea respectului pentru teatru și pentru slujitorii lui“.

telex-.,teatrul“●telex-.,teatrul“●telex-.,teatrul“

A încetat din viață Grig Schitcu, prețuit actor, care a slujit, cu talent și cretință, scena orădeană, încă de la înființarea Teatrului de Stat din Oradea. ● O foarte inte-

resantă carte a apărut în editura „Meridiane“: Despre arta reprezentației dinainte gîndite și despre improvizație de Andrea Ferrucci, tradusă de Olga Mărculescu. ● Teatrul de Nord din Satu Mare, sec-

ția română, a pregătit, pentru stagiunea estivală, spectacolul de divertisment muzical umoristic Floricele de porumb, de Valentin Silvestru și Dumitru Solomon. ● La

VIITORUL ROL

VIRGIL OGĂȘANU

De la începutul carierei sale, Virgil Ogășanu a apărut ca o personalitate conturată. Jocul său mizează pe farmec, pe spontaneitate, pe priceperea de a îmbina candoarea și ironia, făcându-le să se potenteze reciproc. Discreția mijloacelor sale interpretative dă personajelor o aură de sensibilitate și finețe intelectuală. Rolurile interpretate de Virgil Ogășanu par multe, prin durata ieșită din comun a vieții spectacolelor respective, care le fixează în conștiința publicului: Camille Desmoulins (*Moartea lui Danton*), Leonce (*Leonce și Lena*) de G. Büchner; Malvolio (*A 12-a noapte*, de Shakespeare); Baronul (*Azilul de noapte*, de M. Gorki); Werther (*Noile suferințe ale tânărului W.*, de U. Plenzdorf). Dar, la o privire mai atentă, sînt mai puține decît ne-am fi așteptat...

Pe cele două scene ale Teatrului „Bulandra”, Virgil Ogășanu poate fi văzut în spectacolele: *Răceala*, de Marin Sorescu (Mahomed); *O zi de odihnă*, de Kataev (Miusov); *Voluptatea onoarei*, de Pirandello (Baldovino); *Menajeria de sticlă*, de Tennessee Williams (Jim O’Connors); *Anecdote provinciale*, de A. Vampilov (Ugarov, Kamaev). Pentru stagiunea viitoare, repetă, în piesa lui Mihail Bulgakov, *Țarul Ivan își schimbă meseria*, rolul Timofeev. Regia: Alex. Colpacci, scenografia: Dan Jitianu.

„Pregătim spectacolul pentru următoarea stagiune, sîntem abia la începutul repetițiilor, așa încît rolul pe care-l voi juca e «crud», e încă «în șantier». Personajul, inventatorul Timofeev, deși pare mai puțin generos decît celelalte, ca rol, reprezintă nucleul satirei lui Bulgakov.

Timofeev este constructorul unei mașini a timpului; cu această mașină, el se întoarce din Moscova anilor ’20—’30 în secolul XVI, la Curtea Țarului Ivan, supranumit cel Groznic; prilej de analo-



gii și de contraste. Forînd în trecut, el înțelege mai bine prezentul. Timofeev este în același timp un visător, un poet, dacă vreți, care își trăiește fericit visul.

Adevărul lui Timofeev este cel al răsturnării aparențelor; mintea lui înfierbîntată construiește fantezii pe care le regăsește odată cu pătrunderea în vis. El e preocupat să înțeleagă raporturile cu lumea înconjurătoare, cu tot ce există, dar mai ales să-și înțeleagă timpul; dorința de a ieși în lume, în univers, de a pune față-n față epocile, îl obsedează într-atît, încît s-a izolat de cei din jur, chiar de soție. Prins în evenimentele pe care le vede prin aparatul său, el trăiește momente de fascinație, visează lucruri frumoase. Este convins că acea mașină va fi de folos întregii lumi. Asemenea oameni dăruieți, de felul lui Timofeev, am mai întîlnit în teatru; mă gîndesc, de pildă, la Marin Miroiu.

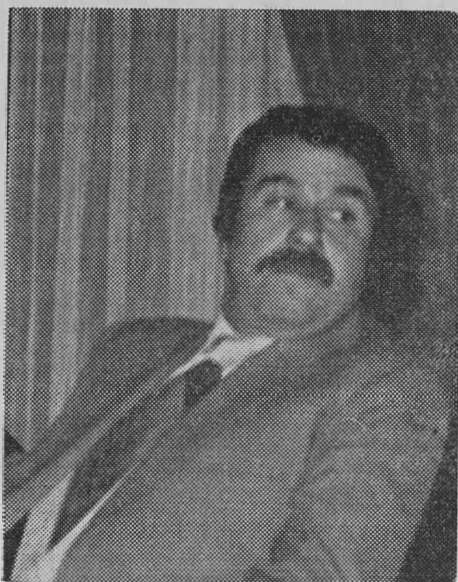
Proiecte de viitor: sînt distribuit în *Vilegiaturistii*, de Maxim Gorki, în rolul Dudakov. Regia: Alexa Visarion. Întrucît nu am intrat în lucru, despre Dudakov, cu altă ocazie“.

telex-„teatrul“ ● telex-„teatrul“ ● telex-„teatrul“

Teatrul German de Stat din Timișoara a avut loc premiera piesei Ifigenia în Taurida de Goethe, în regia lui Alexander de Montléart (directorul Teatrului din Lüneburg — R.F.G.) și scenografia lui Gabriel Kazinczy. ● Co-

lectivul artistic al Teatrului „Bulandra” s-a întîlnit cu oamenii muncii de la Centrul Național de Fizică de pe platforma Măgurele. S-a dialogat deschis, fertil, despre realizările și proiectele teatrului. ● Cronicara teatra-

lă a revistei „Orizont” și colaboratoarea noastră Antoaneta C. Iordache a debutat ca romancieră cu volumul *Singurătatea poveștilor* pentru copii. ● În „Flacăra” din 9 iulie 1982, Ion Cojar vorbește cu pasiune și responsabilitate despre



VIITORUL ROL

RADU PANAMARENCO

Radu Panamarenco a debutat în 1962, la Teatrul Național din Tirgu Mureș, unde a întâlnit o atmosferă stimulatorie și a fost distribuit în roluri care i-au îngăduit să-și afirme talentul și să se dezvolte profesional. Actorul mărturisește: „Am avut norocul să lucrez sub îndrumarea experimentatului om de teatru Tompa Miklós, artist emerit, căruia îi datoriez ceea ce sînt azi“. A mai jucat la Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoșani și la cel Municipal din Ploiești. Dintre rolurile interpretate pe cele trei scene, amintim cîteva: Ionică Pară (*Să nu-ți faci prăvălie cu scară*, de Eugen Barbu); Rumân Gruie (*Vlaicu Vodă*, de A. Davila); Blohin (*Povestiri din vechiul Arbat*, de A. Arbuzov); H. C. Curry (*Omul care aduce ploaie*, de Richard Nash); Șbilț (*Patima roșie*, de Mihail Sorbul); Spiegelberg (*Hoții*, de Schiller); Ross (*Mac-*

beth, de Shakespeare). Din 1976, face parte din colectivul Teatrului Giulești. Aici a fost distribuit în: Potapov (*Da sau Nu*, de Al. Ghelman); Țifescu (*Descăpăținarea*, de Al. Sever); Tolănică (*Comedie fără titlu*, de Ion Băieșu); Stavăr (*A cincea lebdă*, de Paul Everac); Chiriac (*O noapte furtunoasă*, de I. L. Caragiale); Băjenaru (*Opinia publică*, de A. Baranga); Căpitanul (*Woyzeck*, de Büchner) ș.a. Radu Panamarenco este prin excelență actor de compoziție. Compozițiile lui nu sînt ample și de largă respirație, dar, prin forța și vitalitatea interpretului, dobîndesc importanță și semnificație în caracterizarea unui mediu, a unei atmosfere.

În prezent, Radu Panamarenco repetă în *Serpentina*, de Paul Everac, rolul Băuceanu, iar în *Pălăria florentină*, de Labiche, pe cel al negustorului Nonancourt.

„Băuceanu este prototipul clasic al parvenitului. Lipsa de scrupule, demagogia și arivismul îl fac să aibă o imagine răsturnată a relațiilor cu cei din jur, pe care îi judecă sau îi apreciază conform psihologiei sale deformate. Discrepanța dintre aparență și esență, ca și o permanentă explozie verbală (dovada certă a inculturii și non-valorii), îl fac pe Băuceanu să devină pe rînd ridicol, revoltător sau comic. Aducînd pe scenă acest personaj, aș dori ca spectatorul să nu fie captivat doar de latura comică a acestui intrus în societate, ci să pătrundă dincolo de aparența înșelătoare.

Total diferită este structura personajului din *Pălăria florentină*, Nonancourt. Provincial conservator, apărător al moralei tradiționaliste, tată blind și iubitor, el vrea ca — în ciuda tuturor încercărilor în care fără voia lui este implicat — ceremonia căsătoriei fiicei sale să se desfășoare conform tradiției. O înțelegere întîrziată a evenimentelor, o lipsă de perspicacitate îl ajută să iasă cu ușurință din orice conflict, întrucît nu realizează gravitatea a ceea ce i se întîmplă. Ajutat de regizorul Tudor Mărăscu și de excelenta echipă de interpreți, sper să reușesc ceea ce mi-am propus“.

Maria MARIN

telex-., teatrul“ • telex-., teatrul“ • telex-., teatrul“

raporturile dintre regie și dramaturgie. ● La Tulcea, colectivul de amatori „Teatrul tineretului“ repetă Meșterul Manole, de Ștefan Dumitrescu. Alt colectiv de amatori tulcean, Teatrul muncitoresc, repe-

tă o piesă de același Ștefan Dumitrescu, intitulată... Despicătura ontologică (!) ● Citim, în „Scintea“ din 16 iunie 1982, că „Marele presbiter și episcop al noii religii univervaliste“ incriminează dra-

maturgia și teatrul, în capitolul 46 al „Statutului noii religii“. Nici nu știe „Marele presbiter“ cîte milioane de „rătăciți“ de la „dreapta cale“ se declară iubitori ai teatrului!

FAIMA



JOCUL IELELOR

de Camil Petrescu

Dintre piesele lui Camil Petrescu, *Jocul ielelor* a făcut o carieră excepțională în teatrele noastre. Era și firesc, subiectul, tema și conflictul corespund ideii pe care ne-o facem mulți despre teatrul politic. În critica literară, piesa a generat de asemenea o stufoasă exegeză, cea mai mare atenție acordându-se personajului principal, a cărui intransigență a fost confundată, nu știm de ce, cu intransigența revoluționarului politic.

Gelu Ruscanu, omul care „a văzut idei“, se ridică, spiritualmente, dincolo de omenesc; el crede în puritatea absolută a unei etici transcendente. După părerea mea, convingerea sa nu are nimic de-a face cu politicul, acesta fiind corolarul unei practici în limita socialului, și, ca atare, lipsit de transcendență; iar consecvența, intransigența revoluționarului se revendică nu dintr-o metafizică a absolutului, ci din practica transformării societății, în conformitate cu recunoașterea noilor forțe, ce-și caută formele de existență. Revoluționarul se conformează, așadar, realului existenței sociale, încercând să lucreze pentru perfecționarea continuă a acesteia. El este un aristotelic, recunoscând entelehia, dar, mai mult încă, participând la realizarea ei. Revoluționarul „moșeste“ în realitatea socială, ca și Socrate în realul ideilor, fiind, ca și acesta, consecvent pînă la ultimele consecințe ale realizării formelor noi. Nimic din toate acestea la Gelu Ruscanu. Eroul lui Camil Petrescu pare mai degrabă o ilustrare a imperativului categoric kantian. Din această perspectivă, putem considera piesa lui Camil Petrescu deopotrivă o cercetare a acestui tip uman și o demonstrație a neputinței lui de a exista.

Așadar, viața refuză trăirile livrești, fenomenalul nu se supune ideii. Gelu Ruscanu s-a convertit, prin lecturi, la o religie a absolutului. Cărțile, spune el, i-au trasat perspectiva, drumul. E un Don Quijote modern. Și pe acela îl îmbolnăviseră cărțile. Amindoi bolnavii de absolut luptă cu

morile de vînt ale vieții, dar, dacă eroul lui Cervantes sfîrșește acceptînd viața dintr-o perspectivă superior conciliatoare, eroul lui Camil Petrescu sfîrșește în ireconciliabilul scepticismului.

Tovarășii de luptă ai lui Gelu Ruscanu, socialiștii de la redacția „Dreptatea socială“, îl numesc „Saint Just“, denotație nu întru totul potrivită, și spun despre el că ar fi văzut jocul ielelor (al ideilor, deci). Cine a văzut ielele rămîne neom, zice mitul. A fi neom nu e totuna cu a nu fi om; a fi neom înseamnă a nu fi în lume și cu lumea, a nu ține seamă de ea. Se spune că natura e paralogică. Nu altfel par a fi și lumea, realitatea socială sfîșiată de contradicții, cu atît mai mult societatea burgheză, în care evoluează eroul și al cărei portret îl face, cu nonșalanță și cinism, un personaj: „Asta-i societatea românească... N-are ordine socială... n-are început și sfîrșit... O frază din prefață se rupe și se leagă tocmai la pagina cincizeci pe verso, jos, iar pasajul din primele rînduri se continuă, trunchiat, în partea doua... E o încilcitură de nu se poate descurca nimeni... Toți sînt rînd pe rînd victime și călăi... Toți sînt legați între ei, toți sînt dacă nu frați, veri, ori au stat pe aceeași stradă, sau au învățat la aceeași școală... sau și mai obișnuit... au făcut afaceri împreună... Partidele politice românești nu au aderenți, ci aderențe“.

Acestor aderențe încearcă să le scape Gelu Ruscanu, prin actele sale nete, inflexibile, dictate de conștiința pură a unei etici absolute.

Dar iată-l față în față cu lumea aceas-ta a aderențelor, caracter definitiv definindu-se încă. Și lumea aceasta se compune din oameni ca Maria Sinești, care îl mai iubește, ca ministrul Sinești, despre care aflăm că-l primise în casă, în calitate de fiu al prietenului său, ca socialistul Praidă, care îi pune în față oglinda solipsismului. Schopenhauer spunea despre solipsist că seamănă călărețului din povestirea baronului Münchhausen, care, în pericol să se încece cu cal cu tot, încearcă să se salveze trăgîndu-se de păr în sus...

E o lume căreia i-a aparținut și eroul nostru cîndva, și care acum îl revendică. Însă el o refuză: și nu cunoaștem un gest de refuz mai irevocabil decît sinuciderea. Imitîndu-și părintele prin acest act, Gelu Ruscanu încearcă să facă din sinucidere o chestiune de destin. Pentru noi nu este decît un act absurd al unui om absurd, atît de interesant teoretizat de Camus în *Mitul lui Sisif*. Să notăm că s-ar putea face apropieri fructuoase între această carte și piesa lui Camil Petrescu. Oricum, drama lui Gelu Ruscanu, care s-a vrut lucid, se stinge într-un gest de orgoliu extrem individualist. Adevărata dramă

constă în asumarea lumii în care trăiești, adevărata dramă rămâne străină de moartea celui ce refuză lumea.

