

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Leopoldina Bălănuță

„Cu-o dragoste înaltă...”

(Alexandru Andrițoiu)



Petre Gheorghiu

...„Eroii sînt în steagul
pe care-l duci. Eroii cu
tine merg în veac!”

(Victor Tulbure : „Eroii
lui August”)



Traian Stănescu

„Statura viitorului trăiește
În inima popoarelor de
azi”

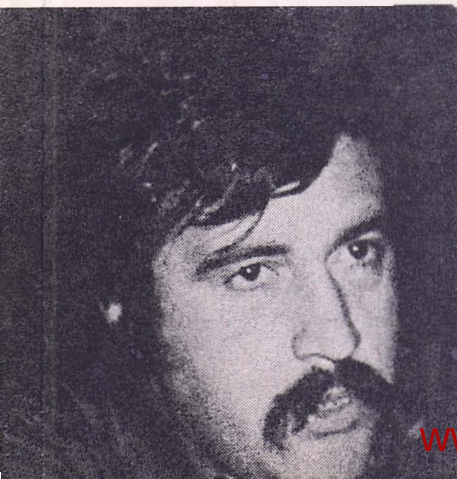
(Mihai Negulescu : „Sub
soarele prieteniei”)



Adela Mărculescu

„Au fost mai mult decît
eroi :
văzură viitorul...”

(Horvath Imre : „Mai
mult decît eroi”)



◀ **Costel Constantin**

„E o lumină mare fluturînd
deasupra
Pămîntului acesta roditor”

(Ziu Constantin : „Canta de so-
tării noastre”)

www.ziuaconstanta.ro

Revistă lunară editată de
Consiliul Culturii și Edu-
cației Socialiste și de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă Ro-
mânia.

Redactor-șef
RADU POPESCU

Colegiul de redacție :

AUREL BARANGA,
MIHNEA GHEOR-
GHIU, G. IONESCU-
GION, HOREA PO-
PESCU, ALECU PO-
POVICI, DINU SĂRA-
RU, NATALIA A-
TANASIU, FLORIN
TORNEA (redactor-
șef adjunct).

Coperta noastră :

Interpreți din spectacolul
festiv prezentat în cinstea
celei de a XXXII-a anivers-
ări a eliberării României
de sub dominația fascistă.

Foto : Ileana Muncaciu.

REDACȚIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA

Str. Constantin Mille
Nr. 5—7—9 București
Tel. 14.35.88 și 14.35.56

* * * A descoperi chipul și virtuțile omului nou . . .	p. 1
MIHAI NADIN : Teatru și adevăr . . .	p. 3
MIRCEA MANCAȘ : Critica și teoria teatrală în concepția contemporană . . .	p. 5
STAGIUNEA '75—'76 : Actori și roluri . . .	p. 7

Semnal

VIRGIL MUNTEANU : ...Cu ursulețul ei de pluș . . .	p. 15
--	-------

Muzică — Balet

LUMINIȚA VARTOLOMEI : Stagiunea '75—'76 — Realizări, direcții, căutări . . .	p. 16
---	-------

☆

ȘTEFAN IUREȘ : Lumea într-o replică . . .	p. 19
BOGDAN ULMU și IONUȚ NICULESCU : Teatrul la mare și la munte . . .	p. 21

☆

CRONICA DRAMATICĂ — Semnează : VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, IONUȚ NICULESCU . . .	p. 27
MARIA MARIN : Viitorul rol — Tatiana Iekel și Stelian Cremenciuc . . .	p. 36

Restituiri : N. Bălățeanu

Semnează : MIHAI BERECHET și VALENTIN SILVESTRU . . .	p. 39
---	-------

☆

Tribuna regizorului — Dan Micu și Anca Ovanez-Doro- șenco . . .	p. 46
RADU SP. HARET : Spiru Haret — reformator al teatru- lui românesc . . .	p. 49
FLORIAN POTRA : Amintirea lui Dominic Stanca . . .	p. 52
AL. MIRODAN : Puncte de suspensie . . .	p. 53
IOSIF NAGHIU : Antract — Piesă îndrăzneată . . .	p. 54
MARGARETA BĂRBUȚĂ : Lecția actuală a teatrului antic . . .	p. 55
VALENTIN SILVESTRU : O călătorie teatrală în Canada . . .	p. 60
IOAN MASOFF : Marioara Zimniceanu . . .	p. 69
Zilele artei teatrale românești în R.D.G. . . .	p. 70
DUMITRU SOLOMON : Cronica TV . . .	p. 72
M. ALEXANDRU : Cronica teatrului radiofonic . . .	p. 73
Cartea de teatru . . .	p. 75

FORTUL

piesă în două părți
de
Leonida Teodorescu

. . . p. 80

STAN VLAD : Fața nevăzută a scenei . . .	p. 96
--	-------

XXXII 23 August 1944
23 August 1976

A descoperi chipul și virtuțile omului nou

23 August a trecut, anul acesta, pentru a 32-a oară, sărbătorește și greu de ineputabile semnificații și chemări, prin zarea de amintiri, ca și prin orizontul de aspirații și convingeri, cite animă și definesc viața și lumea țării noastre. Eliberarea de sub dominația fascistă, urmată, pe loc, de contribuția de înverșunare, de eroism, de sânge și de zestre economică a poporului, la răpunerea fiarei, așază o piatră de hotar pe drumul de două ori milenar, istoric al istoriei — istoric a persistenței naționale, peste și înfruntând furtunile, istoric a unui nedomolit dor de existență și de afirmare în justiție și libertate națională și socială. Din această perspectivă, Insurecția națională armată anti-fascistă și antiimperialistă, inițiată, organizată și îndrumată de partidul comunistilor, acum 32 de ani, a fost nu doar un gest de înțeleaptă și cutezătoare pătrundere în și alăturare la împrejurările internaționale favorabile — succesele coaliției antihitleriste, îndeosebi, victoriile forțelor armate ale Uniunii Sovietice — destinat a pune capăt unei negre înrobiri ; ci a fost gestul unei largi și adinec înnoitoare deschideri de drum. Din esență, de implicații și de sensuri, a acestui gest au crescut, treaptă cu treaptă, într-o mereu mai trainică și luminată zidire de viață nouă, socialistă, anii opțiunilor, elanurilor și împlinirilor revoluționare, pe care îi trăim. N-au fost ani de suș domol, scutit de intemperii, de obstacole, de dibuiri — de dramatism. Istoria lor scrie o carte bărbătească, nu o pastorală. Și e frumoasă și revelatoare tocmai pentru ceea ce-i dur în ea, fiindcă ceea ce-i dur în ea e și durabil, tocmai pentru virtutea ei de a fi trezit și dezvoltat prin încercări, conștiința demnității umane a omului, conștiința dreptului și datoriei — și a posibilității — lui de a se regăsi și construi pe sine, construind lumea nouă, și în continuă înnoire, pe care o dorește.



Poporul — creator conștient al propriului său destin : iată semnificația și chemarea supremă a înflăcăratului August pe care îl prăznuim azi pentru a 32-a oară. Și iată cucerirea fundamentală pe care partidul ne-a învățat, de-a lungul acestor ani, s-o afirmăm, s-o adincim, s-o întărim. În temeiul ei, poporul se simte azi stăpîn pe sine și, liber, independent și suveran, se bucură în casa lui, în gospodăria lui, de prosperitate, în lume, de prețuire și prestigiu, în inima lui, de sentimentul înălțător al unei datorii — istorice — împlinite. Istoria, însă, și datoria față de istoric, sînt continue : orizonturile se largesc, drumurile duc mai departe. Spre făurirea socialismului multilateral dezvoltat, spre apropierea de comunism. Și, în această perspectivă, se desenează nașterea și formarea omului nou, vrednic de asemenea înalte țeluri, chemat și în măsură să atingă asemenea înalte țeluri. Pașii hotărîtori pe acest drum sînt

azi călăuziți și însuflețiți de hotărârile Congresului al XI-lea, de obiectivele Planului național unic de dezvoltare a țării. de cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu, rostite la Congresul din iunie, al educației politice și al culturii socialiste, cuvinte adoptate, cu toate învățămintele și sarcinile pe care le cuprind, drept program al întregii activități închinată făuririi omului nou. Prin ele, energiile, hărnicia, inteligența omului muncii se văd valorificate, dinamizate, organizate și propulsate spre niveluri tot mai înalte de creștere a bunăstării materiale și spirituale, de satisfacere a trebuințelor și exigențelor, mereu sporite, ale vieții sociale și individuale. Ele pun, substanțial, în acest context, ca pe un scop și ca pe o premisă, problema calității superioare a victii și, spre dezlegarea ei, a calității superioare a muncii și a produselor muncii — a creației, în genere. Aceasta, la rindu-i, presupune un climat etic și politic corespunzător, un climat în care, cu deosebire, sînt de avut în seamă, de încurajat și de întărit, spiritul de răspundere cetățenească, spiritul de înțelegere a necesităților și de disciplină în împlinirea lor, spiritul revoluționar, de inițiativă, dornic de cunoaștere, de înnoire, înaintevăzător și înaintemergător.



Rolul conducător al partidului crește, evident, în acest tumultuos, vast și nespus de complex proces al construcției. Și, mai puternic decît în orice alt domeniu al muncii, partinitatea apare ca o trăsătură prioritară, de neînălăturat, în domeniul educației, în care, prin însăși funcția lor, sînt incluse munca și creația artistică. Mai mult decît oricînd, slujitorul artei se simte chemat să se pătrundă de realitățile și de eforturile edificării societății noastre, să discearnă în ele valorile autentice, ce se cer promovate, de aparențele înșelătoare și amăgitoare, ce se cer lichidate, să vadă aceste realități în lumina lor revelatoare de sensuri și semnificații, ca și în problematica lor, să opereze asupra lor cu o judecată critică creatoare. Să vadă în ele rezultatul gîndirii și al conștiinței revoluționare, să dezvolte, prin ele, în om, virtuțile etice și civice, setea pentru dreptate și adevăr, abnegația și patosul dăruirii pentru cauza mare și nobilă a înălțării patriei pe culmile civilizației, pentru cauza umanizării existenței umane în lume.

Cu precădere, scrisul și arta teatrală se sînt vizate de aceste linii directoare, pe larg dezbătute în cadrul Congresului educației politice și al culturii socialiste, cu rigoare științifică și adînc răscolitoare forță de convingere înfățișate și lămurite de tovarășul Nicolae Ceaușescu. Ele definesc, în zăcămintul lor de expresivitate, însăși vibrația militantă, patetică, a creației artistice, ce se vrea structurată și orientată pe coordonatele contemporane ale aspirației poporului nostru, deci, pe coordonatele umaniste și istorice ale politicii partidului.



Ne-am deprins, în ultima vreme, să închidem valorile autentice ale creației noastre dramatice și teatrale în acolada dramei și teatrului de idei, de dezbateri. Dar ideea, dezbateri, străine de pulsul istoriei concrete, al faptelor — exponențiale — de viață, sînt străine și de eficiență. Scriitorii și, în genere, artiștii de teatru nu nutresc o ambiție mai fierbinte decît a sluji viața și conștiința spectatorilor, proiectînd în fața lor chipul și virtuțile omului nou, către formarea căruia cheamă stăruitor partidul. A descoperi, în propriul lor chip și în propria lor viață, fermentul acestui om nou este, desigur, în acest ceas de sărbătorească aniversare a lui 23 August, cuvîntul, adînc pătruns de răspunderi și de nădejdi în bune rezultate, al deciziei lor creatoare.

„T”

TEATRU ȘI ADEVĂR

■ MIHAI
NADIN

Cîtă frumusețe, atîta artă — iată un adagiu pe care nici o enciclopedie nu-l uită, dar care, în realitatea de ficcare zi și de ficcare premieră a teatrului, ar trebui reformulat : cît adevăr, atîta artă !

Domeniul adevărului este, o știm bine, altul decît acela al artei ; nu aici se descoperă adevărurile, și nu aici se confirmă ele, deși un teatru care nu trăiește în atmosfera adevărului și nu întreține setea omenească de adevăr sfîrșește prin a se sinucide.

În mod tradițional, adevărul este considerat de competența științei, iar comunicarea lui, de aceea a logicii. Silogismul nu e creator de adevăr ; acesta, dacă nu se află în premise, nu are cum să se găsească în concluzii. Aceeași lege logică se aplică. Firește, și teatrului. Chiar dacă adevărul nu este, cu necesitate, supus legii reducției la formulă și verificare, el nu poate fi conceput altfel decît ca punte necesară între existență și conștiință, între cunoaștere și practică. Nu vom dezvolta, însă, aici o teorie propriu-zisă a adevărului, cu atît mai mult cu cît teatrul înlînește adevărul nu în abstracția lui inertă, ci în concretețea sa cea mai izbitoră.

Adevărul și teatrul se conjugă pe durata spectacolului, adică ele se întîlnesc în timp, și timpul dă măsura profunzimii sub care teatrul revelează adevăruri sau le obturează, exprimă relații necesare sau le mistifică. La urma urmei, teatrul și-a meritat numele de școală nu datorită excesului de didacticism, de care uneori a dat (și dă) dovadă, ci felului în care a scurtat accesul spre adevăruri — ale existenței, în general, dar și, în particular, ale istoriei, ale moralei etc. — alilor generații cărora li s-a adresat. Fie că a fost vorba de ceea ce se numește adevărurile eterne, fie de acelea circumstanțiale — în fond, accesul spre etern a fost întotdeauna unul circumstanțial, sau, cum se mai

spune, generalul uman se atinge prin intermediul concretului istoric — teatrul a comunicat esența lor și a devenit, astfel, el însuși, esențial.

Istoria a cunoscut, ce-i drept, și numeroase izbînzi ale teatrului mincinos, izbînzi a căror durată a fost, firește, cît aceea a iluziei create, a minciunii înălțate pe colurni și acoperite de mască, sau a minciunii teatrului de consum, indiferent de tipul de consum pe care l-a reprezentat sau îl reprezintă. În fapt, alături de atîtea istorii posibile ale teatrului, se poate scrie și una a relației sale cu adevărul, nu mai puțin importantă decît istoria stilurilor, a temelor sau a geometriei sale (în paranteză fie spus : istorii deja scrise, și chiar devenite obiect de curs universitar). Evident, unghiul din care se pune în lumină adevărul în teatru nu este acela al științei, ci al omului, adică al filosofiei, al moralei, al psihologiei, al istoriei și, nu în cele din urmă, al politicii. Adevărul sentimentelor, al convingerilor, al credinței — adică, al idealului — a făcut din teatru, indiferent de tipul și forme sale de expresie, o mare școală socială, o școală a sentimentelor confruntate cu gîndirea și supuse exigențelor ei. Spectatorii siderați de jălnicele tirade ale dictatorului de nu prea de demult și spectatorii lucizi, care, fără a refuza adevărul emoției, îl supun examenului riguros al gîndirii reprezintă extreme ale condiției cognitive a teatrului. Orice teatru conștient de programul său trebuie să aibă în vedere extremele amintite și, mai ales, să opteze pentru tipul de spectator și de cetățean pe care îl dorește și îl formează.