Spectacolul lui Dan Nețșulea are principala calitate de a fi, ca să zic astfel, în cheia realismului psihologizant, în care e concepută piesa. Există și tentația de a vedea piesa ca pe un teatru de idei — și, de aici, primejdia unei eventuale uscăciuni —, această primejdie, regizorul a ocolit-o. Viața sufletească exprimată de actori e într-atît de puternică încît stîrnește în spectator reacții simpatetice. Un spectacol care ne solicită afectiv în scopul de a ne atrage către partizanatul de idei, alături cînd de unul, cînd de altul dintre protagoniști. Bine distribuit în Gelu Rîșcanu, Traian Stănescu știe să-și imblînzească liniile unei fețe angulos dure; gestică netă, reținută, devine uneori, pe nesimțite, patetică. Simțim fragilitatea caracterului sub masca stăpînirii de sine și din această omenească slăbiciune ne împărțășim și astfel credem în posibilitatea existenței sale. Victor Rebengiuc, în rolul ministrului Saru-Sinești, e vehement, cu o gestică nervoasă, expresivă, largă, puternică. Are ceva din aerul seducător și din forța de convingere ale unui retor de bară, dar și rapiditatea reacțiilor omului de acțiune sau impulsivului. Un astfel de om, așa cum l-a conceput Victor Rebengiuc, nu putea ucide cu perna o biată bătrînă, e prea puternic și sincer — atît cît permit conveniențele (altfel, Saru-Sinești practică o discretă și periculoasă complicitate). Acest fel de om, dacă nu stîrnește admirația noastră, impune, în orice caz, respectul.

În Praidă, George Oancea are ținuta rezervată a celui ce cunoaște bine valoarea sa și mai cu seamă a lumii în care trăiește. Gesturile actorului sînt măsurate, calme. Praidă este tipul omului practic, care cîntărește bine șansele partidului său, într-o luptă a cărei izbîndă e necesară și sigură, dar depărtată.

În fine, în Maria Sinești, Valeria Seciu mi s-a părut mai puțin clară în compunerea caracterului personajului său. Jocul actriței a fost afectat de o ușoară vetețe. Suferința personajului nu ne-a fost redată cu destulă pregnanță. Un amestec de stări sufletești expresive, dar slab și nu indeajuns de logic articulate, ne-a pus în fața unui rezultat confuz.

Ceilalți actori reușesc creații notabile în roluri episodice, încheiînd un spectacol viu, atractiv, care se înscrie, printre montările TV ale acestei stagiuni, ca o creație de vîrf.

NEDREAPTA SINGURĂTATE

de Gheorghe Robu

Nedreapta singurătate, piesă cu care Gh. Robu debutează la TV, e construită ca o anchetă, iar, prin substanță, este un proces de conștiință, în care motivațiile sufletești și morale ale omului de drept se revalorizează în lumina obiectivității legii.

Subiectul e simplu: în urma unui denunț, un procuror e pus să ancheteze cazul unei juriste, învinuite de a fi luat mită, pentru încheierea unui dosar de pensionare, înainte de termenul legal.

Ancheta și-ar fi urmat cursul firesc, adică fără implicații dramatice, dar împlinirea face ca anchetatorul să recunoască în inculpată pe o colegă de facultate, căreia îi purtase, ani de-a rîndul, o dragoste ce se vădește a nu se fi stins. Iată un fapt care schimbă complet relațiile dintre personaje: afecțiunea unuia pentru celălalt, firesc trezită de întîlnirea în această nefastă împrejurare, nostalgia unui trecut ce nu mai poate fi recuperat, tristețea unor vieți rău sau monoton trăite, se insinuează printre întrebările și răspunsurile anchetei, punîndu-i pe protagoniști în luminile, rînd pe rînd blînde sau crude, ale omenescului din ei; și iată că jocul de inteligență anchetator-anchetat se umple și se nuanțează cu o viață sufletească ridicată în planul unei dialectici a revelații enigmaticului.

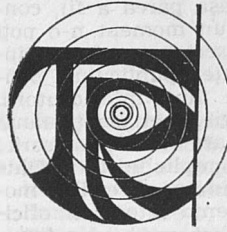
Așadar, dacă jurista își platinează părul, dacă face pierdut dosarul cu pricina, dacă schimbă data încheierii dosarului, toate acestea transgresează faptul ca atare, răspunzînd într-un strat mai profund, moral-psihologic; atragerea justiției pe o pistă falsă, prin autodenunțul care constituie alibiul ei, spre a acoperi accidentul comis cu autoturismul, ține nu numai de fuga de răspundere, ci este reacția tipică a unui om ce nu a îndrăznit, niciodată, să-și croiască viața în lumina adevărului. Căci, în urma anchetei, și spre tristețea și înșurubarea anchetatorului, se descoperă că viața femeii iubite a fost însăilată din compromis și minciună.

Actorii au evoluat inteligent, compunîndu-și rolurile așa cum le cerea această piesă făcută din ascunziș și lentă deconspirare, nu atît a faptelor, cît a psihologiilor, a moralei protagoniștilor. Vistrian Roman, în rolul Procurorului, are blînda

comprehensiune a unui medic de suflute. Interpreta Juristei este Ileana Cernat. Între protagoniști se stabilesc reacții sufletești, așa zice, reflexe, ca între medic și bolnav, ca între părinte și copil, iar, prin spectacol, înregistrăm o mișcare subtilă a psihicului în moral, pe care cei doi actori o realizează nuanțat, poate cu și mai multă sinceritate decât există în text.

Comportamentul uman poate fi și paradoxal. Minciuna poate căpăta valențele morale ale adevărului, când i se falsifică, psihologic, scopul. Astfel, putem vorbi despre minciunile pioase. Jurista în cauză se implică în minciună, în mod sincer, când crede că poate să încerce astfel tăria sentimentelor prietenului de odinioară (minciună sentimentală). Acesta o încredințează, în mod sincer, că nu se află în culpă pentru luare de mită, dezvăluindu-i la sfârșit adevărata culpabilitate (minciuna prevenitoare). Culpabil se vedește a fi și prietenul comun al celor doi protagoniști (interpretat, cu aceeași sinceră implicare, de către Nicolae Iliescu); acoperind, sub masca principialității, relațiile sale adulterine și micimea caracterului, minciuna lui omagiază adevărul. Se minte din timiditate, din derută, ca bătrînul pensionar (interpretat de Adrian Georgescu), dar se minte și pentru încercarea tăriei de caracter; este minciuna de utilitate practică a Procurorului-șef, care refuză să-i retragă cazul anchetatorului, la cererea acestuia, motivînd că nu are pe altcineva disponibil (interpretă, Irina Petrescu). Toți acești oameni se mint reciproc, detestînd minciuna, sincer detestînd-o, dar ea pătrunde în țesătura lor sufletească, cuibărindu-se în momentele lor de teamă, de lipsă de voință. Sufletul omului e în luptă continuă cu sine, întru revelarea adevărului, care e un câștig, desigur, pentru reluarea unei vieți morale, dar, cîteodată, un câștig ce se plătește printr-o singurătate nedreaptă. Acest spectacol, semnat de Eugen Todoran, se înscrie ca o împlinire meritorie a unei opțiuni repertoriale interesante a redacției de teatru TV.

Constantin RADU-MARIA



Moment de cultură teatrală

Neobișnuit de puțin generos cu premiile, programul lunii iunie la teatrul radiofonic a cuprins doar un spectacol nou (în loc de 2—3 *pe săptămîină*, cite se difuzau pînă acum). Este vorba despre *Verisoara Bette* de Balzac, text și montare (Constantin Dinischiotu) întru totul onorabile, dar întru nimic deosebite de producția curentă. Iată de ce ne-am oprit, pentru cronică din acest număr, la o emisiune ce nu poartă mențiunea „premieră”, dar este — ca realizare, ca răspuns la o îndatorire culturală însemnată a radioului — exemplară: *Profil teatral: Gina Patrichi*, emisiune semnată de Ecaterina Oproiu.

Aceste portrete — atît de utile, atît de semnificative în perspectiva timpului — nu sînt un lucru nou în practica radioului. De cele mai multe ori, înșă, ele reprezintă o înscriere de date, de informații, conțin aprecieri critice, o selecție de fragmente din piesele interpretate. Util, interesant, dar destul de convențional. Și în profilul Ginei Patrichi am găsit date, informații (chiar foarte bogate), aprecieri critice, exemplificări, totuși, nimic nu amintește formula știută: „viața și opera lui...”, cu iz de manual școlar. Emisiunea a înfățișat nu numai o carieră artistică, ci a descifrat — cu mîgală, cu pricepere, cu pasiune și, mai ales, cu har — liniile de forță, unghiurile umbrite, resorturile ascunse ale unei autentice personalități artistice.

Nimic mai fals, mai antipatic decît expresia „Am citit pentru dumneavoastră”, „Am văzut pentru dumneavoastră”, pe care, din păcate, o întilnim destul de frecvent în presă. Paradoxal, emisiunea ne-a amintit de repudiata, și repudiabila, formulă. Sigur că Ecaterina Oproiu nu a văzut „pentru noi” spectacolele în care a jucat, de-a lungul anilor, Gina Patrichi, dar, în mod cert, ne-a ajutat *pe noi* să vedem ce este deosebit, ce se cuvine a fi reținut în creațiile scenice ale actriței.

Autoarea portretului a evitat cu grijă tonul instructiv-didactic, ca și tonul ziaristic-informativ, clădind întregul material în jurul unei convorbiri cu eroina emisiunii; convorbire „furată” pe banda de magnetofon fără știrea actriței (așa

ni ș-a spus și chiar așa părea a fi), con-vorbire pe care nici un moment n-o poți numi „interviu“, în asemenea măsură lipsește sugestia prezenței publicului, pentru care vorbesc, de fapt, interlocutorii. Tonul făcea și mai vie, mai emoționantă senzația de comunicare reală, sinceră; n-au fost eliminate replicile întretăiate sau rămase neterminate, fireștile momente de pauză. Absența intonației oficiale nu a făcut însă loc aerului de familiaritate ostentativă, de „șuetă“ feminină, pe care o bănuiești însoțită de dulcetu-ri și cafeleuțe. Doi oameni de cultură discu-tau, cu firească seriozitate și cu la fel de

firească simplitate, despre teatrul-pati-mă și teatrul-profesie, despre un drum artistic cu sușuri, coborișuri, revelații, meandre. Atît de atent gîndită, cu atîta rigoare construită, încît părea deplin spontană, emisiunea se reține, pentru că nimic nu e întîmplător, totul are un rost, e la locul cuvenit, inclusiv gustul dulce-amărui al melodiei din filmul „Casa-blanca“.

O emisiune pe care sigur nu o vom confunda cu atîtea altele, pe care nu o vom uita, la două ceasuri după difuzare...

Cristina DUMITRESCU

CENTENAR V. MAXIMILIAN

Cînd dădea în floare opereta...

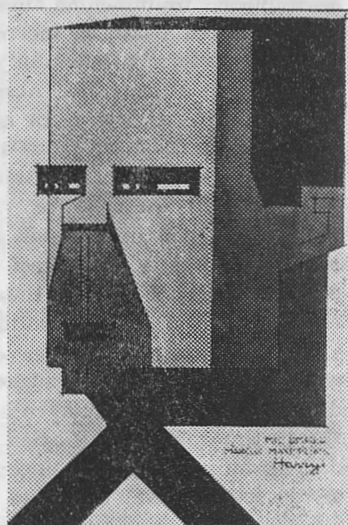
...și lavaliera „frumoasei epoci“ încă se arbora cu delicii mondene, miezul de vară bucureștean al anilor 1904 ră-suna, sub castanii seculari ai parcului Oteteleșanu, de vocile lui Leonard, Maxi-milian, Ciucurette...

Strauss, Offenbach, Zeller, Kalman, Millöcker — numele de afiș ale Vienei, Romei și Parisului — găseau, în trupa tenorului C. Grigoriu, interpreți ideali pentru muzica lor de mare virtuozitate. „Basul comic“ V. Maximilian poza, în rolurile care îl făcuseră celebru, pentru ilustrate păstrate și azi — cine știe? — în vechi scrinuri. Bărbatul robust, lu-minos, cu expresivitatea actorului popu-lar, cucerise greu scena lirică. Născut „alaltăieri“, în 1882, în casele părinților „de peste gara“ Buzăului și înregistrat de vesela peniță a stării civile în luna lui cireșar, băiatul sărman dar tenace e sprijinit de „funcționarul“ I. L. Caragiale să intre în Conservatorul dramatic.

C. Nottara îl hărăzește repertoriului comic, iar soarta, trupelor de turneu și de mizerie ale lui Al. P. Marinescu și N. Poenaru. Abia în ansamblul lui C. Grigoriu — care va juca în teatrul nostru liric rolul avut de compania Davila în teatrul de proză — își află stilul ce va contribui, în generosul cadru al trupei, la biruința operetei.

Cu soții Bulandra și G. Storin fundea-ză, în 1923, teatrul ce-i va absorbi ener-giile două decenii, în ipostază de actor dramatic. Shakespeare, Molière, Gogol,

**Caricatură
de
Harry
Brauner**



V. Alecsandri, G. M. Zamfirescu, G. Ci-prian, V. Eftimiu sint dramaturgii slujiți de el cu harul ce așază artistul cuvintului în primul rînd al generației. Generație numită a lui Tony Bulandra, Ion Ma-nolescu, Marioara Voiculescu, Tănase, Maria Filotti, G. Storin, G. Vraca...

Alături de cei mai mulți dintre ei, va intra, victorios, în zodia teatrului romă-nesc din anii puterii populare. Pe scena Teatrului Armatăi, artistul poporului Vla-dimir Maximilian impune noua operetă românească, cu ritmurile inspirate din melosul național și cu subiecte patrio-tice. Pasiunea și prestigiul unei jumătăți de secol de artă au dat vigurosului bă-trîn mulțumirea deplină a datoriei îm-plineite pînă la capăt.

I. N.

ESCHIL:

„Rugătoarele“ — „Perșii“ —
 „Șapte contra Tebei“ —
 „Prometeu înlănțuit“*

Volumul apărut la începutul anului, cuprinzând cele patru tragedii, marchează prima traducere integrală a ceea ce ni s-a păstrat din opera eschileană, datorată merituosului elenist Alexandru Miran. Debutul seriei de tragedii aparținând lui Eschil, în echivalența propusă de domnia-sa, se realiza în 1979, cu trilogia *Orestia*. Versiunea celorlalte patru tragedii continuă maniera stilistică propusă anterior, delimitând un spațiu specific al echivalenței, în raport cu celelalte tălmăciri, care acoperă modalități extrem de variate, de la proza propriu-zisă și versul alb pînă la versurile rimate. Personalități de seamă ale culturii și literaturii românești, între care menționăm pe N. Iorga, D. Caracostea, G. Murnu, Victor Eftimiu ș.a., au abordat, din diferite unghiuri, opera corifeului tragediei grecești. Cu precădere *Orestia* și *Prometeu înlănțuit* au constituit neîncetate prilejuri de a reveni asupra bogăției de sensuri și mesaje cuprinse în opera eschileană, configurate după structuri spirituale particulare și — de ce să nu o spunem — proprii spațiului de gândire balcanic, sud-est european, la confluența spiritual-etică dintre Dacia, Tracia și vechea Eladă. Din acest motiv, apariția unei noi versiuni românești, cu atât mai mult cînd ea are meritul de a realiza o traducere integrală a operei, își sporește semnificațiile, dacă o raportăm la izvoarele culturii noastre, pe care o îmbogățește nu numai printr-un contact reiterat cu o capodoperă a culturii universale, ci mai ales prin modalitățile specifice de asimilare a acesteia la parametrii sensibilității moderne.