De bună seamă, Oedip scoîndu-și ochii nu este un model de adevăr la scară numită „a simțului comun“. Arthur Miller spunea chiar că un Oedip, astăzi, ar face gesturi largi și ar prefera să-și păstreze privirea, plîngînd, însă, din belșug. Dar, în viziunea

tragediei antice, Oedip rămîne un model de adevăr la scara conștiinței vinovate. El ridică la puterea societății sale sentimentul de culpabilitate, după cum fanatismul justițiar al lui Hamlet nu este și nu poate fi expresia patologicului individual (temă de altăea ori speculată, și nu numai în tradiția lui Jung), ci simbolul conștiinței istorice.

Iată, dar — fără a recădea în terminologia știință, a unei metode cu puncte date și care se împotmolea, din lipsă de nuanțe, în cercul vicios al tipicului — că teatrul întilnește adevărul în forma sa cea mai generală, dîndu-i, însă, dureroasa constituție a *concretului*. Nu există un Oedip abstract, o mișcare, o lumină, un decor ce se cheamă Oedip, ci mereu un Oedip încarnat, care poate să ne convingă de adevărul său sau poate să-l compromită. O teoremă nu de pînde de stîngăcia savantului care a determinat-o; legea este impersonală. Adevărul artistic este adevărul ființei și nimeni nu-l poate elibera de gravitatea subiectivității. Fiecare spectacol își este propria sa lege. Cu atît mai revoluționar apare efortul lui Brecht de a introduce obiectivitatea sau, cel puțin, *obiectivarea* în cîmpul adevărului teatrului. Dar, fie ca *Schauspieler* — adică actor —, fie ca *Darsteller* — adică interpret —, omul viu, aflat pe scenă și pus în rol, rămîne o ființă concretă, supusă nu numai aspirațiilor sublimе, ci și slăbiciunii ridicole. Cînd, de pildă, el spune adevărul replicii — să zicem, evocă principii de luptă, de echitate, de caracter — dar el însuși, ca om între oameni, îl înfirmă în viața lui (sau numai în gîndirea lui), ceva din toate acestea uzează adevărul, îl perimează, îi dă sunet de monedă calpă, de instrument cîntînd fals într-o orchestră. Actorul pe scenă sau omul în rolul său social (cum îi spunea Moreno, dar cum îi spusese și Engels) dă măsura adevărului pe care-l susține. Sigur, minciuna socială este mai gravă; Malraux avertizase că ipocriziile mai mari parazitează pe trupul ideilor mai ambițioase.

Să fie, atunci, în artă, sinceritatea, termenul-limită al adevărului? Pe scena istoriei — expresia consacra realitatea unei asemenea condiții — replicile sincere și cele mincinoase, cele responsabile și cele ipocrite sau, pur și simplu, demagogice se schimbă cu o frecvență pe care nu putem, ca oameni ai acestui timp și ai idealului adevărului, să nu o observăm. Auzim, uneori, și nu putem crede, dar asta nu împiedică reprezentăția, cu momentele ei de euforie, cu momentele ei de groază, cu suspense-ul ei. La teatru se taie capete și, după spectacol, se cer autografe de la cel proaspăt ucis. În viață, condamnatul nu poate spera la bucuria unui buchet de flori dacă își va interpreta bine rolul. Și, totuși, se moare, fie meschin, ca în dramele psihologice ce denunță lășitatea duș-

manului, fie eroic, se moare, adică — folosim expresia în cea mai bună accepție a sa — *teatral*. Observația este importantă în ordinea de idei pe care o urmărim: istoria milenară a acestei arte și felul în care ea și-a manifestat capacitatea de înmîrire au consacrat nu numai influența vieții asupra teatrului, ci și invers, a teatrului asupra vieții. Știm, sigur că știm, că e vorba de un fenomen mai larg, inclusiv de problematica ceremonialului, dar, la urma urmei, e vorba, totuși, de felul în care adevărul artistic, constituit în procesul dialectic al întrupării idealului în forma sensibilă specifică a reprezentăției, se întoarce în adevărul vieții și devine, la rîndul său, ideal al unei noi întrupări. Formele contemporane de ceremonial nu sînt aceleași cu formele arhaice. Și nici nu pot fi. Nunta populară de ieri avea o funcționalitate dată în economia, cultura și morala satului. Ea a urcat, astăzi, pe scenă. În schimb, noile forme de ceremonial sînt — sau, cel puțin, ar trebui să fie! — socialmente necesare, dobîndindu-și semnificația potrivit cu nevoia ce le-a determinat. Trăim în fapt de altăea ori emoția unor asemenea ceremonii încît este inutil să mai aducem exemple în discuție.

Întrebat, recent, de către un confrate dacă rolul scriitorului este doar acela de a consacra rolul factorilor social-politici în impunerea unei drepte justiții, D. R. Popescu (vezi interviul „Teatrul care face istorie are întotdeauna viziunea zilelor de azi“, în „Luceafărul“, iunie 1976) vorbea de nevoia participării scriitorului la aceste evenimente, sau, cum se exprima el, „să apese și el pe butonul. Măcar cu cîteva litere.“ El însuși socotește a fi scris asemenea litere: „Literale care formează un cuvînt greu, numit *adevărul*... Întreaga societate e datoră să așeze în balanță (și în viață!) acest cuvînt, fiindcă e vorba de propriul ei adevăr, de propriul ei steag, fără de care nu poți cuceri nimic, nici o bătălie.“

Sînt mulți și buni oameni de teatru care au înțeles că epoca aceasta determină mutații adînci, care implică o reformulare a scopurilor și mijloacelor artei lor.

Este evident că regia sau scenografia unui mare spectacol popular nu se mai reduce la repertoriul de mijloace impus de reprezentăția de pe scenă. Ajustarea unei rivalități sau schimbarea adîncimii scenei devin, în raport cu adevărul, gesturi calofile. Izolarea în spațiul ideal al scenei devine nu numai periculoasă pentru teatru și destinul său, dar și imposibilă. Prin adevăr, teatrul se certifică pe sine și se justifică în ipostaza sa cea mai acută. Și, tot prin adevăr, el își confirmă, în această epocă de radicalizare a conștiinței, rațiunea de a fi. La intrarea sa trebuie să se afle deviza-angajament: *cît adevăr, atîta artă!* ■

CRITICA ȘI TEORIA TEATRALĂ ÎN CONCEPȚIA CONTEMPORANĂ

■ MIRCEA
MANCAȘ

Teoria și critica de teatru se află într-o reciprocă interferență dialectică. Cunoașterea artistică — străbătând traiectoria cunoașterii, în genere, de la contemplarea concretă la gândirea abstractă — își caută verificarea în practica creației, în contactul direct cu opera pe care o evaluează și o valorifică. Fenomenul teatral, definit în teorie prin aportul unei estetici proprii, este cunoscut în întregime doar în modurile și modificările lui specifice, de construcție, valoarea sau non-valoarea fiind, în acest sens, supuse unor judecăți selective și apreciative, în raport cu criteriile obiective propuse de critica teatrală. Dincolo de documentul literar și spectacular, de interpretarea intențiilor scriitorului sau de arta actorului, se deschide, însă, o largă arie de cercetări asupra gândirii teatrale, a fondului psihic care o generează și-i conferă perenitate, a valorilor create de marile curente. Teoria teatrului caută să distingă, cu perspicacitate și spirit selectiv, momentele reprezentative și innoitoare în cadrul doctinelor artistice, afirmate pe parcursul continuilor transformări sociale, să descopere în ele reflexul psihologiei epocilor istorice respective, în concepția operelor și în expresia lor concretă. Sub acest raport, contrar aparențelor, exegeza teoretică a fenomenului teatral depășește în întindere rolul teoriei și al criticii literare. Căci, în crezul eforturilor de perfecționare, ce pregătesc profilul artei în perspectivă, ea păstrează o neîntreruptă legătură cu ideile dominante ale perioadelor anterioare și le face să iuzioneze cu experiențele teatrale prezente.

Pe plan istoric, urmărește procesul și linia dezvoltării lui progresive și anticipează critica teatrală, ale cărei începuturi apar abia către sfârșitul secolului al XVIII-lea. Prezentă încă în *Poetica* lui Aristotel, care a deschis calea acestei discipline — de la Renaștere la clasicism — și care a „prefațat” și gândirea teatrală a iluminismului (Diderot, Lessing, Voltaire), teoria teatrală a înregistrat ecouri în filozofia romantică germană (Schiller, Schlegel, Tieck), mai puțin în exaltarea pasională a romantismului francez (Victor Hugo, Stendhal). În opera modernă, „poezia dramatică”, considerată de Hegel drept „cea mai înaltă treaptă a artei în general”, contemplația schopenhaueriană, ideile lui Nietzsche din *Nașterea tragediei* și ale lui Wagner, pentru care „drama lirică” e o operă de artă integrală, vor înfrîi puternic gândirea și dezbaterile teatrale declanșate la sfârșitul secolului al XIX-lea și continuate în veacul nostru (Craig, Stanislavski, Appia, Jacques Coppeau, Piscator, Brecht etc.).

Trebuie remarcat că, în timp ce teoria literară, în genere, se menține într-o sensibilă distanțare de scriitori, comentatorii teatrului (Jules Lemaitre, Sainte-Beuve, Stéphane Mallarmé), mai târziu Piscator și Brecht, se plasează și discută în chiar centrul problematicii teatrului.

Mai mult, încă. În zilele noastre, se constată o interferență între conținutul de idei al operei dramatice propriu-zise și teoria teatrală, distinctă pe plan funcțional. După exemplul lui Brecht și atestînd vechea tradiție a teatrului elisabetan, unii dramaturgi își teoretizează singuri propria experiență, explicitînd sensurile și funcția fenomenului complex al teatrului. E cazul, de pildă, al lui Fr. Dürrenmatt, pentru care opera dramatică relevă un tragic nou, a cărui cauză el o vede în falsitatea normelor sociale în

capitalism, iremediabil supuse, în practica lor, corupției; e cazul, de asemenea, al lui Max Frisch, care, în *Jurnalul* său, încearcă să dezvolte ideea necesității caracterului de veracitate, ea fiind o misiune a teatrului, cu toate că piesele sale înfățișează lupta pentru justiție și pentru valorile etice ale umanității drept niște deprimante inutilități.

Dar, alături de teoriile de teatru și în consens cu ele, critica teatrală începe a-și exercita funcția ei selectivă, valorificatoare și îndrumătoare. Mai apropiată de fenomenul concret, al cărui ritm de dezvoltare îl sesizează în variatele-i modalități de manifestare, surprinzând valori în curs de afirmare sau limpeziri pentru realizările viitoare, critica de teatru are un rol direct, o funcție de „imediatitate” în raport cu necesara selecție în domeniul repertoriului și al artei spectacolului. Criteriile ei de apreciere se reclamează în egală măsură de la gândirea teoretică și de la experiența scenică. Contactul cu opera dramatică, cu spectacolul, în etapele de elaborare sau în faza lui definitivă, situează critica pe un teren ferm al explicării și al valorificării. Iar, în raport cu teoria teatrală, beneficiind de luminile ei, critica contribuie, la rindul ei, la ridicarea și rezolvarea problemelor referitoare la variatele compartimente ale artei teatrale.



Abordând problemele actuale ale regiei, scenografiei, ale spectacologiei, în genere, critica teatrală (doar embrionară în cronica obișnuită a spectacolului) se ridică, nu rareori, la problematica esențială a teatrului, atacă însăși latura fenomenologiei sale specifice.

Se desemnează, astfel, din întrepătrunderea dialectică a teoriei cu critica imediată, un rezultat de care beneficiază mișcarea teatrală însăși. Cine urmărește evoluția teatrului nostru în ultimele trei decenii — perioadă de mutații sensibile pe plan economic-social, ea și pe plan spiritual — surprinde aportul criticii, chemată, și în măsură, să înfăptuiască o seamă de concepte perimate, să contribuie, astfel, la inhibarea unor tendințe greșite în alcătuirea repertoriului, la eliminarea pseudovalorilor și la asimilarea acelor concepte destinate să asigure teatrului libertatea expresiei artistice, îndăuntru ideologiei pe baza căreia trăiește și se dezvoltă cultura noastră. În acest context se cer văzute și pot fi cîntărite rezultatele concepțiilor despre arta teatrală în epoca construirii socialismului. Evoluția gândirii teatrale și a repertoriului din ultimul deceniu e o mărturie concludentă în acest sens.

Calitatea repertoriului, ea și aceea a realizării artistice a spectacolului, este, fără îndoială, fructul mediat al recunoașterii valorilor dramaturgiei, precum și al înnoirii continue și fructuoase a concepțiilor regizorale. Și, în această amplă mișcare, critica de teatru a avut și are un rol activ, dacă nu decisiv. Din ce în ce mai mult se poate vorbi, astăzi, de concepte sau de interpretări critice direcționale în actul de recunoaștere și de promovare a factorilor creatori de valori.

Desigur, în această amplă acțiune orientativă e necesară nu numai colaborarea directă cu dramaturgia, cu regizorii și cu artiștii interpreți, ci și accentuarea conștiinței de responsabilitate solidară în căutarea soluțiilor celor mai adevrate problemelor teatrului contemporan. Urmărind sesizarea valorilor curente ale dramaturgiei și spectacolului, critica nu se poate limita la aprecieri închise în circumstanță. Ea trebuie să ofere o deschidere spre viitor, să se îndrepte, stimulator, către etape ulterioare ale creației, să caute, în același timp, să adopte criterii unanim acceptabile prin eficiența și obiectivitatea lor, care să asigure diminuarea elementului arbitrar în aprecierea de valoare. Noțiunea de critică implică o operație axiologică în raport cu datele precise ale cunoașterii și ale orientării principale. Documentele Congresului al XI-lea și ale recentului Congres al educației politice și al culturii socialiste formulează, cu excepțională claritate, rolul criticii și obiectivele ei. Acestea pot fi reduse la două, esențiale: promovarea operelor de înalt nivel artistic și orientarea gustului maselor către creația de valoare. Ambele implică conștiința de om al cetății, a criticului, militant în afirmarea sensului etic și a normelor de viață caracteristice umanismului socialist. Critica, act de judecată a valorilor artistice, este chemată, așadar, să devină act de conștiință civică.