Fiecare dintre cele patru tragedii reprezintă, cum metaforic se exprimă autorul studiului din *Prefață* (p. 5), cite „o insulă

dintr-un arhipelag scufundat“. Caracteristică și comună le este, așadar, dispariția celorlalte tragedii, care le însoțeau în tetralogiile de sine stătătoare, create de Eschil. De aceea, reconstituirea unui univers de semnificații distinct apare greu de realizat în condițiile absenței întregului, din care s-a conservat doar cîte o parte. Dar aspectul de substanță, aparținînd structurii de adîncime, care este comun tuturor tragediilor de față, îl reprezintă tema războiului. Această dominantă a gândirii eschileene — sesizată pertinent de autorul studiului introductiv — unește tematic și justifică dispunerea tragediilor în toate edițiile moderne. *Rugătoarele*, *Perșii* și *Șapte contra Tebei* surprind războiul, ca să spunem așa, „in medias res“. Tragedia *Prometeu* este, la rîndul ei, prin atitudine și tonalitate, un protest acerb contra opresiunii, un război pentru eliberarea de teroare.

Meritul cel mai de seamă al tălmăcirii rezidă, după opinia noastră, în surprinderea specificului rostirii tragice. Unitatea stilistică a operei eschileene se recunoaște la nivelul macrostructurilor, al entităților autonome comparabile reciproc. În interiorul microstructurilor, textul dezvăluie o multitudine de modalități retorice dublate de sensuri convergente, aparținînd unor straturi arhaice și chiar prearhaice ale gândirii elene. Autorul versiunii românești a reușit, pe de o parte, să ne dea măsura fidelă a rostirii ritmurilor originare, conservate uneori cu strictețe, pe de altă parte, să cuprindă mesajul în modalități noi, independente de original, capabile însă a realiza mai adecvat transferul integral de idei.

O versiune poate rivaliza, în orice limbă, cu originalul. Măsura deplinei reușite este dată de capacitatea de a asimila experiența sensibilă a operei, reproducînd-o în configurații specifice, în raport cu contextul cultural în care este integrată. Exemplul cel mai strălucit la noi — de altfel, un autentic model în arta traducerii — este echivalența *Iliadei* realizată de Murnu. Opinem că actuala versiune integrală a operei lui Eschil reprezintă un moment de referință în cultura românească, oferind specialiștilor un punct de reper în contactul cu operele clasicismului antic, iar publicului larg, un nou prilej de redescoperire a lumii străvechi, a miturilor fundamentale din istoria umanității.

Liviu FRANGA

* ESCHIL : *Rugătoarele*, *Perșii*, *Șapte contra Tebei*, *Prometeu înlănțuit*. Traducere, prefață și note de Alexandru Miran. Colecția „Clasicii literaturii universale“, București, Editura Univers, 1982.

HORIA DELEANU:

„Nemurirea teatrului“

Cînd erudiția se întâlnește cu spiritul receptiv la nou, subsumînd bogata informație acumulată misiunii artei angajate, cartea rezultată din sinteza acestor calități este un eveniment. Volumul „Nemurirea teatrului“, recent apărut, al profesorului universitar, cercetătorului și criticului Horia Deleanu (Editura „Eminescu“ București, 1982), marchează un moment semnificativ în mișcarea ideilor teatrale. Cartea aduce în prim-plan ideea apartenenței teatrului la cultura epocii, ca factor dinamizator al acesteia. Conceptul de artă vie, presupunînd un dialog eficient cu spectatorii, implică o seamă de cerințe ce decurg din practica îndelungată și din contactul nemijlocit al teatrului cu realitatea socială și culturală. Publicul, a cărui funcție activă e astăzi unanim acceptată, nu trebuie nici adulat, nici subestimat. Problema este abordată de către cercetător prin prisma observațiilor furnizate de confruntarea teatrului cu noile mijloace de comunicare. Esențial, pentru teatru, este sistemul în care se înscrie, sistem deschis, în care aceeași operă scenică, înfățișată mereu altui public, dobîndește valori variabile. În viziunea autorului cărții, relația teatru-public implică o reacție reversibilă. Sînt studiate, în aspectele lor esențiale, componentele spectacolului și procesul de elaborare, de la disciplina muncii la spontaneitatea firească și pînă la limbajul gestului, ca expresie a specificității artei actorului. Oricît de variate și de profunde sînt observațiile pe care le întîlnim pe parcursul volumului, constanta lor rămîne unitatea dintre opera dramatică, interpretarea ei și publicul care o receptează. Proiecțîndu-se pe toată suprafața oglinzii sensibilității și inteligenței spectatorului, actorul își are și propria sa oglindă. În acest punct nodal al adevărului artei se situează și pledoaria pentru teatrul activ; menirea sa este nu să arate, ci să apere sau să acuze. Interpretul nu poate fi indiferent față de propriul său personaj; el este sau avocatul, sau „procurorul acestei imagini“ (Meyerhold).

Componentele spectacolului sînt comentate în aceeași ordine de idei, a raporturilor teatrului cu publicul său, și analizate prin prisma utilității în susținerea caracterului activ al reprezentației. Decorul în sine sau excesul de decor sînt anomalii în structura spectacolului, și orice decor riscă să devină parazit, dacă nu e conceput în datele concrete ale re-

prezentației. Observațiile privind tehnica spectacolului se întemeiază pe sensul artistic al acestuia; fiecare „efect“, orice nuanță sau pată de lumină se justifică numai în funcție de vibrația dramatică și în termenii filozofiei spectacolului.

Horia Deleanu realizează același excurs riguros științific și în ce privește alte componente ale reprezentației. Ritmul jocului este raportat la cerințele interioare ale spectacolului, conturînd un anumit univers intelectual și un anumit grad emoțional. Muzica de scenă este studiată prin raportarea la *Opera de trei parale* în viziunea lui Liviu Ciulei; deși concluziile sînt limitate la soluțiile muzicale noi găsite unor spectacole cu piese de Brecht, rezultă, și de aici, felul cum muzica poate contribui la configurarea atitudinii spectatorului, stimulîndu-l în sprirea propriei fantezii. Au pregnanța actualității constatările și sugestiile privind teatrul de păpuși și de marionete. Se pare că „efectul de contrast“ obținut prin alăturarea omului și a marionetei duce la o rafinată concretizare a jocului, a limbajului și expresivității acestui gen de spectacol. Se deschide astfel drumul unor cercetări în domeniu, pe cît de necesare, pe atît de captivante. Teatrul de păpuși și de marionete, teatrul pentru copii în general, nu beneficiază încă de aplicații teoretice pe măsura dezvoltării rețelei de instituții și a interesului de care se bucură în cercuri largi ale opiniei publice. Este vorba, în fond, și de pregătirea spectatorului de mîine, iar autorul își fundamentează considerațiile sale pe această răspundere esențială.

O a treia secțiune a volumului este consacrată unor momente și tendințe ale teatrului secolului 20. Văzut din această perspectivă, teatrul asiatic tradițional, cu precădere cel chinez și cel japonez, apare organic legat de arta contemporană, nu trînd teatrul nou și influențînd în sens favorabil parte dintre cercetările pentru aflarea unui nou limbaj în teatrul european modern. Informația sistematică și metoda analizei operative, pe care se bazează Horia Deleanu, ne poartă către universul de gîndire pe care-l exprimă sistemul lui Stanislavski, ca și în laboratoarele de creație ale lui Meyerhold, Ohlupkov, Tovstonogov, Akimov și ale altor urmași fideli ai celui care a dezvoltat perspectiva unei anumite practici a artei scenice, cu efecte fundamentale în teatrul epocii.

Cu multiple deschideri spre orizontul teatrului actual, cartea e bogată în informații proaspete, utile atît creatorilor cît și iubitorilor de teatru. Ea unește, sub același arc al nobleței artei, considerațiile privind publicul, scena, profesiunea actorului, teatrul antic și cel modern.

Carol ISAC

THÉÂTRE DE L'EST PARISIEN

„FINAL DE PARTIDĂ“

de Samuel Beckett

Théâtre de l'Est Parisien este, în mod declarat, un teatru cu profil popular, o scenă, deci, al cărei repertoriu se adresează, programatic, unor mase largi de spectatori. De aceea, ar putea părea surprinzătoare prezența pe afișul său a unei piese precum *Final de partidă* (*Fin de partie*), ce a inspirat un număr impresionant de studii critice, parte dintre ele reunite într-un substanțial volum, toate — dedicate căutării „cheii“ acestei lucrări; operație cu atât mai incitantă (și mai riscantă) cu cât Samuel Beckett a refuzat întotdeauna să-și explice, într-un fel sau altul, piesele, să le clarifice „mesajul“, să dezvăluie mecanismul psihologic *sui generis* al personajelor. Așa se face, probabil, că *Final de partidă* (scrisă în 1957 și caracterizată de Beckett doar ca „mai inumană“ decât *Așteptându-l pe Godot*) a fost calificată de unii (Lionel Abel) drept piesă autobiografică, în care dramaturgul însuși ar fi Clov, servitorul, a cărui ură mocnită nu reușește să se convertească în revoltă fățișă vis-à-vis de stăpînul său, Hamm, identificat cu James Joyce, mentorul spiritual — recunoscut — al lui Beckett; de alții (Martin Esslin), drept monodramă, în care cele patru personaje n-ar reprezenta, de fapt, decît patru ipostaze felurite ale unuia și aceluiași caracter, aflat în căutarea propriei identități; în sfîrșit, de alții (Roberto De Monticelli), drept o parabolă a tragismului condiției umane, într-o lume ostilă, prin însăși mortalitatea ei indiferență, oricărui aspirații, dorințe, idealuri. Simpla enunțare a acestor opinii critice este suficientă, fie și pentru a sugera, numai, complexitatea și, implicit, deloc lesnicioasa accesibilitate a piesei. Accesibilitate îngreunată, încă, de faptul oarecum derutant că, necontestat corifeu al teatrului absurdului, deci, al modernismului, Beckett — precum, altădată, și în altă zonă a literaturii, Baude-

laire — a „turnat în formă nouă“, în speță, cea a „piesei de non-acțiune, conținuturi — teme și motive — de mult familiare prozei și dramaturgiei „tradiționale“ : relația dialectică slugă-stăpîn sau victimă-torționar (aici, Clov-Hamm), conflictul dintre generații sau, mai particular, dintre copii și progenitori (Hamm și părinții sechestrați în lăzi de gunoi), raportul viață-creație artistică (aici, ultimului element corespunzîndu-i romanul, sortit să rămînă în veci neterminat, al lui Hamm), solitudinea ireductibilă a omului (cazul tuturor celor patru eroi) etc. Dar poate că tocmai asta, alături de mînuirea impecabilă a componentelor clasice ale structurii dramatice (construcție perfect echilibrată, caracterizare minuțioasă a personajelor, „scenicitate“ a dialogului), face din *Final de partidă* o operă teatrală exemplară, deschisă unei game inepuizabile de posibilități spectaculare, și totodată, prin multitudinea de sugestii și simboluri greu de explicat, o redutabilă piatră de încercare a gîndirii regizorale. Nu mai puțin — a receptivității publicului.

Interesul pentru acest din urmă aspect l-a călăuzit, desigur, pe regizorul Guy Rétoré în abordarea textului de pe pozițiile raționalismului cartezian (propriu, dealtfel, spiritului francez), pornind chiar de la titlul piesei. „*Final de partidă* este un joc“, declară el în caietul-program al spectacolului, un joc în care „există (...) o lecție de viață“. Primul enunț este rezolvat scenic în modalitate brechtiană : din cînd în cînd, ieșind din rol (rămînînd însă strict în limitele textului), actorii se adresează direct sălii, avertizînd asupra convenționalismului situațiilor. Pentru a releva „lecția de viață“, regizorul recurge însă la instrumentele realismului, preferînd tratarea lucrării ca piesă de cameră. Astfel, spațiul — cu valențe alegorice



Pierre Dux și Michel Robin...

...Gisèle Casadesus și André Reybaz



evidente, în text — în care se află (auto) claustrați eroii devine o încăpere obișnuită, sumbră, într-adevăr, dar în care obiectele bizare ce o populează își pierd aura de mister, căpătând statutul unor eventuale rămășițe ale unui naufragiu pecuniar; impresia este subliniată de costumele personajelor: amplu halat, altădată somptuos, al lui Hamm, „uniforma“ de bătrîn servitor care a cunoscut zile mai bune a lui Clov, veșmintele de noapte stil „belle-époque“ ale lui Nagg și Nell (semnatarul scenografiei: Claude Lemaire). Confruntările dintre personaje sînt, la rîndul lor, privite ca inevitabile conflicte ce se produc între oameni obligați să trăiască în aceeași casă: Hamm, orbul paralic, este capul familiei, exercitîndu-și despotic autoritatea asupra părinților acum nefolositori (metafora închiderii lor în lăzile de gunoi se transformă astfel în investivă); relațiile sale cu Clov și ostilitatea celui din urmă sînt explicate din aceeași perspectivă „casnică“, iar chemările zadarnice ale lui Hamm, în final, în prezența mută a servitorului care, probabil, s-a decis totuși să-l părăsească, par a semnifica pedeapsa — condamnarea la singurătate definitivă — pe care o primește tiranul, pentru comportarea sa.

O asemenea lectură este, fără îndoială, posibilă (coerență și limpezimea spectacolului o dovedesc, dealtminteri); și, dacă ea simplifică în bună măsură bogăția de sensuri a piesei, are, nu mai puțin, meritul de a facilita accesul spectatorului la o operă multiplu încifrată.

„Nu am avut altă ambiție decît să permit unor actori să joace jocul scris de Beckett“, a declarat, de asemenea, regizorul. Este obiectivul pe care l-a atins în mod desăvîrșit: prestațiile celor patru interpreți sînt, fiecare în parte, strălucitoare. Pierre Dux (Hamm) domină întreaga scenă; deși imobilizat în fotoliul cu roțile, prezența sa degajă forță launtrică, expresivitate subtilă. Glasul e cînd metalic-poruncitor, cînd amabil-sarcastic, accentele dramatice — precis distribuite. Îi dă replica Michel Robin, un Clov umil și, totodată, amenințător, cu o mișcare scenică impecabilă și inflexiuni vocale bine stăpînite. André Reybaz (Nagg, tatăl lui Hamm) compune portretul rizibil și înduioșător al unui bătrîn trist, sentimental, dar nu lipsit de (involuntară?) cruzime; dicțiunea sa este un adevărat model de măiestrie actoricească. Gisèle Casadesus (Nell, mama) relevă, în scurtul său moment solistic, resurse de tragediană și o profundă înțelegere a rolului.

Théâtre de l'Est Parisien a oferit, astfel, înainte de toate, un spectacol de admirabilă seriozitate și profesionalitate.