Astfel, continuând a se preocupa constant și hotărît de afirmarea calitativă a dramaturgiei și a mișcării teatrale, îmbrățișînd o arie din ce în ce mai largă în problematica proprie acestui domeniu și urmărind, cu un atent spirit de selecție și cu maturitate de gândire, realizările artei scenice actuale, critica teatrală își îndeplinește principalul ei datoric în ansamblul culturii naționale. Relația dintre critică și teoria teatrală, a căror permanentă înfruntare asupra creației dramaturgice și regizorale a dus la remarcabile succese, e una dintre garanțiile dezvoltării ascendente a teatrului românesc contemporan.

ACTORI ȘI ROLURI

GEORGE CONSTANTIN:

Țiganov

George Constantin nu se află la prima lui întâlnire cu personajele teatrului rus. De-a lungul anilor, el a mai dat viață și lui Voinițki din *Unchiul Vanea*, lui Dmitri din *Frații Karamazov*, Anchetatorului din *Crimă și pedeapsă*, multiplelor ipostaze din *Acest animal ciudat* (după Cehov), lui Kolomițev din *Cei din urmă*, lui Lopahin din *Livada cu vișini* (ultimele două, realizate la Televiziune). Familiarizat, așadar, cu temperamentul și caracterul eroului slav, exersat pe partituri generoase, de extraordinară frumusețe, George Constantin l-a atacat — bănuiesc — fără complexe și pe Țiganov, eroul *Barbarilor* lui Gorki.

Nottara afirmase, cîndva, că actorul este un spion al sufletului. Știind sau intuind acest lucru, interpretul lui Țiganov a dezvăluit, pe parcursul montării, toate ungherele tainice ale rolului, toate secretele lui poleite, dar, în esență, compromițătoare. De fapt, cine este acest inginer sigur pe el, cinic, ironic, sosit — fără entuziasm — în Verhopolie, orașel obscur și plin de praf, nesupus civilizației? Un fost *arbitr* *elegantiarum*, un fost intelectual rafinat și spiritual. Dar un fost. Acum, el nu mai crede în nimic; cel mult, în alcool și — accidental — în ideea aventurii galante cu Monahova. Aceasta esuează, însă, înainte de a se naște, iar Țiganov rămîne un Pascalopol mai puțin norocos, obligat să recadă în degradanta abulie alcoolică-resemnată. Sosit, inițial, ca un civilizator posibil al unui tîrg „barbar”, inginerul de la centru nu reușește altceva decît să decadă la nivelul de barbarie al celor din jur, să ajungă cabotinul lor declarat.

Încercînd „să-i lumineze” pe doi nătărăi. Țiganov le explică, acompaniat de pocnetul dopurilor de la sticlele de șampanie, „cînci-mai înțelept între înțelepți: au fost odată trei înțelepți; primul demonstra că lumea este idec, al doilea susținea contrariul, nu-mi mai amintesc exact ce spunea. Știu precis însă că al treilea a sedus nevasta primului, i-a furat celui de-al doilea un manuscris și a fost încununat cu lauri”. Țiganov, însă, nu mai are cum deveni „un filosof”, nici măcar după exemplul celui de-al treilea, deoarece nu a reușit să-i fure nevasta lui Monahov și, în plus, i-a înapoiat lui Gola-



vastikov (filosoful involuntar al tîrgului) manuscrisul cugetărilor lui îndelungi și inutile...

Sînt în spectacol momente în care George Constantin este admirabil: cel mai reușit dintre ele mi se pare a fi acela în care-i cere mina Monahovei. Eroul își joacă atunci „ultima carte” și abandonează, brusc, cinismul, devine sentimental, sărută pătimaș mina *gânsei* (care are chipul și numele eroinei). Monahova, însă, îl respinge: jignitor, nemilos, distrugător; cu zîmbetul pe buze. Țiganov știe, însă, să primească lovitura. Cuvintele ei sînt pumnale; el le scoate din trup rîzînd, nu le dă importanță, lasă impresia că nu-l afectează. Acum se practică (în spectacol) *jocul adevărului*. Adevărul e cîmplit, dar cei doi cunosc regula jocului. Scurt timp după încheierea jocului, ei mor — în două accepții diferite: ca — fizice, el — moral...

George Constantin a înțeles în textul lui Gorki un rol mare care *te obligă* să-l egalezi jucîndu-l. Interpretul s-a supus acestei plăcute obligații. E, poate, meritul lui de căpetenie...

Bogdan Ulmu

VALERIA SECIU: Monahova

Din bogata și atît de rar jucata dramaturgie gorkiană a răscrucii istorice a secolului, ni s-a oferit, în stagiunea trecută, grație unui promițător talent regizoral, premiera *Barbarilor*. Cu toată impresia de țesătură ibseniană, drama se individualizează puternic și surprinde existențele chinuite ale unor veleitari ai trăirii firești. Există, însă, un personaj care, prin forța dramatismului său, rezumă nu numai o dimensiune a epocii, ci și un întreg interes literar: Monahova. Este o madame Bovary a stepci. Și dacă spectacolul Teatrului „Nottara” a constituit un moment de interes al stagiunii, cu siguranță, faptul s-a datorat și interpretei acestui rol, Valeria Seciu. Într-un loc unde nu se întîmplă nimic, romanțioasa Monahova tinjește după idealul unei iubiri de roman-foileton, trecînd drept excentrică printre burghezii uitatului tîrg. Valeria Seciu înțelege sfișierea sufletească a eroinei și aspirațiile ei nerecalizabile, căci goana ei după himera elevației n-o poate rupe din cercul sufocant al vieții materiale. Această dramă a adîncirii conflictului dintre ea și ceilalți, prin deghizamentul livresc al comportamentului, relevă la Valeria Seciu arta integrării personajului în lumea relațională a piesei. Sosirea lui Cerkun și a celorlalți, cu aerul că descind de pe altă planetă în primitivismul provinciei, lărgeste orizontul himeric al Monahovei, ei reprezentînd concretețea unor tipuri plămuite pînă atunci doar imaginativ. Actrița potențează această exaltare a personajului la contactul cu o lume care, structural, îi este refuzată. Jocul ei are concentrări dureroase, căci, în perfectă înțelegere a sensurilor textului, Monahova experimentează gestică și sentimentele eroinei îndrăgite, dorind aprinderea unei pasiuni devoratoare, comparabilă cu cele din lecturile îndelungi. Interesant, însă — potrivit nuanțării Valeriei Seciu — că Monahova radiază, totuși, o umanitate fierbinte, lasă să i se întrezărească, cu accent puternic, fondul luminos al ființei. Substituirea realității printr-un plan de viațuire



mult superior datelor imediate, îndelunga epuizare nervoasă, sub masca ceremoniei sentimentale, duc iremediabil la tragicul eșec. Stingerea Monahovei află la actrița Valeria Seciu un lirism de cea mai autentică fibră emoțională. Permanentă senzație de frustrare în dreptul sacru la fericire, prin raporturi oneste, dă Monahovei personalitate, certificînd deplin personajul de teatru. Valeria Seciu se vădește, și de această dată, cu alcașa ei facultate a fidelității față de sensul literar, o actriță de înaltă disciplină intelectuală.