Alice GEORGESCU

Un ctitor al scenei naționale

GRIGORE MANOLESCU

La 35 de ani, în plină glorie, Grigore Manolescu trece în neființă și în legendă. Se împlinesc nouă decenii de la acel nefast iulie 1892, și arhivele mai ascund documente despre fascinantă personalitate a elevului lui Ștefan Vellescu. Memorialiștii, în frunte cu Aristizza Romanescu, vorbesc despre un talent ieșit din comun, despre o mare voință în luptă cu o natură fragilă. Dacă la 14 ani era elev la „declamație“, foarte curînd va urca pe scena Naționalelor din București și Iași, va fi ovaționat în sala „Dacia“, va trece granița, după tipicul vremii, pentru lecții cu profesori iluștri, la Paris. De la Ruy Blas, Hamlet, la Despot Vodă și pînă la melodramele Doi sergenți și Moartea civilă, actorul, pe care nici o școală interpretativă nu și-l poate revendica deplin, a revelat temperament, finețe, înclinare spre meditație. Contemporan și prieten cu Nottara, a marcat, alături de acesta, apariția unui nou tip de creator scenic — actorul cult, cu demnitatea unei prezențe sociale care să reprezinte și să impună breasla. Se încheia epoca eroică Millo-Pascaly, teatrul nostru căpăta personalitate națională prin repertoriu, prin actori (o generație numeroasă de nume ilustre), prin directori. Așa se explică gestul, socotit de unii temerar, de a prezenta la Viena (în acel moment, centrul teatral al Europei), Hamlet și Romeo și Julieta. Turneul lui Grigore Manolescu a fost remarcat de presa vieneză, actorul a fost așezat între personalități, într-o capitală a condeiului ce nu cunoștea indulgența. Se știu puține despre acest turneu, primul, de răsunset european, al unui român. Încă un capitol necercetat, din istoria teatrului nostru! Viața lui Grigore Manolescu (deși există o monografie) trebuie scrisă.

I.N.

PERSONAJUL ISTORIC

între
document
și
ficțiune

Finele de veac literar XIX e consecvent în preocuparea de a urca istoria națională pe scenă; mijloacele, însă, variază. Am văzut* că în *Despot-Vodă* triumfa documentul; imaginația i se supusese. Cele ce urmează vor doar să contribuie la întregirea cadrului de epocă literară, să lase să se întrevadă un drum care, defrișat și adâncit, ar fi dus pe o culme a dramaturgiei naționale.

Anii 1877—1883. Între redacția oficiosului conservator „Timpul”, al cărui mentor era, și mizera locuință din Calea Victoriei, viața lui Eminescu aluneca vertiginos spre fatala întunecare.

Lada cu manuscrise, policioarele cu cărți, masa de brad, lampa de spirit pentru cafea și fumul gros al tutunului au stăruiet în memoria lui Zamfir Arbore, dintr-o seară din toamna anului 1879, când Eminescu i-a citit începutul dramei *Bogdan Dragoș*. Poetul credea că o va încheia curînd; de față era și actorul C. Bărcănescu, vechi prieten de pribegie teatrală, care-și arăta zgomotos entuziasmul și potrivea versurile unei doine din text pe o melodie (Z. Arbore, scrisoare către N. Iorga, în „Sămănătorul”, 1906, nr. 42).

Ce va fi stîrnit rîvna efemeră a celui ce se consacră gazetăriei, determinîndu-l să reia vechi proiecte dramaturgice din epoca studenției berlineze? Frenetic cititor al lui Shakespeare, în bune ediții germane, Eminescu fusese fascinat, în umbra zidurilor de burg unde imaginația istorică se aprindea ușor, de un paralelism, hrănit, prin operele romantismului, pînă la viziune mitică: asupra dinastiei descălecătoare a Moldovei, Mușatinii,

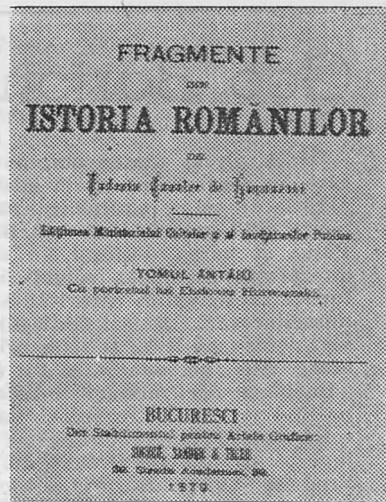
apăsase o fatalitate sanguinară, de felul celei evocate de marele Will în cronica Plantagenetilor (cf. Filimon Taniac — *Bogdan Dragoș* în „Buletinul Mihai Eminescu”, Cernăuți, IV, 1933, nr. 11). De unde și acel grandios plan al „dodecameronului dramatic”, prin care contemplatorul Luceafărului dorea să aducă în teatru veacul de așezare, ce precedase urcarea în scaun a lui Ștefan cel Mare. (G. Bogdan-Duică: *Dodecameron dramatic*, în „Buletinul Mihai Eminescu”, Cernăuți, III, 1932, nr. 10.) Veniseră însă ani de viață nestatornică: bibliotecar, revizor școlar, redactor la *Curierul de Iassi...* Dacă poetul desăvîrșise capodopere, dramaturgul așternuse numai replici, scene și, arareori, acte din homeriana plămădire, risipită pe mii de foi, anume, parcă, să cheme la aprige înfruntări eminescologii unui secol de osîrdie documentară.

Explorînd acest șantier de dramaturgie istorică, se pune fireasca întrebare dacă poetul a fost dublat de un cercetător metodic al trecutului, și dacă, deci, cele douăsprezece drame proiectate ar fi emanat din tomuri de erudiții. Sau, temeinicul cititor de hrisoave care a fost Eminescu era stăpînit de ideea lui lirică (o Moldovă întru chipînd idealul absolut al patriei, asupra căreia lucrează un destin aparte), și nu păstra, în textul scenic, decît vagi elemente atestate, deși manuscrisele sale foiesc de conșpecte exemplare?

Amplele fragmente ale dramei *Bogdan Dragoș* dau răspuns întrebărilor. Ele lasă să se întrevadă un chip cu totul inedit în dramaturgia noastră de sorginte istorică (poate și în cea a lumii): din acte, mărturii și sinteze se trage numai atmosfera, și se schițează cadrul; faptele și

* „Teatrul”, nr. 6/1982.

BOGDAN DRAGOȘ *



Coperta volumului „Fragmente din istoria românilor” de Eudoxiu Hurmuzaki

eroii se desfășoară și sînt animați într-o genială *viziune poetică*.

Așadar, singura piesă eminesciană ce se poate reprezenta (actul I este aproape întreg, al doilea și al treilea, cu masive părți coerente, îngăduind o construcție de spectacol logică) datează, potrivit celei de-a treia ediții critice a Aureliei Rusu (M. Eminescu, *Opere IV. Teatru*, Minerva, 1978) din perioada 1876—1879. La stabilirea acestui relativ larg arc de timp nu s-a avut însă în vedere o pătrunzătoare observație a lui N. Iorga (*O dramă a lui Eminescu*, în „Sămănătorul”, 1906), din cronica la defectuoasa ediție a piesei, pe care diletantul Iuliu Dragomirescu tocmai o tipărise, după manuscrise.

Marele istoric atrăgea atenția asupra numelui de fantezie „Bogdan Dragoș”, indicînd și izvorul: tomul I din *Fragmente pentru istoria românilor*, culese din arhive vieneze și tipărite în nemțește de Eudoxiu Hurmuzaki. Ministerul Instrucțiunii, la recomandarea lui I. Slavici, însărcinează pe Eminescu, cu traducerea în românește a cărții. La moșia junimistului N. Mandrea din Florești-Dolj, la poale de codru, cum atât îi plăcea, poetul tălmăcește scrierea, în vara lui 1878, pentru a servi în scopuri propagandistice, în preajma Congresului de la Berlin (cf. Ion Crețu — *Mihai Eminescu. Biografie documentară*, E.L., 1968). Mai ales lucrul la capitolul „Începutul existenței de sine stătătoare și a principilor proprii ai Moldo-

vei” i-a trezit nostalgiile de dramaturg. E vremea, cînd se nutrește cu o operă de stranie frumusețe: *Istoria critică a românilor* (editată în fascicule între 1872—1875), prin care B. P. Hasdeu lansa ipoteze uluitoare despre „descălecatul” în principate. Învățătul vedea, prin pulberea vremii, principii valahi și moldavi, pe care istoriografia ulterioară i-a negat; dădea documentelor sensuri ce incendiau închipuirea; popula secolele XII—XIV cu voievozi și curteni avînd legături oculte în cele patru puncte cardinale, și stăpînind întinse teritorii în Europa, dar căzuți, misterios, în afara memoriei posterității... Eminescianul *Bogdan Dragoș* — combinație a numelor voievozilor care, între 1352 și 1359, fundează principatul Moldovei — descinde din spiritul cărții lui Hasdeu. Prin Eminescu și Hasdeu, se atinge apogeul romantismului literar și istoric în cultura română.

În rezumatul lui N. Iorga (loc. cit.), actul I narează „din marea poveste istorică a întemeierii Terii Moldovei. Dragul sau Dragoș Voievod Maramureșanul, împodobit de poet și cu titlurile de despot al Arieșului (amîndouă sînt imposibile) și de comite al securilor, e foarte bătrîn și, așteptînd suflarea mîntuitoare a morții, el se gîndește să asigure prin diata sa moștenirea tinerului fiu Bogdan. Între curteni, el îi alege un epitrop, pe vărul său Sas. (În Moldova va domni un Sas, între 1354—1358! — *n.n.*). Acesta, însă, e un trădător: (Sas, moldoveanul, uzurpase tronul lui Dragoș! — *n.n.*): so-

* „Bogdan Dragoș” de Mihai Eminescu

(Continuare la pag. 177)

Geo Barton

A plecat dintre noi, pe neașteptate și pentru totdeauna, unul dintre aceia care au reprezentat gloria și mindria teatrului românesc de după Eliberare. O generație de actori străluciți, aparținătoare unei adevărate școli de teatru, se împutinează prin moartea lui Geo Barton. A pășit pe scenă modelat fiind de Victor Ion Popa, și părea destinat, în exclusivitate, rolurilor de june-prim. Ani în șir, a interpretat asemenea roluri, în numeroase comedii și opere, colindând țara în turnee fără număr, care i-au adus o timpurie celebritate. A fost actor și la Teatrul muncitoresc C.F.R. (azi, Giulești) și la Municipal (azi, „Bulandra“). Pentru scurtă vreme, pentru că îl va solicita prima scenă a țării. Aici va cunoaște adevărata consacrare. Aici, personalitatea lui distinctă se va dezvălui în toată bogăția, varietatea, adâncimea. Aici, alături de marii actori care ne incintă și azi, s-a maturizat, interpretând cu strălucire roluri importante, ca Vronski în Anna Karenina de Tolstoi, rolul titular în Platon Krecet de Al. Korneiciuk, Grigore Mirza în Întâlnire cu îngerul de Sidonia Drăgușanu, Profesorul în Un fluture pe lampă de Paul Everac, Fred în Mașina de scris și Georges în Părinții teribili de Jean Cocteau, moșierul Butu în Marele soldat de Dan Tărchilă, Nichita în Omul cu mîrșoaga de G. Ciprian și multe altele. A jucat, de asemenea, în numeroase filme, dintre care amintim doar Moara cu noroc, Frații Jderi, Ștefan cel Mare, Un August în flăcări, Tudor, Patru palme.

A fost un om frumos. Avea un profil de efigie, un glas profund, grav, cald, o ținută elegantă, un mers princiar. Interpretările sale erau discrete, sobre. Exprima totul cu mijloace reținute, dar rafinate, îndelung elaborate, alese. Avea farmec, distincție, strălucire.

A fost un om de o rară modestie. Poate că de aceea plecarea lui de pe prima scenă a țării s-a petrecut pe nesimțite, în tăcere.

Dar moartea ni l-a reamintit, muștrindu-ne că n-am știut să-l așezăm, cum i se cuvenea, încă de cînd era în plină activitate, în galeria marilor actori. Plîngîndu-i trecerea în neființă, să facem cuvenitul act de dreptate.

Virgil MUNTEANU

Nicolae Gărdescu

A fost singurul dintre elevii meșterului Nottara care s-a dedicat operetei, revistei, comediei muzicale. „Naș“ îi fusese Ion Iancovescu, prin anii 1926, în a cărei companie a deprins stilul de interpretare a vodevilului, stil de care au ținut seama și conducătorii companiei Bulandra, cînd l-au distribuit în comedii de salon, alături de V. Maximilian și de Tony Bulandra. Generația sa — despre care va trebui să se scrie mai mult, cîndva — numără pe N. Vlădoianu, Virginica Romanovschi, Ion Dacian, H. Nicolaide, Oleg Danovski, G. Groner, Ion Vasilescu, Maria Wauvrina. Este generația „Alhambrei“ (și a „Cărăbușului“ lui Tănase), care a dat teatrului nostru muzical interbelic rafinament european și personalitate românească, prin cuplete și muzică originale.

În operetă, la revistă sau în teatru de proză, N. Gărdescu se distingea prin haz sănătos, prin seninătate.

Dacă pe scena Teatrului de Comedie apărea destul de rar, în schimb, radioul și televiziunea (unde a dăruit, nu numai spectatorilor mai tineri, excelența și de neuitat compoziție în celebrul baron Münchhausen) redescopereau neconținut marile sale virtuți de comedian. Trei fraze erau suficiente pentru a-l face remarcat, într-un ansamblu de încercați interpreți. În viață, a risipit anecdote ce pot figura într-o antologie; era iubit și căutat, fiindcă știa să se dăruie oamenilor, cu harul său de veselie înțeleaptă.

Trecîndu-l riul legendar, ursuzul luntraș a zîmbit, cu siguranță, la gluma pe care, nouă, N. Gărdescu n-a mai apucat să ne-o spună.

I.N.

In memoriam



(Continuare din pag. 175)

ția sa Bogdana, pe care o iubește nebun, îl îndeamnă la omor pentru a înlătura din calea poftei lui de stăpînire pe cocorul domnesc (cuplul din Macbeth! — *n.n.*). Roman Bodei, vechi sfetnic îndrăzneț, îi descoperă însă gîndul, și-l spune lui Dragoș (...) Vodă bătrînul își încunună fiul (...) la auzul cornului ce vestește sosirea lui Bogdan (...) toată energia moșneagului se trezește și, cu viclesug, ca și cum ar voi să iscălească, el smulge diata și o rupe (...) pe cînd curtenii amestecă strigătele de beție cu cîntările jalnice, Bogdana mină pe Sas la omorul lui Bogdan. Dar, în zăpăceala muștrărilor de cuget, el nemerește pe fiul său însuși, și-l ucide". Potrivit altor fragmente, N. Iorga crede că piesa s-ar fi terminat cu „îndoită izbîndă a lui Bogdan, ca întemeietor de casă și ca înălțător al unei Doamne, cucerită și ea într-un popas de vînător de zimbri”.

Părțile scrise din actele II și III încercuie un suav moment erotic între Bogdan și Ana. De aici, Eminescu va extrage poezii, tipărite antum sau postum, dovadă că nu mai întrezărea, copleșit de scrisul jurnalistic, răgazul trebuincios definitivării dramei.

Peste virfuri, prime versiuni la *Atît de fragedă*, versiune la *Rugăciune* și la *Renunțare* sînt, ca și alte poeme, desprinse din proiectele dramatice (întreaga filiație, în M. Eminescu — *Opere*, vol. III și V, ediția Perpessicius, 1944, 1958 și M. Eminescu — *Poezii*, vol. II-III, ediția D. Murărașu, 1970—1972).

Produs exclusiv al ficțiunii, drama *Bogdan Dragoș* revelează un mare poet al caracterelor, al pasiunilor urmărite de fatalitate (analiza, în G. Călinescu — *Opere*, vol. 13 — *Opera lui Eminescu*, I, E.L., 1969). Ne-au rămas destule însemnări de la Eminescu, prin care își explică intențiile privitoare la piesă, ca dealtfel la întregul ciclu mușatin. (Poetul avea voluptatea „mărturisirilor” în scris pe marginea proiectelor sale.) Concluzia: rivna cu care migălește manuscrisele dramei *Bogdan Dragoș* dovedește că Eminescu *credea* în existența istorică a eroului său. Această forță de scrutare prin cețurile istorice îl apropie și mai mult de Hasdeu — un capitol de afinități necercetat în istoriografia literară.

Peste un sfert de veac, A. Davila va mărturisi, senin, că numele voievodului Vlaicu, eroul dramei cu același titlu, e creația lui, că „Hronica” lui Șincai, principala sursă pe care o dezvăluie, nu pomeneste pe contemporanul „descălecătorilor” moldavi, și nici alte izvoare (se înșală, însă!). Prin drama lui Davila, vom intra într-un tulburător proces literar.

Ionuț NICULESCU

OASPEȚI



De curînd ne-au vizitat țara criticul MIHAIL ȘVIDKOI, dr. docent, redactor-șef adjunct al revistei „Teatr”, și MARGARITA IUREVA, artistă a poporului din R.S.F.S.R., actriță la M.H.A.T. Oaspeți ai teatrelor bucureștene, ei au răspuns cîtorva întrebări ale redacției.

— În cîteva zile, ați văzut, dintre spectacolele bucureștene, Caligula, Să imbrăcăm pe cei goi, Efectul razelor gamma..., Lecția de engleză, Niște țărani, Karamazovii, Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă, Strigoii la Kitahama, Tartuffe, Cabala bigoților, Căruța cu paiate. Un adevărat maraton teatral! Considerînd aceste montări ca un eșantion reprezentativ pentru teatrul românesc, cu ce impresii plecați?

M.Ș.: Nu ne putem închipui tabloul vieții teatrale mondiale, fără ceea ce se întîmplă în România. Cred că există, în teatrul românesc actual, o modalitate deosebită de a transfigura plastic emoțiile, dublată de o intensă viață intelectuală. Am avut prilejul să descopăr doi regizori cu care puteji concura pe arena mondială, Cătălina Buzoianu și Dan Mîcu. Și în spectacolele Teatrului Mic și în cele de la „Nottara”, am admirat actori foarte puternici. Aș începe cu cei care evoluează în neașteptat de impresionanta transpunere scenică a *Karamazovilor*: George Constantin, Alexandru Repan, Dragoș Păslaru, Horațiu Mălăele, Dana Dogaru și Ioana Crăciunescu. O actriță extraordinară este Olga Tudorache. De o calitate excepțională mi s-a părut interpretarea Leopoldinei Bălănuță. Nu pot să nu amintesc de Radu Beligan, sau de Ovidiu Iuliu Moldovan... Bineînțeles — ca peste tot — sînt și

probleme. În unele cazuri, se resimte un decalaj între nivelul interpreților principali și restul distribuției. Din păcate, am văzut doar o singură piesă românească, *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* de Tudor Popescu, și o incitantă dramatizare a Cătălinei Buzoianu după romanul lui Dinu Săraru, *Niște țărani*.

— În cadrul schimbului de valori culturale dintre țările noastre, ce loc ocupă teatrul?

M.Ș.: Sper că festivalul *Zilele dramaturgiei românești în U.R.S.S.* va da un nou impuls interesului nostru permanent pentru dramaturgia românească. Așa cum Teatrul „Nottara”, de exemplu, are o a-nume tradiție a montărilor cu piese sovietice și rusești, și la noi se montează frecvent I. L. Caragiale, dar și Tudor Popescu, Sorescu, Horia Lovinescu și în special Sebastian (în orice teatru unde se află o actriță potrivită, se joacă *Steaua fără nume*). La Moscova ține afișul, de cîțiva ani, cu mare succes, *Opinia publică* de Aurel Baranga. Acum, criticii de specialitate sînt răspîndiți prin toată țara, ca să selecționeze spectacolele ce urmează a fi prezentate în festival. Se va ține și un colocviu consacrat dramaturgiei românești. Preconizăm și o mai strînsă colaborare cu revista „Teatrul”.

— *Ca secretar responsabil de redacție, prezentați-ne revista dumneavoastră, „Teatr”...*

M.Ș. : În republicile unionale există și alte publicații de teatru, chiar la Moscova mai apare o gazetă a vieții teatrale, dar revista noastră e singura cu un profil teoretic de specialitate. Redacția este organizată potrivit împărțirii revistei pe rubrici : dramaturgie (publicăm două-trei piese în fiecare număr), teorie, istorie și bibliografie, critică, teatru străin, publicistică. Revista se adresează cu precădere profesioniștilor, tirajul ei este de 40.000 de exemplare.

— *Ce caracterizează viața teatrală sovietică de astăzi ?*

M.Ș. : Dacă, în anii '60, creatorii noștri se pasionau de teatrul lui Brecht, de teatrul-document, de teatrul politic, acum este o perioadă de revenire la Stanislavski. Peisajul nostru teatral nu este deloc monotone. Alături de noua generație de regizori (Boris Morozov, Lev Dodin, Anatoli Vasiliev, Valeri Sarkizov, Valeri Fokinse) se află marii regizori — Liubimov, Efremov, Tovstonogov, Efros, Goncearov — care au realizat, în ultima vreme, câteva spectacole memorabile. Nu numai la Moscova sau Leningrad, ci peste tot, se creează. În Gruzia, de pildă, formule brechtiene se împletesc cu elemente tradiționale specific gruzine. Robert Sturua, regizor la Teatrul „Rustaveli” din Tbilisi, a realizat câteva montări deosebite : *Cercul de cretă caucazian*, *Richard al III-lea* (care s-a bucurat de mare succes la Edinburgh). În același oraș lucrează și Timur Ciheidze (regizor la Teatrul „Mardajanov”) alături de maestrul său, Mihail Tumanșvili. În Estonia se fac remarcăți doi regizori extrem de diferiți : Mik Mikiver, interesat de teatrul psihologic tradițional, și Kalin Komisarov, care practică un teatru de factură politică.

Este un moment bun și pentru dramaturgie ; activi sînt cei din generația matură ; Șatrov (autorul piesei de succes *Așa vom învinge*, cu Kaliaghin în rolul lui Lenin), sau Salinski (ultima sa piesă, *Se zice că*, e un protest împotriva dog-

matismului). Mai sînt Ghelman, Roșcin, Radzinski, Gorin, cărora li se alătură tineri dramaturgi ce vădesc un deosebit simț al actualității, și capacitatea de a sesiza profunzimile sufletului omenesc.

— *Stimată Margarita Iureva, cu ce s-a soldat acest prim contact cu fenomenul teatral românesc, pentru dumneavoastră, ca actriță ?*

M.I. : În România, viața teatrală se desfășoară la un înalt nivel artistic. Multe momente din spectacolele văzute m-au zguduit. Handicapul de a nu cunoaște limba l-am depășit datorită jocului actoricesc și concepției regizorale. De exemplu, am putut înțelege și m-a impresionat scenariul dramatizării *Niște țărani*. Nu voi uita ușor imaginile insolite, simbolul fetei care cerne anotimpurile. La *Karamazovii*, am simțit fiorul tragic, adîncimea trăirilor, sensul profund al spectacolului. Mai ales că am jucat și eu pe Katerina Ivanovna ! Întîlnirea caldă cu întreg colectivul Teatrului „Nottara”, cu Horia Lovinescu, om de aleasă cultură, a fost pentru mine o reală plăcere. La Teatrul Mic, am avut bucuria să descopăr o excepțională regizoare, Cătălina Buzoianu, la care am apreciat în primul rînd atenta metodă de lucru cu actorul. Sînt o împătimită a lui Stanislavski ! Stanislavski e viața mea !

— *Sînteți una dintre remarcabilele actrițe ale M.H.A.T. Ce jucați, în această stagiune ?*

M.I. : Chiar mîine, cum ajung acasă, voi urca pe scenă, ca să dau viață unei eroine din piesa *Vilegiaturistii* de Gorki. Mai joc în *Orologiul Kremlinului* de Pogodin, în rolul principal din *Mama* de Capek. Sînt și Valentina, în piesa *Valentin și Valentina* de Roșcin.

— *Ați jucat vreodată într-o piesă românească ?*

M.I. : Nu, dar poate cu ocazia festivalului am să descopăr un rol care să mă pasioneze, și, desigur, experiența de acum îmi va fi încă o dată utilă.

Irina COROIU



Teatrul norvegian, dincolo de Ibsen

Oaspeți din țara fiordurilor, actrița GUDRUN WAADELAND, reputată interpretă de roluri ibseniene, directoare la Riksteatret, și SVEIN ERIK BRODAL, actor, regizor, directorul Teatrului Det Norske din Oslo, au urmărit, timp de o săptămână, viața teatrală a Capitalei noastre — spectacole, repetiții, aspecte ale procesului de învățămînt artistic. Cei doi animatori de teatru ne-au vorbit despre teatrul norvegian, prea puțin cunoscut publicului românesc.

— Riksteatret sau Teatrul de Stat pentru turnee este scena întregii Norveгии, declară GUDRUN WAADELAND, care deține de șapte ani mandatul de director al acestei instituții.

Înființat în 1949, deci în vîrstă de 33 de ani, Riksteatret a fost conceput ca un instrument de culturalizare teatrală a întregii țări, ca o scenă națională, menită să răspundă nevoilor artistice și culturale ale unui public extrem de variat, răspîndit în zone geografice cu nu puține dificultăți de acces. În întregime subvenționat de stat, Riksteatret este o instituție cu program, un teatru de repertoriu național și universal; pe afișele sale găsim piesele clasice naționale — Ibsen, Holberg, Bjørnson — adaptări după proza lui Hamsun și Garborg, opere ale unor clasici ai teatrului european — Shakespeare, Strindberg, Cehov sau Brecht — și, firește, dramaturgie națională contemporană. Teatru itinerant, parcurgînd zilnic sute de kilometri (mai ales, survolîndu-i!), teatrul turneelor se compune dintr-un nucleu permanent, un stat-major de coordonare și un număr de angajați temporar; un sistem complex de contracte permite reînnoirea periodică a cadrelor artistice. Riksteatret „închiriază” totodată spectacole ale altor teatre, organizîndu-le turneele conform obligațiilor asumate față de publicul său. În toate orașele și localită-



Gudrun Waadeland, în rolul Doamnei Inger, alături de Knut Risan

Dialog cu GUDRUN WAADELAND și SVEIN ERIK BRODAL

țile, fie mari sau mici, din țara noastră, există reprezentanți ai Riksteatret, cu sarcina de a pregăti condițiile necesare

turneului și de a difuza biletele.

— Datorită personalității artistice, dinamismului creator și energiei depuse de



Scenă din musical-ul „Jeppe“ după Ludvig Holberg, în regia lui Svein Erik Brodal

Gudrun Waadeland, intervine în discuție SVEIN ERIK BRODAL, Riksteatret a obținut, acum câțiva ani, și o scenă proprie la Oslo.

— Într-adevăr, avem la Oslo sediul stagiunii noastre de vară. Jucăm într-un spațiu teatral neobișnuit — curtea interioară a unui foarte vechi castel, la Akershus, loc pe care l-am inaugurat în 1978, la sărbătorirea a 150 de ani de la nașterea lui Ibsen. Aici am prezentat piesa istorică a lui Ibsen, *Doamna Inger din Ostrât* (în rolul titular, Gudrun Waadeland — n.n.), a cărei acțiune se desfășoară chiar între zidurile acestui castel. La Akershus prezentăm în continuare piese cu subiect istoric; în vara acestui an, cu prilejul altui jubileu, al prietenului și confratelui lui Ibsen, marele scriitor Bjørnstjerne Bjørnson, vom juca nu o piesă, ci un spectacol inspirat din lirica scriitorului: poemul dedicat bătăliei de la Sticklestat (cu același titlu), din anul 1030, anul creștinării Norvegiei, sub regele Olav. Tot la Oslo avem și o sală mică, de 175 de locuri, destinată montărilor de dramaturgie contemporană. Răspunzând cerințelor unui public diferențiat, teatrul nostru a creat mari reprezentații, ca *Peer Gynt*, *Visul unei nopți de vară*, *Infrângerea* de Nord-

hal Grieg, dar și spectacole de studio; tot pentru jubileul lui Bjørnson, pregătim acum dramatizarea corespondenței sale cu scriitoarea și animatoarea mișcării feministe din secolul trecut, Amalia Skramm. (În rolul acesteia, Gudrun Waadeland, autore și a dramatizării — n.n.).

La rîndul său, SVEIN ERIK BRODAL ne face o succintă prezentare a teatrului pe care-l conduce.

— Det Norske Teatret este un teatru cu un program bine definit și cu o misiune culturală inconfundabilă.

Considerat al doilea Teatru Național al Norvegiei, Det Norske Teatret joacă în cea de-a doua limbă oficială a țării, vorbită de o parte însemnată a populației rurale — „noua norvegiană“, cu origini străvechi în istorie. La venerabila vîrstă de 70 de ani, această instituție s-a devotat în primul rînd dramaturgiei naționale, a devenit un mare teatru popular, fiind în același timp un laborator de avangardă teatrală, preocupat să introducă în circuitul cultural cele mai semnificative lucrări din repertoriul contemporan al lumii. Actorii de la Norske au o formație artistică multilaterală; ei cîntă și dan-

sează, antrenamentele pentru desăvîrșirea expresivității corporale și a culturii muzicale fiind obligatorii. Musicalurile ocupă un loc însemnat pe afiș, dovedindu-se un gen extrem de popular: *Omul din La Mancha*, *Violonistul pe acoperiș*, *Poveste din cartierul de vest* sînt în repertoriul permanent. Stilul teatrului nostru poartă pecetea animatorului său, Tormod Skagestad, regizor și scriitor, creatorul unor reputeate spectacole cu piese de Brecht, Ibsen, Shakespeare. Tormod Skagestad este și un pionier al noii dramaturgii norvegiene. Det Norske Teatret consideră că principala sa datorie este descoperirea și promovarea talentelor dramaturgice, crearea unui puternic eșalon de tineri scriitori. Pal Sundvor, Klaus Hagerup, Bjorg Vik, Arne Skouen sînt printre cei mai cunoscuți autori; ei scriu lucrări dramatice marcate de realism psihologic, inspirate, unele, din viața comunităților rurale, altele, din mitologia nordică, mai puține, din problematica vieții contemporane. Ibsen rămîne însă marele favorit al publicului nostru. Poate de aceea are atîta succes piesa *Nora Helmer* de Tormod Skagestad. Precum ghiciți, este vorba de eroina lui Ibsen; ni se relatează ce i s-a întîmplat după plecarea ei din „Casa păpușilor”. Nora se întoarce la Helmer și se dedică scrisului și luptei pentru drepturile femeilor. Odată cu evoluția mentalității ei, asistăm la degradarea psihică a celorlalți — Thorvald, Krogstadt etc.

Ne preocupă și introducerea în repertoriu a unor piese din dramaturgia țărilor socialiste; ne interesează piese românești care să familiarizeze publicul cu realități și probleme specifice țării dv.

— Dealtfel — observă GUDRUN WADELAND — în ultimii ani, teatrele noastre au colaborat cu creatori de spectacole din România. În anul 1976, am înființat la Riksteatret o secție de teatru de păpuși; Margareta Niculescu, însoțită de cîțiva coechipieri de la Teatrul „Tândărică”, a pus bazele unei modalități artistice, nouă pentru țara noastră. Semnînd

regia unor admirabile montări, printre care și un original *Peer Gynt* — reprezentație pentru adulți, cu actori și marionete —, Margareta Niculescu s-a impus cu strălucire marelui public, și în egală măsură criticii teatrale, intransigentă cînd este vorba de Ibsen.