Ionuț Niculescu

TOMA CARAGIU: James Tyrone

Tipologia dezmoșteniților o'neillieni, cu arhitectura lor literară barocă, conține în germene toate conflictele de structură ale eroilor tragici din teatrul veacului nostru. O înspăimântătoare apetență pentru cuvânt, ca unică forță de exprimare a omului, transformă dramaturgia lui O'Neill într-o poveste-fluviu despre omul însingurat al societății capitaliste; cuvântul, la O'Neill, în avalanșă retorică, fiind un antidot împotriva spaimii de a rămâne singur. Regizorii ocolesc îndeobște piesele cu text abundent, cele ce obligă la fidelitate literară. Și numai fascinația vreunui actor cu memorie și vibrație determină spectacole în care cuvântul să însemne mult mai mult decât dialog scenic. Inflexiunile obișnuite ale comunicării se contaminatează pe nesimțite de un fastidios protocol de relație; tonurile se învâlmănesc în interminabile povești cenusii, spre a sfîrși în disperate strigăte de justificare, cînd fărîma de luciditate caută mobilurile decăderii.

Acestor observații de lectură le-am aflat un fericit echivalent scenic în jocul unuia dintre cei mai mari actori ai teatrului românesc.

Drama ambiguă a lui James Tyrone a însemnat pentru actorul Toma Caragiu rolul-sinteză al capacității sale creatoare. Firește, se poate saluta, în marea sa reușită, și lucrul cu Liviu Ciulea, lucrul înaltei spiritua-lități. Dar, ca la oricare actor de primă mărime, lectura sub reflectoare îi este programatică, logica interpretativă vizibilă ca pentru studiu.

În parabola *Lungului drum al zilei către noapte*, Caragiu a trăit drama fermierului Tyrone — fost actor de succes, soț și tată ratat și însingurat. Substanța tragică a personajului a aflat în Toma Caragiu un poet al suferinței sugerate, un maestru al tăcerilor expresive. Eroul se învâluie într-un aer donquijotesch, surparea familiei sale e privită straniu, ca un spectacol în care propria intervenție aduce coloratura tensionată a efectului spectacular. Fînețea interpretării stă în redarea sufocantei dileme: care dintre drame răsună mai profund în sufletul lui Tyrone, drama dezagregării familiei sau cea a actorului trăind încă în mirajul nestinselor aplauze? Liric, curtenitor, cu umorul frust, tăios, teatral, bufon, Caragiu uezază de cromatica stărilor, cu știuta-i artă, pentru a contura un profil de om în care viața gîl-giie cu zgomote surde. Orchestrarea acestor zgomote vitale într-o simfonie solemnă, cum dorește imaginația aprinsă a eroului, nu se



produce, încordarea fiind sterilă și parodică. Îndelungul exercițiu al lui Toma Caragiu în comedie îi dă puțința de a investi personajul cu dezinvoltură — aceea dezinvoltură cu aură de farsă tragică, în care umorul se confundă cu bonomia, iar aceasta, cu tristețea îngăduitoare. Rar se vede pe scenă o atît de desăvîrșită dramă a disimulării în jocul unui actor de virtuozitate a nuanței. Micile ticuri burgheze, în marea comedie a siguranței de sine, sînt interpretate de Caragiu cu gravitate furișă, semne, în spațiul derutei, ale singurelor certitudini că viața se ordonează prin ceva. Pierderea perspectivei și ridicarea mărunțișurilor la rangul de grijă cotidiană dau, în jocul lui Caragiu, emoții de artă greu traducibile prin cuvînt. Stimulat și de parteneri prestigioși, actorul înscrie în cariera sa o performanță răsunătoare, exprimînd un potențial de trăire depîn. Încil, cu îndreptățire, după ce l-ai aplaudat, părăsești teatrul cu sentimentul că ai asistat la un jubileu.

I. N.



DRAGA OLTEANU —MATEI:

Agafia
Tihonovna

„Nimic nu-i mai greu decât să vorbești despre meseria de actor“ — spunea Jouveț. Sau, mi-aș propune să dovedesc și valabilitatea contrariului, nimic nu-i mai ușor. Mai ales când este vorba despre un actor pe care-l cunoști bine și pe care-l admiri fără reticente. Așa cum o admir, de multă vreme, pe Draga Olteanu-Matei — o actriță care știe să se miște pe scenă ca nimeni altă (transformând cele mai mărunte gesturi în sentințe), care opune unui trup robust o anxietate, o spaimă lăuntrică molipsitoare.

Am văzut-o, de curind, în *Căsătoria* de Gogol. Într-un rol, care, bănuiesc, i-a dat destulă bătaie de cap: Agafia Tihonovna, fata de pețit. Pe rind, grotescă și sublină, tragică și comică (puțini actori te obligă, în ce-i privește, să folosești, laolaltă, aceste categorii estetice!). Actrița domină în mod categoric distribuția; ea pare — în costumele „de primire“ (creat de către Elena Pătrășcanu-Veakis) — o sorcovă vorbitoare, o conopidă uriașă, înflorată și terifiantă. Nu pot uita scena în care dovedea — în fața ieoanei — imposibilitatea patologică de a opta pentru unul singur din cei patru pretendenți, apoi, greutatea cu care izbutea să rostească cele mai simple cuvinte („Da!“, „Nu!“, „Nu e cazul!“), și acel moment al groazei, în care și-a reprimat expresia „Marș afară!“ (mult prea dură pentru manierele unei fete de

măritat), printr-un gest rapid, lăărănesc: mina dusă la gură, în semn de retragere a cuvintelor.

Dar creația artistei mai avea, aici, o calitate — un magnet care atrăgea afectivitatea spectatorului, compătimirea lui față de această femeie „cretină, dar nu de lepădat“ (cum o aprecia un personaj masculin): *așteptarea*. Ca stare, nu ca fapt. Acea *așteptare frustrată*, de care vorbea H. Lotze, de natură a produce suspinul, nu risul. În adevăr, ce poate fi mai dureros decât o așteptare beckettiană, la capătul căreia (oricât de cretin ai fi!) intuiești că nu se găsește nimic; o speranță pe care o nutrești și în prezența — exclusiv fizică — acelor de la care aștepti totul (cântind, cu acompaniament coral, o melodie sfîșietoare despre suflet), și în lipsa lor, ca să rămii, în cele din urmă, inutilă (ca un obiect scos din uz), cu buchetul de mireasă în mină (culmea ironiei!) și cu privirea deznădăjduită îndreptată spre visul cumplit, chinuitor și — vai! — irealizabil al căsătoriei.

Acest personaj complex, obsesiv, dificil, construit de Draga Olteanu-Matei nu era numai cel creat de autorul *Sufletelor moarte*; era, mai mult decât al lui Gogol, al ei...

B U.