Un alt succes al teatrului nostru i se datorează, în egală măsură, directoarei Teatrului „Tândărică” din București: premiera popularei scrieri norvegiene *Doamna Linguriță* în regia Margaretei Niculescu; ea a recreat pe scenă, în spiritul celor mai autentice tradiții norvegiene, un personaj tipic pentru spațiul nostru geografic și cultural; și acesta nu este singurul ei merit...

Mai aflăm de la oaspeții noștri că la Oslo funcționează trei teatre mari; alte scene importante se găsesc pe coasta de vest, la Stavanger, Bergen și Trondheim. În Norvegia nu sînt teatre particulare, întreaga mișcare profesională fiind subvenționată de stat și de diferitele municipalități. Cele cinci mari teatre regionale existente au cunoscut, începînd din anii '70, o puternică înflorire; împreună, ele realizează o politică de cooperare culturală, actorii profesioniști colaborînd cu amatorii. În Norvegia, mișcarea teatrală de amatori s-a dezvoltat rapid în ultimul deceniu, dar nu se poate compara, deocamdată, de pildă, cu puternicul teatru de amatori din Islanda. Cadrele teatrului norvegian sînt în majoritate profesioniște; ele provin din Școala Națională de Teatru, institut de învățămînt superior înființat în anul 1953, cu clase de actorie și de regie.

Pentru multă lume, ne spun în încheiere oaspeții, teatrul norvegian înseamnă, încă, doar Ibsen. Dar ne aflăm în plină înnoire artistică și afirmare a identității noastre culturale, ceea ce ne permite să privim cu optimism activitatea scenelor noastre.

Mira IOSIF

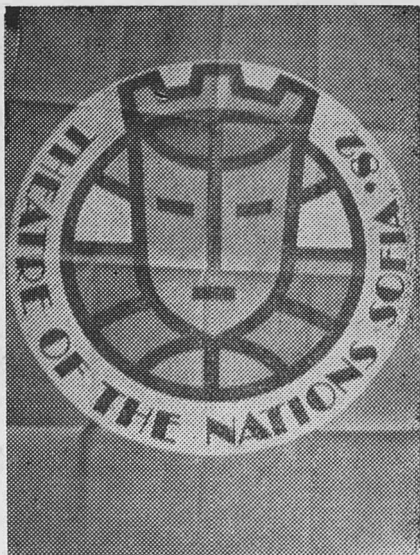


TEATRUL NAȚIUNILOR

I

Sofia

— iunie — iulie '82



■ VALENTIN
SILVESTRU

Cum arată scena lumii,
văzută
din lumea scenei...

Itinerant, sărind, din doi în doi ani, dintr-o țară în alta, Teatrul Națiunilor, cel mai amplu festival internațional, a poposit, în vara lui 1982, la Sofia. Bulgarii i-au fost gazde bune și îndatoritoare. I-au oferit săli și scene corespunzătoare în Palatul Culturii — somptuos și îmbietor lăcaș, arhitecturat pe planuri secante și volume ce se întrepătrund, excepțional echipat tehnic —, în teatrele dramatice, muzicale și pentru copii, la Școala superioară de artă. I-au înscris în program și spectacole proprii. În fiecare seară aveai de ales între 5—7 reprezentații. Diminețile, în spațiile răcoroase de la parterul Hotelului „Parc“, înzestrate cu instalații de traducere simultană în trei limbi, se țineau conferințele de presă cu oaspeții, sau reuniunile colocviului dedicate surselor îndepărtate ale artei contemporane. După-amiezile, la Interclub, se puteau viziona, pe un telemonitor, filme-spectacol celebre.

Abundența de activități i-a încurcat uneori pe bравii organizatori; calendarul spectacolelor a fost mereu schimbat, pînă în luna iunie — nu însă din vina lor —, înregistrîndu-se surpriza absenței unor trupe anunțate ferm și apariția altora, de care nu se auzise nimic; ba chiar, în pen-

ultima zi, s-a vestit o companie africană de cîntece și dansuri, în locul căreia spectatorii au dat peste o echipă israeliană de dramă. Întîlnirile cu participanții își aveau și ele neprevăzutul lor (unii aflau a doua zi că fuseseră așteptați, alții soseau prea devreme etc.). Cum organizația de turism avea și ea opinii proprii despre ce trebuie să vadă și ce n-ar trebui să vadă oaspeții — atitudine bizară, care ne-a produs o constantă neplăcere —, așa zice că drumul participării n-a fost tocmai neted. În schimb, sînt elogiabili, fără rezerve, colegii noștri de la Uniunea artiștilor bulgari — președintele Kabakiev, admirabil actor al Teatrului Național, secretara Sevelina Ghiorova —, colegii din secțiunea națională a Institutului Internațional de Teatru — Aleko Mincev și alții — și mai cu seamă membrii comandamentului festivalier — Hristo Drumev, Nikolai Parușev, Enceev, Dolapiev —, care ne-au înconjurat cu o mare și sinceră prietenie, ne-au acordat sprijin și sfaturi bune, au creat, în general, o atmosferă propice de conlucrare teatrală și au răspuns cu deplină soliditate la toate inerentele doleanțe ale celor sosiți la Sofia.

Surse și resurse

Festivalul n-a fost vertebrat de o idee anume. Reunind spectacole dramatice, lirice, coregrafice, păpușări, tradiționale și moderne din multe țări europene și asiatice (din America s-a prezentat numai baletul cubanez), de valori foarte diferite, a oferit un peisaj vălurit, cu cringuri umbroase, luminișuri înșorite, podișuri înalte, tăpșane plate și prăpăstii. O bună parte din reprezentații au argumentat, într-un fel sau altul, tema colocviului specializat. Fermecătoarea demonstrație de commedia dell'arte a trupei slovace din Brno — amestec scînteietor de circ, music-hall, dans, acrobatică —, cu un actor suplu, de o mare plasticitate și mobilitate, avînd geniul improvizăției, și cu o echipă de opt, excelent antrenată de P. Scherhauser, a reamintit — pe o platformă mică, de 20 m², cu un cort și o singură baterie muzicală — o epocă de aur a histrionismului. Suita de scenete în stil clasic (în maniera secolului XVIII), înfățișată cu gingășie, în culori vii, de către artiștii vietnamezi (Teatrul Cheo), care dansează, cîntă, fac clownerii și minuiesc cu dexteritate ciudate instrumente de coarde și de percuție, avea rafinamentul unei vitrine cu bibelouri de porțelan, animate de tainice mecanisme; s-a evocat astfel — cum au făcut-o și formația japoneză Nô, baletul indian Katakali sau ansamblul folcloric filipinez — practici artistice asiatice străvechi. Ele dăinuie fie în formule consacrate, imuabile, ce-și au și azi adepții lor, fie în transcripții ce le apropie de lumea actuală, depășind un fir etern pe o suveică a zilei.

Cea mai elocventă readucere a unor tradiții în actualitate ni s-a părut a fi —

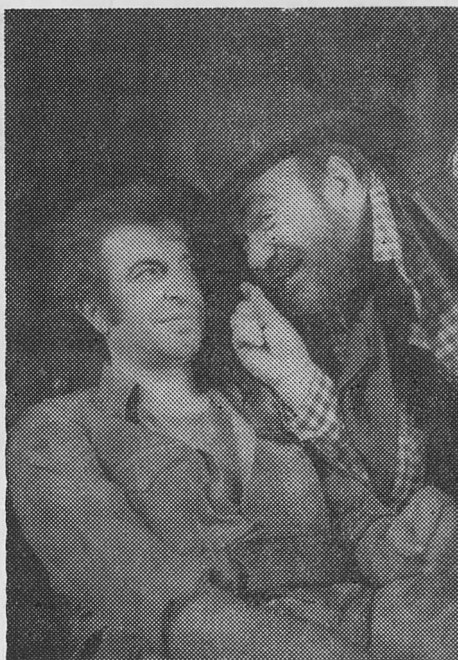
din ceea ce am văzut — spectacolul ungar realizat de buđapestanul Várszínház cu un text de origine medievală — un „mister al patimilor“, reluat în secolul XVIII la o minăstire franciscană, —, refăcut azi cu deosebit talent de Kerényi Imre. Dramatizarea naivă, în viziune țărănească, tragicomică, a unor episoade biblice a fost păstrată în toată savoairea ei, reamintindu-ne și vicieimurile noastre. Artiștii au recompus jocul în chip savant, valorificînd intens creația populară muzicală și coregrafică, folosind creator toate spațiile posibile, inventînd o clopotniță în care Dumnezeu fumează îngîndurat, în timp ce dedesubt, ca dintr-o cutie miraculoasă, cu multe despărțituri, apar diavoli, păcătoși, împărați prigonitori, robi oropsiți, arhangheli, apostoli, zarafi, judecători sperjuri, țărani, țigoveți, pontifi, cătane viclene. Măiestria compozitorului Rossa László a făcut ca pe scenă să vină vioariști, cimpoieri, cobzari, fluierași, toboșari, tarafuri ce-și integrau evoluțiile solistice sau de grup în stilul partiturii generale. Această remarcabilă restituire a melosului popular în orchestrație cultă și, totodată, esențial teatrală muzică de scenă, avea și harul de a ritma cu rigoare bogata mișcare pe verticale și orizontale, în cele mai variate cadențe. În partea a doua, spectacolul vădea unele scăderi de tensiune — cînd lua prea în serios evanghelia, ca să zic așa, uitînd parodia și dramatizînd excesiv, și cînd unii actori stăruiau în a-și face „numerele“ personale în dauna unității; poate că mai și oboseau, fiindcă sarcinile scenice ce li se încredințaseră erau complicate și grele. Montarea rămîne însă exemplară pentru o atitudine: aceea de a căuta nu sursele pur și simplu, ci resursele tradiționale pentru înnoirile atât de necesare teatrului de azi și de mîine.

„...o fermecătoare demonstrație de commedia dell'arte, a trupei slovace din Brno...“



Actualitatea, o cenușareasă

Surprinzător, numărul spectacolelor cu piese ale actualității și idei ale actualității net exprimate a fost mic. Am impresia că *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu ar trebui distins, în această privință, în mod deosebit, deși spectacolul Teatrului „Nottara” — din deficiențe organizatorice și din cauza zilelor caniculare sufocante în care a fost jucat, într-o sală rău aerisită — n-a avut parte de publicul pe care-l merita. *Haina cu două fețe* a bulgarului Stanislav Stratiev (Teatrul de Satiră din Sofia — piesă pe care o cunoaștem și din montarea ei românească pe scena Teatrului Giulești), un spectacol suedez, unul austriac, altul turc (o comedie populară, din viața satului) sînt printre cele menționabile — firește, pe o scară a interesului, cu multe trepte. Stări de spirit ale actualității, într-o viziune universalistă, au fost sensibilizate de compania Jean Louis Barrault — Madeleine Renaud, prin *Ce zile frumoase!* de Beckett, și mai ales de Théâtre de l'Est Parisien, cu *Final de partidă*, al aceluiași Beckett, spectacol al senectuții crepusculare, de o frumoasă tristețe, călăuzit excepțional de Guy Rétoré și jucat desăvîrșit — în gradualizările solitudinii, neputinței, tandreței, umorului, desperării uscate, omeniei — de patru actori redutabili, avîndu-l în frunte pe Pierre Dux. Deși inspirate de realități ale perioadei interbelice și războiului, tot contemporane ca suflu și orientare sînt spectacolele bulgare *Incendiul* — avîndu-l ca erou pe marele revoluționar Gheorghe Dimitrov — și *Zbor spre înălțimi*, comedie dramatică de Jordan Radicikov (Teatrul Național sofiot). Ultima e călătoria stranie, fantastică, a unor țărani, care prind, în timpul războiului, un balon rătăcit și pornesc cu el prin văzduh, deasupra țării. Poetic și, deopotrivă, hazliu, acest voiaj nastratinesc, cu multe tilcuri, desfășurat pe o muzică dulce și în aerul pur al înălțurilor, se sfîrșește brusc, aerostatul fiind distrus de gloanțele jandarmilor. Pasagerii sînt anchetați polițienește, bătuți, dar fiecare își are propria sa versiune — comică, amară, visătoare — despre ceea ce li s-a întîmplat, și organele de ordine renunță să mai afle adevărul, lăsîndu-i în pace. Tot de palpit actual și declarat politică e reprezentația islandeză *Salka-Valka* după un roman al lui Halldór Laxness. Compania din Reykjavik a înscenat emoționant — deși cu un text fatal fragmentarizat și pe alocuri schematizat — povestea fetei sărmane care se dez-



Scenă din reprezentația românească *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu (Teatrul „Nottara”) cu Ștefan Sileanu și George Constantin

Liubomir Kabaciev, protagonistul montării sofiote cu *Incendiul* de Ivan Radoev, închinată memoriei eroului revoluționar Gheorghe Dimitrov



„...actuală
și declarat
politică e
reprezentăția
islandeză
Salka-Valka
după un roman
de Halldór
Laxness...”



voltă ca femeie, personalitate și luptătoare. Viața foarte aspră a muncitorilor de la o exploatare piscicolă, traiul sordid, promiscuitatea relațiilor, panaceele filantropiniste și religioase ce li se oferă, fluxul și refluxul luptei pentru drepturi, iubirea retezată, trezirea conștiinței, concordia opresorilor și discordiile oprimaților sint evocate cu un realism dur ce are puternice luciri lirice, în schimbări repezi și fluide de stări, atitudini, spații. Convenția scenică, elastică, oferă numeroase sugestii. Stilizarea subțire a unor elemente localizante dă o impresie de cuprindere geografică și istorică largă. Peștii uscați atârnați pe sfori deasupra sălii și cei întinși la uscat pe podeaua scenei i-au adus spectacolului — altminteri destul de puternic... odorant — acuza de „naturalism”. Dar acesta era un element *necesar* de atmosferă (pe care apăsa chiar scriitorul), impus de demonstrație. Naturalismul nu provine din detalii, ci dintr-o atitudine — care aici nu putea fi identificată ca atare. Tânărul regizor Stefan Baldursson, actrița viguroasă și clară Gudrun Gisladottir, cu un chip prominent și gesturi virile, abrupte, grupurile blajin-decrepite ale Armatei Salvării, scenografia atât de semnificantă semnată T. Thorgümsdottir, muzica unduioasă, învăluitoare, a lui Askell Masson s-au îmbinat într-o imagine prețioasă de viață adevărată, cu încheștări aspre, fără dulceații și poncife. În sfârșit, povestirile sim-

ple, din existența adolescenților, suav înfățișate de baletul vest-german din Köln, într-o suită de spirituale miniaturi moderne, în cromatică vioaie, încheiate cu o choredramă în alb, foarte bine compusă și reglată, au dat iarăși o senzație de realitate sublimată în poetic; o poezie a cotidianului epurat de banalități.

...Și Menandru
te poate răscoli!

Clasicii s-au bucurat de o atenție susținută. Am avut parte astfel de două montări aristofanești (cea a unei trupe cipriote cu *Lysistrata* fiind însă la o cotă joasă, de diletantism, îmbibată de inadmisibile trivialități, cu bărbați păroși și mustăcioși travestiți în femei, iar femeile cu sinii pictați pe bluze etc.), trei versiuni ale *Furtunii* shakespeareene, spectacole Calderon, Goethe, Ibsen, Shaw, Gorki, Lorca, de facturi extrem de diverse, unele realizate, altele doar bonome, sau mediocre, vreo două-trei vide. *Karamazovii* lui Horia Lovinescu și Dan Micu, originală reprezentație dostoevskiană, s-a bucurat de prețuirea de care a avut parte și în țară. Cronicile revistelor principale de cultură, „Literaturen Front” și

„Narodna Kultura“, cronică postului bulgar de radio, aprecierile publice ale unor distinși oameni de teatru din Bulgaria, Grecia, Uniunea Sovietică, au ratificat actul creator românesc. O ibseniadă norvegiană (*Cind noi, morții, vom învia*) s-a arătat ca un recital fastidios de grup, însă într-un decor de-a dreptul splendid, cu mari prisme sticloase, translucide, pe care lumina colorată le transforma în pereți de gheață ai unui fiord, ziduri, păduri, un ținut de vis. Elaborat minuțios și gândit ca o dezbateră de idei pe un fond de poveste, *Regele Lear* al Teatrului Național din Ankara a beneficiat de aportul regizorului american Basil Coleman și al scenografului englez Roger Andrews, care i-au asigurat o desfășurare esențializată, calmă, organizată. Actorul principal, Cünet Gökcer, personalitate puternică, amintind de George Storin, nu s-a detașat de trupă, ci a jucat strâns împreună cu ceilalți. Actrițele — foarte frumoase, statuare, pasionate, cu o gesti-că subtilă și priviri scăpărătoare — aveau ceva de zeițe orientale și o precizie a jocului impunătoare. Un spectacol adinc și de bun-gust.

Ca în orice festival, printre atâtea experiențe trebuia să fie și una care să-ți facă împrejurarea memorabilă. Pentru mine, rămîne astfel spectacolul atenian al companiei „Amfiteatru“, regizat de E. Evangelatos. Au pus în scenă *Arbitrajul* de Menandru (titlu inspirat scriitorului elin de indeletnicirile tatălui său, ce îndeplinea tocmai funcția de judecător-arbitru la Kefisia — și care titlu e mai potrivit decât acela ce circulă la noi, *Impricinații*). Piesa nu s-a păstrat întregă, dar intriga e expusă pînă la capăt (un proces de paternitate, cu date false, care risca să destrame o căsnicie fericită). Artiștii greci de azi au avut două idei extraordinare. Prima, aceea de a juca fiecare tablou într-un alt stil și a-l plasa într-o altă epocă. Se perindă astfel măști și strălucitoare costume, în încântătoare nuanțe de portocaliu, verde, mov, albastru, din veacul patru înainte erei noastre, apoi din comedia italiană, din teatrul clasic francez, din melodrama burgheză, din realitatea zilelor noastre (ultimul tablou se petrece într-un birt atenian), actorii păstrînd mereu intacte ritmul, coeziunea grupurilor, tensiunea ciocnirilor, hazul,

„...gîndit ca o dezbateră de idei pe un fond de poveste, *Regele Lear* al Teatrului Național din Ankara...“



sensurile amărui, dar aducînd inefabile elemente comportamentale configurative la fiecare schimbare de circumstanță. Ne-fiind, desigur, toți, la fel de dotați, unele momente s-au găsit mai puțin acoperite artistic. A doua idee extraordinară: sistem în prezența unei trupe itinerante de actori sârmani — de ieri, de azi, dintotdeauna —, care-și poartă pe chipuri și în vestimintele ponosite foamea, necăzurile, suferințele, halucinantul devotament pentru artă. Ei trec prin scenă ca într-o procesiune, pe o muzică zguduitoare, în pași mari și lenți, trăgînd după dinșii căruța cu costume. Cînd văd un loc unde ar putea să joace, se opresc, atîrnă iute pinzele pictate, de decor, își îmbracă strălucitoarele costume și intră frenetici în sărbătoarea scenei. Apoi pornesc din nou, sfîrșiți, hămesiți, dar legați între ei de un crez fără de moarte, sprijinindu-se unul de altul, bînd apa de izvor unul din palma celuilalt, oprind cu blîndețe pe cel ce voia să abandoneze, mergînd, mergînd fără odihnă, fără hrană, cu ochii arzători, cătînd numai înainte, pîndînd clipa prielnică, împlinindu-și destinul prin lumina dăruită altora. În fruntea acestui convoi uimitor păsește o actriță nemaipomenită, ca o superbă regină damnată, o Didonă mîndră și îndărătnică. După final, ne-am repezit în culise, adînc emoționați, să-l căutăm pe regizor. L-am găsit, tremurînd de încordare, livid de succesul triumfal al spectacolului său, zăpăcit de atîtea îmbrățișări. I-am strigat de cîteva ori, în cîte limbi știam, „Cine e actrița aceasta?“ Cînd ne-a înțeles, în sfîrșit, a strigat și el, mișcat, fericit: „E Lida Tassopoulos, nevasta mea!“.

Interogații, controversate și încheieri (provizorii)

Un festival internațional e și un spațiu al convergențelor sau interferențelor de idei, un forum al dezbatărilor implicite și explicite, al controverselor. La animatele conferințe de presă, ca și la reuniunile simpozionului, în întîlnirile bilaterale și în reîntîlnirile cu vechi prieteni, la recepții, în culise, la repetiții am avut prilejul să ascultăm și să fim ascultați, să ne confruntăm opiniile, să inventariem probleme și chiar să le descoperim.

Teatrul românesc revenea mereu în discuție, din diverse direcții. Ziaristul Nikolai Parușev, conducătorul conferințelor de presă, îl elogiază public pe Horia Lovinescu, ca pe „o eminentă personalitate a dramaturgiei europene de azi“.

Distinsul om de teatru grec Alkibiades Margaritis consideră *Karamazovii* cel mai impresionant spectacol „din cîte am văzut pînă acum“ și-și amintește de „marele spectacol *Hamlet*, al celuiiași Teatru „Nottara““. La Uniunea Scriitorilor, într-un amical dialog cu primul-secretar, Cezar Elenkov, îi evocăm pe Dumitru Radu Popescu și pe Marin Sorescu, vorbim despre literatura noastră dramatică de azi, despre viața literară. Sevelina Ghiorova, secretară a Uniunii artiștilor și profesor de istoria regiei, ne cere informații bibliografice în vederea unei cît mai bune pregătiri a festivalului piesei românești pe scenele bulgare; va avea loc spre sfîrșitul stagiunii viitoare. Cu Christoph Trilse, unul dintre autorii monumentalului „Lexicon al teatrului mondial“ editat în R. D. Germanii, stabilim un calendar al colaborării la ediția a doua, pentru a îmbogăți prezențele românești din acea carte de referință. Îmi dă articolul său din revista „Sonntag“ (o pagină întreagă), cu impresii foarte favorabile despre ceea ce a văzut în România. Prietenul canadian Don Rubin, redactorul-șef al revistei „Canadian Theater Review“, ar dori să-i scriu ceva despre autorii noștri tineri și ar vrea să-i vadă, la ei acasă, pe regizorii tineri. Dan Micu i-a apărut ca „un artist format, matur și de prim rang“. Directorul Teatrului Național din Budapesta povestește despre ultima premieră semnată de Gheorghe Harag în acea capitală. Dl. Miroslav Prohaska din Bratislava îmi dăruiește două numere din revista sa „Film a Divadlo“ : unul cu „panorama“ mea asupra stagiunii românești trecute, altul cu o recenzie admirativă a cărții „Istoria teatrului universal“ de Ileana Berlogea.

Relatarea ar putea continua.

Ce aflăm de la alții, despre ei? Dl. Bourdet, care conduce Teatrul „Salmandre“ din Metz și care a adus la festival un spectacol (modic) cu *Britannicus* de Racine, ne explică precum că au hotărît să meargă pe „direcția fondatoare“, adică valorificarea literaturii clasice; însă critica nu-i înțelege deocamdată, ea fiind „în divorț“ cu sensibilitatea publicului. Se pare însă că nici publicul nu le e foarte aproape, tarat fiind de „academicismul inconștient“ al teatrului francez; problema e de a schimba vocabularul rutinier al gesturilor scenice și de a oferi alte etaloane. Kérenyi Imre, regizorul Teatrului Várszínház, povestește că în jurul spectacolului lor a existat, ca niciodată, o critică unanimă și că spectatorii sînt, de asemeni, prieteni în prețuirea reprezentăției.

Un african cu păr argintiu, modest îmbrăcat — tricou cafeniu, pantaloni de doc — ascultă atent la cască tot ce se spune. „Din ce țară e?“ — îl întreb pe un confrate francez, profesor de istoria

teatrului la Sorbona, venit mai devreme ca mine la Sofia. „Nu știu — zice —, din Somalia parcă, ori din Camerun. Îl cheamă Sinca, sau Solinca.“ E Wole Soyinka, din Nigeria, unul dintre cei mai mari scriitori ai Africii. Mă prezintă numaidecît, îi povestesc că am tradus (fragmentar) una dintre piesele sale, că am vorbit despre el într-un ciclu de conferințe pe scena Teatrului „Ion Creangă“, apoi la Radio. „În România? — se minunează. Vă rog neapărat să-mi dați amănunte“. Convenim să bem împreună o cafea. Și aflăm multe unii despre alții. Ne împrietenim, de parcă ne-am cunoaște de cînd lumea. Interesat de originile teatrului, profesorul italian Enrico Fulchignoni ne prezintă două filme despre manifestări ritualice africane cu caracter prototeatral. Primul înfățișează o ceremonie de invocare a ploii. Celălalt, greu de suportat, e un spectacol foarte primitiv al unui grup din Niger care lucrează în Ghana. Profesorul italian ilustrează astfel tema „posesiei“ ca motiv dramatic și a „eliberării“ prin exorcism. El pretinde că vizionarea acestor filme i-ar fi înrîurit pe dramaturgul Jean Genet, pe regizorul Peter Brook. Demonstrația naște însă și îndoieli. Se discută, îndeosebi, dacă participanții la acele acte ritualice și spectatoriilor lor au conștiința unui gest teatral. E o manifestare sincretică primară — răspunde cercetătorul —, greu de afirmat că o atare conștiință ar exista. că finalitatea teatrală le-ar fi și lor atît de clară cum ne e nouă. Ceremonii mult mai barbare decît cele arătate — intervine Wole Soyinka — pot fi întîlnite în unele secte din Anglia de azi, sau în Statele Unite ale Americii. Dacă e să se studieze teatrul african, el are realizări de natură a interesa infinit mai mult decît ceea ce ni s-a arătat, ca izvoare improbabile. Mă alătur acestei considerații, socotind că în cercetarea artei la unele populații din alt stadiu de civilizație se amestecă tendințe etnografiste și o anume înclinare spre exotism, nefavorabile unui studiu teatrolologic serios. Dl. Fulchignoni e pregătit să întîmpine asemenea obiecții — și o face cu blîndețe și eleganță —, arătînd că el nu oferă soluții, ci caută explicații. Controversa se extinde, se ivesc replicanți numeroși, evident că e o chestiune captivantă. O convorbire animată și amicală cu directorul Teatrului Național din Reykjavik, dl. Sveinn Finarsson — care cunoaște opera lui Caragiale și a lui Mihail Sebastian —, aduce date bogate despre mișcarea teatrală islandeză. Observ că țara sa e singura din lume care are ca șef de stat un om de teatru; actuala președintă a insulei, doamna Vigdis Finnbogadottir, a fost directoarea a Teatrului Național. Într-adevăr — confirmă interlocutorul — și important e că n-a uitat acest lucru. Sintem puternic

sprijiniți, și Ministerul Culturii ne e foarte favorabil. Dar, desigur, criza economică mondială... Trecem însă relativ repede peste criza mondială și ajungem la repertoriu — care e dominat net de autorii naționali — și la adeziunea publicului, factorul cel mai stimulat. O colegă bulgară se plînge că teatrele sofote nu au spectatori; de cîțiva ani încoace, numărul lor scade îngrijorător. Le vorbesc despre extraordinara afluență a românilor la teatru — ceea ce-i surprinde pe colegi; îmi cer explicații sociologice, culturale, estetice. Omul de teatru islandez spune că la ei aproape toată populația face teatru amator — e o caracteristică multiseculară — și, prin urmare, publicul e mulțumitor, statistic vorbind. Directorul teatrului de păpuși din orașul Neubrandenburg (R.D.G.) susține că și-au cîștigat un public adult remarcabil, pînă în scenă, cu marionete, piese de Brecht, Cehov, Oscar Wilde, căutînd a se adresa, cu fiecare montare, tuturor vîrstelor. Suedezii de la Teatrul Popular din Gôteborg relatează că ei sînt legați de mișcarea muncitorească (fiind subvenționați de sindicate). Își ridică mulți actori dintre amatori. Promovează în special autori proveniți din rîndurile muncitorilor. Chiar spectacolul *Alfred nebunul* (care e unul dintre succesele festivalului sofiot) e scris de un fost muncitor portuar. Ne e prezentat: un om în vîrstă, potolit, meditativ. Mișcat de atenția ce i se acordă, declară că piesa sa e, în mare măsură, autobiografică, apoi ne dăruiește „inima“ sa, „căci altceva mai bun, n-am“.

Mă duc la Hotel Parc, la comandamentul festivalului, să-mi iau rămas bun. Ne îmbrățișăm frățeste, facem schimb de mulțumiri, complimente și făgăduieli de revedere. Mi se cere părerea despre tot ce s-a petrecut în aceste zile tropicale și atît de fecunde. Exprim o opinie pozitivă. „Stai să-l chemăm și pe băiatul de la televiziune“ — zice careva. „Nu, că mi-a mai luat un interviu, și-apoi sînt cam nebărbierit“. „Atunci dă voie fetei (și e chemată, din preajmă, o tînără jurnalistă) să noteze“. „Nu oficializăm prea mult rămasul-bun?“ „Nu, fiindcă dumneata nu ești oarecine, ești... etc., etc. Și-apoi, cine știe cînd te mai prindem?“ Fac și citeva observații prietenești. Mi se dă dreptate: „E prima oară — zice Nikolai Parusev — cînd întreprindem o acțiune de asemenea amploare. În unele momente am fost, poate, depășiți. Dar am demonstrat, cred, încă o dată, că și o țară socialistă poate organiza o manifestare teatrală de cea mai mare anvergură și participa ea însăși, cu personalitate, la program“.

Îmi exprim acordul deplin cu această considerație și ciocnim, voioși, ultimul pahar de vin alb, urîndu-ne, bineînțeles, continuitate. ■

La NOVI SAD,
la „Sterijino pozorje“

Jocurile teatrale iugoslave...