CORNELIU REVENT:

Macbeth

Procesul de devenire dramatică a psihologiei personajelor îl interesează cel mai mult pe Corneliu Revent, și nu configurația tipologică, în sensul fixist-categorial al conceptului, perimat, după opinia noastră, de „tip al personajelor”. El evită crearea de tipuri caracterologice, la a căror bază poate fi ușor descoperită o anume expresie, un anume sentiment sau o anume atitudine. Datorită descifrării unicității mișcării, mișcărilor psihologiei personajului, C. Revent poate fi considerat un actor realist, un actor modern. Oscilațiile psihologiei personajului își găsește ecoul în bogata gamă de inflexiuni ale vocii sale, de o mare expresivitate. Gesturi puține și, de cele mai multe ori, largi însoțesc expresia vocală. Există în acest actor o gravitate și o forță binevenite pentru drama de mare amploare, cu toate că repertoriul abordat pare destul de variat: Harpagon din *Avarul* de Molière, Bernik din *Stilpii societății* de Ibsen, Conu Leonida din *Conu Leonida față cu reacțiunea* și Pristanda din *O scrisoare pierdută* de Caragiale. Teterev din *Micii burghezi* de Gorki, Părintele capelan din *Croitorii cei mari* din Valahia de Al. Popescu și Macbeth din *Macbeth* de Shakespeare.

Acest ultim rol reprezintă un important și grăitor moment al creației sale. În acord perfect cu regia, semnată de Aureliu Manea. Revent a știut să se încadreze strălucit în viziunea atât de personală a spectacolului. În special în prima parte, înțelegând concepția lui Manea și simțind atmosfera costumelor, actorul i-a imprimat lui Macbeth un soi de primitivism, dublat de prostie animalică, cu inflexiuni de grotesc (râsul, mișcarea greoaie etc.). Preluând inspirat metafora costumului cu minciile mult mai lungi decât brațele, actorul sugerează ideea că Macbeth este o uncă, o victimă a instinctelor primare. E stupefiat de proorocirea vrajitoarelor; cu râsul timp și privirea fixă, rostește adesea monologele după matrițe de accente, repetate la fiecare câteva versuri. Dar resortul bestialității se declanșează. Forța lui, sugerată și înainte, începe acum să se nuanțeze, să capete adresă. Apare, bine evocată, o luciditate ascuțită în tulburea demență a singelui: acțiunea criminală este pusă la punct cu minuție și, abia spre sfârșit, mințile îi sînt în întregime cuprinse de instinctul bestial îndreptat împotriva-și. Înainte de final, actorul desenează foarte fin, doar prin mers și atitudine, o oboseală sfințitoare, vecină cu indiferența, care îi va aduce moartea.



Revent a avut în permanență ca ghid traectoria de ansamblu a personajului: nu s-a pierdut în evocarea amănuntelor. Ne-a făcut să vedem personajul de la o oarecare distanță, să-l surprindem silueta magnifică și malefică, apropiindu-l de încarnarea unei idei mai mult decât de a unui individ — concepție atestată de shakespeareologia modernă.

Realizarea acestui fundamental și covârșitor rol al dramaturgiei universale este în măsură să suscite un interes ce depășește cu mult contextul local al teatrului sau momentul stagiunii 1975—1976.

Vladimir Brînduș



CARMEN GALIN:

Hedvig

Acest sfârșit de stagiune ne-a oferit, cu spectacolul *Rața sălbatică* montat la Teatrul Mic, bucuria rară a unei revelații actricești (e foarte mare cuvântul, dar, în acest caz, e justificat): Hedvig, interpretată de Car-

men Galin. O revelație, pentru că actrița ne obișnuise cu alt gen de personaje (e suficient să ne amintim că a fost Elena Andreevna din *Unchiul Vanea*), pentru că rolurile sale de până acum, chiar bine construite, nu erau fără cusur, pentru că o primă rezervă ce se putea formula în legătură cu interpretarea sa era o anume prețiozitate, o prea evidentă „deliberare”. Prospețimea, spontaneitatea sînt, de această dată, calitățile definitorii ale interpretei.

Hedvig, fetița de 14 ani, aflată la limita dintre copilărie — din care păstrează caldura, încrederea în cei din jur — și o adolescență ce se anunță cu primele întrebări grave despre viața ei și a celorlalți; copil nefericit, fără a o ști, obligat, cu cruzime, să afle, este conturată din linii fine, trasate cu delicatețe, dar foarte precis, din nenumărate detalii de gest, atitudine și intonație, detalii ce nu se observă, toate, dar care împlinesc, cu maximă expresivitate, un portret scenic. Actrița reconstituie cu intuiție de artist și migală de artizan gesturile bruște, nearmonioase, în parte, dar integrându-se unei armonii de ansamblu, ale copilului crescut între adulți, între oameni triști și preocupați, silit să-și inventeze singur jocurile, să-și plăsmuiască singur bucurii. Hedvig a lui Carmen Galin este urîțică și neindemnică, stingace și ponosită, dar luminează totul în jur prin incandescența trăirii sufletești, printr-o trăire intensă, netrăcată, imposibil de cuprins în limitele jalnicei existențe a celor din jur. Actrița compune cu discernămint și simț al nuanțelor „virsta ingrată” la care se află eroina, din disperări și bucurii ce se succed rapid, consumate cu aceeași intensitate, din inocență și surprinzătoare intuiții, din forță sufletească și lipsă de apărare. Orbirea de care este amenințată fetița înseamnă mai mult decît o țară ereditară, devine un simbol al neputinței, al refuzului de a vedea o lume ce se dezvăluie urîtă și nedreaptă; privirea ușor mioapă pe care personajul o are în permanență se tulbură și mai mult, devine nesigură, dezorientată, cînd retina — a ochinlui, a sufletului — e arsă de imaginile unei realități mizere.

Rolul construit de Carmen Galin se dezvoltă lin, firese, fără senzația de efort, de compoziție, de gîndit acord între subiect și predicat. Este, pentru actriță, un strălucit debut pe scena Teatrului Mic, o promisiune pentru roluri de greutate, de substanță, dintr-o arie foarte întinsă.

Cristina Constantiniu

TITOREL PĂTRAȘCU: Benedict Pașalega

Am fost deseori la Bacău, dar, pînă la recenta premieră a piesei *La margine de paradis*, nu l-am remarcat pe actorul Titorel Pătrașcu. De aceea, înaintea spectacolului cu piesa de debut a lui Ovidiu Genaru, l-am întrebat pe regizorul Cristian Pepino cine îl va intruchipa pe Pașalega. Am avut — aflînd numele interpretului — o ușoară reținere. Mă gindeam că, dacă memoria mea nu-l înregistrase, n-aveam nici motive să mă aștept la o surpriză plăcută.