Patru spectacole văzute, din unsprezece programate, nu-mi permit să emit aprecieri generale despre ediția de anul acesta (a 27-a) a importantului Festival național dedicat dramaturgiei iugoslave, ce se desfășoară anual, începând din 1956, la Novi Sad, sub numele generic „Sterijino pozorje“. Mi se pare însă interesant modul cum s-a făcut — și cum se face de obicei — selecția pentru acest festival. E o experiență care ar putea folosi. Dintr-un număr mare de spectacole, realizate de toate teatrele din țară, cu piese ale autorilor iugoslavi — clasice, contemporane, sau dramatizări după opere literare clasice și contemporane naționale —, comisiile locale (din republicile federale și provinciile socialiste autonome) fac o primă selecție, propunându-le comitetului de organizare. Selecția finală o face un critic, împuternicit de comitet, care vede toate spectacolele propuse (și chiar unele dintre cele nepropuse) și întocmește programul festivalului, argumentându-și temeinic, într-un referat, opțiunile. Acest referat este publicat, ca o introducere, în caietul-program al festivalului, dându-se astfel posibilitatea oricărui participant, oricărui spectator, să-și confrunte propriile opinii cu punctele de vedere exprimate de critic, a cărui semnătură întărește responsabilitatea selecției. Din caietul-program am aflat că anul acesta selecția a fost făcută de criticul Dalibor Foretić, după criteriul reprezentativității, pentru stadiul actual al teatrului, din fiecare republică în parte și pe întreaga țară.

Programul alcătuit de critic și ratificat de Comitetul de organizare s-a aflat sub semnul spiritului de tutelă al marelui dramaturg Miroslav Krleža (decedat în 1980), ale cărui opere au inaugurat și au încheiat întreaga manifestare (*Calvarul* și *Banchet în Blituania*); exprimând, totodată, preocupările dominante ale dramaturgilor și artiștilor scenei iugoslave, orientate spre descifrarea problematicii omu-

lui contemporan, în raporturile sale cu istoria, cu societatea, cu contradicțiile de ordin politic, social. Chiar atunci când piesele (sau dramatizările, destul de multe) se inspiră dintr-un trecut mai apropiat sau mai îndepărtat, unghiul de vedere este acela al omului de azi, rezonanța unor fapte, a unor situații și chiar replici, în rindul publicului din sală, atestând o remarcabilă consonanță spirituală, la diapazonul unui acut sentiment al istoriei, al unei intense conștientizări a identității naționale. Dramaturgia și creatorii de spectacole evită, în general, realismul minor al cotidianului și caută să pătrundă în esența durabilă a fenomenelor, în semnificațiile lor majore. Nu întotdeauna, însă, cu rezultate artistice egale, valabile. De pildă, fresca dramatică a lui Goran Stefanovski *Zbor pe loc*, inspirată dintr-o epocă istorică agitată, cu reverberații de sensuri pînă în actualitate, a fost doar parțial valorificată în spectacolul unui colectiv din Skopje, în regia lui Slobodan Unkovski, care alterna momente de intensă poezie cu altele de un naturalism copilăresc, într-un decor ce se voia simbolic, dar care, prin limitarea spațiului de joc, stînjenea teribil continuitatea acțiunii, obligînd actorii să intre și să iasă mereu din scenă, în fugă, ca într-un carusel inoportun. Spectacolul cu piesa *Dizidentul Arnož și ai săi* de Drago Jančar pune în dezbatere un personaj foarte interesant, un vizionar utopic, revoltat social, în căutarea unei libertăți pe care n-avea s-o găsească nici în societatea cezaro-papistă, nici în aceea a „liberei inițiative“, dominată de ideea cîștigului cu orice preț. Se remarcă îndeosebi interpretul rolului principal, actorul Radko Polić, care parcurgea în mod nuanțat etapele involuției eroului; spectacolul suferea însă de un anume schematism și oferea prea puține sugestii scenice de reținut. Mai „rotund“, într-o scenografie elegant-plastică, și denotînd un

gust rafinat pentru comedie, mi-a apărut a fi spectacolul Teatrului „Atelier 212“ din Belgrad cu *Correspondență*, o originală transpunere scenică a romanului *Lina de aur* de Borislav Pekić, în care întreaga acțiune (ca în *Dragă mincinosule*) se desfășoară sub forma unui schimb de scrisori între personaje, membrii unei familii de burghezi din secolul trecut, pe fundalul unor evenimente social-politice determinante pentru destinul eroilor. Regizorul Arsenije Jovanović a învăluit totul într-o fină ironie, conducând cu pricepere echipa de actori, inegală, spre realizarea unor strălucite momente de veră comică. Bune secvențe de comedie, populară de data aceasta, am întâlnit și în spectacolul cu piesa clasicului croat

Marin Držić, *Dundo Maroje* (jucată acum câțiva ani și la noi). Acest spectacol a fost considerat de criticul selector — și nu numai de el — profund novator, prin valorificarea integrală a textului (care pînă acum se juca în diverse adaptări, restructurări, „modernizări“), rezolvînd astfel ceea ce s-a chemat „complexul Držić“ al teatrului iugoslav. Concepută ca o reprezentație de bilci, evocînd epoca Renașterii, cu măști de toate felurile și cu scene de un comic gras, suculent, montarea Teatrului național croat din Zagreb punea în lumină și o dimensiune dramatică a piesei, dobîndind adîncime și complexitate, dar și o surprinzătoare înclinație spre un comic frust, pînă la trivialitate, pe alocuri.

...și un simpozion internațional al criticilor de teatru

C a de obicei, Festivalul național iugoslav a fost însoțit de manifestări internaționale. Expoziția trienală de cărți și periodice de teatru a reunit exponate ale unor prestigioase edituri și redacții din 22 de țări, între care și România. Juriul trienalei, din care a făcut parte și colegul nostru Valentin Silvestru, a acordat Placheta de argint, pentru diversitatea colecțiilor de teatru, Editurii „Eminescu“ din București, și un premiu special revistei „Teatrul“ și Almanahului „GONG“, editat de aceasta; fapt semnificativ, dacă ne gândim că e prima oară cînd, la această importantă manifestare internațională, este distinsă o publicație de teatru.

Simpozionul internațional al criticilor și teatrologilor a fost dedicat temei „Spectacolul teatral și limbajul criticii“. Organizat de Asociația internațională a criticilor de teatru (A.I.C.T.), simpozionul acesta a devenit o manifestare periodică, trienală, legată de „Jocurile teatrale iugoslave“ de la Novi Sad. Mărturisesc că, la început, tema m-a surprins, în oarecare măsură; mi se părea că nu limbajul ar fi, în momentul acesta, problema cea mai arzătoare a criticii de teatru. De aceea, am propus ca temă a referatului meu „Criteriile judecății de valoare și complexitatea limbajului criticii“, ceea ce s-a și acceptat. Am înțeles, însă, din primele referate ascultate în cadrul simpozionului, că s-a creat un fel de complex de inferioritate al criticii de teatru, față de alte ramuri ale criticii (îndeosebi față de critica literară, dar nu

numai), considerîndu-se că aceasta n-ar avea un limbaj propriu, corespunzător obiectului asupra căruia se exercită — spectacolul de teatru. În scrisoarea de invitație a organizatorilor se spunea, de altfel, că punctul de pornire în stabilirea temei a fost opinia multor participanți la un simpozion anterior, cu privire la „dificultatea esențială de care se ciocnește critica de teatru, și anume limbajul (verbal și discursiv), diferit de limbajul spectacolului teatral, a cărui expresie nu este numai verbală. Potrivit acestui punct de vedere, „critica nu posedă o limbă aptă să descrie, să interpreteze și să aprecieze toate elementele unui spectacol. Dovada cea mai evidentă o constituie vocabularul stereotip și restrîns care se folosește în legătură cu un spectacol de teatru“.

Pe această poziție și-a plasat expunerea, categorică, criticul iugoslav Dževad Karahasan, primul referent, care a deplîns „trista stare în care se află ceea ce obișnuim să numim critică teatrală“. Încercînd să explice „subordonarea criticii teatrale față de critica literară și transferul obstinat al noțiunilor, al presiunilor și procedeelelor de la una la cealaltă“, orin „natura foarte apropiată și aproape identică a semnificațiilor produse de teatru, cu semnificațiile literare“. După el, imposibilitatea criticii teatrale de a defini faptul teatral, cel puțin la nivelul „existenței materiale“ a acestuia (după modelul descoperit de formalistii ruși pentru faptul literar, a cărui bază materială e limba), provine din ignorarea totală a

limbajului teatral. Poziții asemănătoare au susținut și alți participanți (între care criticul iugoslav Milan Bunjevac), făcînd frecvent apel la formalisții ruși, la structuralism și semiotică, citînd din Roman Jakobson, Ingarden sau N. Hartmann, Chomsky și alții. Replica a fost dată de alți participanți, fie în mod direct, ca iugoslavul Darko Gasparović („a renunța la literatură, în limbajul criticii de teatru, înseamnă a renunța la critică și a face teatru“), fie în mod indirect, evocînd modele strălucite din istoria criticii de teatru (finlandezul Clas Zilliacus, citînd din cronică lui Lichtenberg asupra interpretării lui Hamlet de către David Garrick, sovieticul Grigori Haicenko, despre Bielinski, Lunacearski și P. A. Markov) sau, ca Jan Kott, oferînd modele proprii de limbaj contemporan, expresiv, creator. Pornind de la spectacolele polonezului Tadeusz Kantor, cu *Clasa moartă* și *Wielopole*, *Wielopole* și alăturîndu-le recentul spectacol al lui Peter Brook cu *Tragedia lui Carmen*, după Bizet, faimosul teatrolog polonez a definit teatrul viitorului drept un „teatru al esenței“. Și, astfel, inițiată în jurul problemei limbajului, reuniunea și-a lărgit treptat obiectul, mulți dintre participanți preferînd să vorbească despre condiția criticului, funcțiile criticii, criteriile de judecată ale acesteia, făcînd fie mărturisiri autobiografice (Ann Morley Priestmann — Anglia), fie considerații generale cu privire la situația teatrului din propria țară (Chen Gongmin — R. P. Chineză) și responsabilitatea criticii față de public (Peter Iden — R.F.G., Eileen Blumenthal — S.U.A., Lufty E. — Turcia, Ratan Thiyam — India). Această idee a responsabilității criticii a fost subliniată în mai multe intervenții; am reținut pledoaria pentru o critică implicată în viața socială și angajată cu probitate profesională, a profesorului teatrolog Ulf Birbaumer (Austria), ca și apelul patetic al dramaturgului din R. P. Ungară, Hubay Miklós, pentru ca *drama* să nu fie omisă din analiza *spectacolului*, ci dimpotrivă, critica să țină seama de importanța cuvîntului. A urmat un foarte frumos elogiu al cuvîntului, care are puterea de a exprima orice, vizualul și auditivul, actul nonver-

bal. Acesta fusese și unul dintre argumentele subsemnatei, în susținerea ideii că *există* un limbaj al criticii teatrale, iar faptul că materia sa de expresie este cuvîntul nu poate constitui în nici un caz un motiv de îngrijorare sau nemulțumire. S-au mai făcut auzite și alte voci, afirmînd că există o antinomie între critica jurnalistică și cea științifică (Szanto Judith, R. P. Ungară, lansa dilema: critica — știință sau artă?), astfel încît, la un moment dat, a fost enunțată ipoteza unei posibile sciziuni între „critici“ și „teatrologi“ (sau „universitari“). Replicile n-au întîrziat, unele venind din partea eminentului teatrolog francez Bernard Dort („critica e locul de reconciliere între știință și artă“), altele din partea lui Valentin Silvestru, care a prezentat și un referat cuprinzător despre „Limbajul indistinct al criticii și murmurale distincte ale teatrului“ și a avut cîteva intervenții bine venite, între altele, în problema funcției criticii de a emite judecăți de valoare. Și în această problemă au existat păreri diferite, unii susținînd că rolul criticului se reduce la acela de martor al faptului teatral și negîndu-i dreptul de a judeca (între alții, Jacques Larné-Langlois, Canada). Controverse s-au iscat în legătură cu necesitatea cunoașterii, de către critic, a vieții interne a teatrului, a procesului de creare a unui spectacol, a punctelor de vedere și intențiilor creatorilor; unii vorbitori au opinat că e mai bine ca, pentru obiectivitatea judecății de valoare, criticul să rămînă în afara vieții teatrului, la o anumită distanță. Intervenții utile au avut, aici, și în alte probleme, Georges Schlocker (Elveția), André Camp (Franța), Ernst Schumacher (R.D.G.), Petar Selem (Iugoslavia), Alki biades Margaritis (Grecia) etc. Expunerea prof. dr. Carlos Tindemans (Belgia) a fost o tentativă de a formula un model de limbaj semiotic aplicat la procesul de receptare critică a spectacolului de teatru.

A fost, cum l-a denumit Hubay Miklós, un senat al criticii teatrale mondiale, în cadrul căruia s-au emis idei importante, s-a discutat în mod colegial, constructiv, într-un dialog deschis, comprehensiv.

CONCURS

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV organizează, luni 13 septembrie a.c., orele 11, **CONCURS** pentru ocuparea unui post de acتریță, limită de vîrstă 30 de ani.

Cererea de înscriere și memoriul de activitate se primesc la Teatrul Dramatic, Piața Teatrului nr. 1, cod 2200, Brașov. Informații suplimentare la telefon 921/16154 sau 18850.

ATLAS TEATRAL

- Teatrul american* văzut de ILEANA BERLOGEA, CĂTĂLINA BUZOIANU, EMIL MANDRIC, SANDA MANU, ALEXA VISARION. Masă rotundă a revistei „Teatrul”. Din partea redacției, MIRA IOSIF p. 85
FLGRIN TORNEA : Peter Weiss p. 102

PETER WEISS :
Exercițiu pregător
pentru drama în trei părți
„DIVINA COMMEDIA“

. p. 102

- CRONICA DRAMATICĂ. *Semnează* : ALEXANDRU CĂLINESCU, PETRE CODREANU, VALERIA DUCEA, CRISTINA DUMITRESCU, MIRCEA GHITULESCU, DINU KIVU, CONSTANTIN PARASCHIVESCU, PAUL TUTUNGIU p. 112
REPREZENTAȚIA NR. *Semnează* : IRINA CO-ROIU, ELENA NESTOR p. 129

„CINE ESTE VINOVAȚUL ?“
dramă în opt tablouri
de MARIA MARIN

. p. 131

- ÎNVĂȚĂMÎNTUL TEATRUL. *O nouă promoție* (I.A.T.C. „I. L. Caragiale” și Institutul de teatru „Szentgyörgyi István” din Tîrgu Mureș). Articole de MAGDALENA BOIANGIU și VALERIA DUCEA p. 153

VIITORUL ROL

- MARIA MARIN : Carmen Petrescu, Virgil Ogășanu, Radu Panamarenco p. 162

TV

- CONSTANTIN RADU-MARIA : „Jocul ielelor” ; „Nedreapta singurătate” p. 165

TEATRUL RADIOFONIC

- CRISTINA DUMITRESCU : Moment de cultură teatrală p. 167

CARTEA DE TEATRU

- LIVIU FRANGA, CAROL ISAC p. 169

TURNEE

- ALICE GEORGESCU : „Final de partidă” de Samuel Beckett (Théâtre de L'Est Parisien) p. 171



- IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între document și ficțiune*. Bogdan Dragoș p. 174

ÎN MEMORIAM

- Geo Barton, Nicolae Gărdescu p. 176



- OASPEȚI : U.R.S.S., Norvegia p. 178

TEATRUL NAȚIUNILOR, SOFIA (I)

- VALENTIN SILVESTRU : Cum arată scena lumii, văzută din lumea scenei p. 183



- MARGARETA BĂRBUTĂ : La Novi Sad, la „Sterijino pozorje” p. 190

Foto : Ileana Muncaciu

REDAȚIA ȘI ADMINISTRATIONA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7

Tel. : 14.35.58



RADU BELIGAN

interpretul rolului Salieri
din piesa „Amadeus“ de Peter Shaffer,
in pregătire la Teatrul Giulești
www.ziuaconstanta.ro