Și iată că m-am dovedit (oare, pentru a cita oară?) robul prejudecăților. Iată că Titorel Pătrașcu a realizat o creație nesperat de interesantă, mulțumită felului cum a împrumutat croului dramei datele din text, umanismul (și umanitarismul) lui invidiabil. Buna ispravă a actorului este cu atât mai merituosă cu cît: a) nu a fost pînă acum, după cum spuneam, răsfățat de marile roluri; b) a fost obligat, aici (ca și interpretii lui Iakov din *Cei din urmă*, ori ai Bunicului din *Casa care a fugit pe ușă*), să stea pe tot parcursul spectacolului într-un cărucior de invalid; c) a trebuit să-și structureze rolul pe o situație incomodă, anti-nomică, pe lupta care se dă între Pașalega-înfrîntul („maratonistul care stă pe loc”, cel căruia i se făcuse o nedreptate, omul pe care „istoria îl lovise în somn”) și Pașalega-croul, umoristul orașului, aliaj de Roosevelt și Suvorov (chiar dacă de la primul moștenise... căruciorul, iar de la celălalt, oceanel cu care privea mereu pe fereastră). După cum se poate deduce lesne, sarcina lui Titorel Pătrașcu nu a fost deloc ușoară; nici realizarea sa actoricească.

Îi mulțumesc interpretului (așa cum a făcut-o și cronicarul revistei *Flacăra*) pentru lecția de optimism pe care ne-a dat-o (împreună cu dramaturgul, evident!); pentru re-demonstrarea adevărului, a marelui adevăr după care tenacitatea, non-capitularea, credința cehoviană că „Va ieși soarele și pe ulița noastră!” sînt solii victoriei sigure, ai justiției imanente; pentru modul în care acest „mic leu de provincie” făcea haz de necaz, clamînd că „tragediile nu ne-așteaptă la colț de stradă!”, deși ele se înrădăcinaseră deja în propria sa casă, înșesată de coroane mortuare; și, în fine, pentru acea admirabilă naivitate a omului cu oceanul, care recunoștea că, alături de Roosevelt, „e cel mai prost consumator de pantofi”, fără să-și dea seama că era, totodată, cel mai mare consumator de vise.



Momentul trecerii în revistă a mormiuteilor orașului, calmul impus cu care prônunța numele dușmanului său de moarte, ori finalul montării, atât de pesimist și atât de optimist, în care Pașalega, împotriva sfaturilor doctorilor, a fost cuprins de o puternică și fatală emoție, sînt punctele forte ale rezolvării rolului de către acest actor; un actor care joacă pentru public (și nu cu publicul), un interpret căruia atât spectato-rul, cît și dramaturgul, îi datorează foarte mult...

B. U.



TRICY ABRAMOVICI:

Raquel

Gîndindu-mă la ultimele creații ale actriței de la Teatrul Evreiesc de Stat, mi-am adus aminte de o reflecție a lui Ion Marin Sadoveanu. Marele nostru critic atrăgea atenția asupra primejdiei generalizării în arta actorului, fiindcă această meserie se sprijină tocmai pe *particular*. Și, într-adevăr, vorbind despre Tricy Abramovici, îți dai seama că nu poți folosi aceleași epitețe pe care le folosești în legătură cu actorii colegi cu ea; că nu-i găsești — oricît te-ai strădui — afinități cu nici unul dintre ei. Spun aceasta, avînd în seamă tocmai rolurile ei recente: Iogodnica lui Rosenthal (*Culorile nemuririi*), Rita (*Casa cu șapte buclucuri*), Geta (*Divorțul*), Freideniu (*Îerșele Dubrovner*), Luky (*Misterioasa convorbire telefonică*), Hudl (*Tevie Lăptarul*) ș.a. În fiecare dintre ele, tînăra actriță a dovedit, pe lîngă calitățile indispensabile oricărui bun interpret — sensibilitate, fior dramatic, personalitate —, un *farmec* propriu, care te face să o reții de la prima apariție. Să o urmărești cu atenție pînă în finalul reprezentației, intuind *neprevăzutul* pe care-l implică, de fiecare dată, jocul ei. Am văzut-o pe Tricy Abramovici și în roluri de dramă, și de comedie, în creații de autentic tragism, dar și în musical-uri; am reținut-o și ca pe o

bună actriță de film (*Actorul și sălbaticii*), și ca maestră de balet (în spectacolul *Cîntec pentru sora soarelui*).

Una dintre cele mai frumoase realizări în cariera ei, însă, mi s-a părut a fi Raquel, fiica lui Don Jehuda, din dramatizarea lui Alexandru Mirodan după romanul *Evreica din Toledo* de Lion Feuchtwanger. Afirm, fără să-mi fie teamă că păcătuiesc prin entuziasm exagerat, că Raquel a lui Tricy Abramovici este o creație excepțională.

Victimă a unui conflict corneillean (între pasiunea puternică, feminină, lipsită de prejudecăți, pentru Alfonso, și datorita filială, față de Don Jehuda, ori cea religioasă, față de neamul ei), personajul dorește păținaș să iasă din dilemă, să concilieze cele două poziții. În spectacol, ele au dobîndit o pregnanță impresionantă. „Nu căuta aventura, dar nici nu te feri din calea ei!” — spune una dintre maximele textului. Și, în aparență, sfatul este inofensiv, ba chiar benefic (așa cum sînt, întotdeauna, vorbele înțelepte). Numai că, de data aceasta, respectarea lor e legată de consecințe îngrozitoare. Actrița e reliefat în mod remarcabil zbuciumul final al Raquelei, conturat pe sinusoida climaxului: de la fata senină și naivă, la îndrăgostita imprudentă, apoi, la soția nelegitimă, prizoniera patimei oarbe și a castelului din Galiana, pînă la mama nefericită din final, pradă inocentă a conformismului devenit acțiune violentă.

Decorul spectacolului era simplu — niște faruri și două-trei elemente sugestive. Luminiile care invadeau scena porneau, însă, din privirea electrizantă a actriței...

B. U.

...Cu ursulețul ei de pluș...

Sint ani de-atunci — eu, de pildă, să fi avut în jur de patruzeci — sint ani destui, și totuși mi-amintesc bine întimplarea: la un teatru modest dintr-un orașel de graniță, zra așteptată o tinăra absolventă repartizată acolo. Nu o știa decît directorul, care o văzuse la examenele de producție, așa că cei strinși în fața teatrului la ceasul cînd avea să înceapă stagiunea n-aveau cum să bănuiască, în fetișa aceea furioasă timidă, pe lingă ei, pe noua lor colegă. Cînd a văzut-o, secretara directorului, femeie care de mult nu se mai mira de nimic, a rămas cu gura căscată; de admirație, era să-și scape ochelarii în prima cafea din noua stagiune: în prag apăruse Julieta, Ofelia, Ifigenia, Luise, Margareta, Nina, Maşa. Oana, întruchipare vie și parcă plămădă, făptură de vis și, totuși, acolo, clipind des din ochii ei mari și verzi, cu părul revărsat pe umeri ca o cascadă de aramă, cu trupul abia împlinit, mlădiu sub rochiă de mătase albastră strînsă în cordon: și cu o păpușă mare de tot pe care o ținea ca pe un scut la pieptul ei micuț.

A venit la noi o păpușă cu o păpușă, i-a spus secretara, directorului, peste măsură de mirat de brusca

schimbare a acesteia, nicio dată pînă atunci precipitată. Și Păpușa i-au spus toți, în puțină vreme, îndrăgind-o; Păpușa mea îi spunea doar cabiniera în vîrstă, femeie cu nepoți mari, Păpușa mea, o alintă, și-i făcea zîlnic o cafea pe care Păpușa o sorbea încet, la repetiție, sau înainte de spectacol, ronțind un biscuit. Nu știa din ce trăiește, parcă se hrănește cu aer, ca florile, se plîngea bătrîna cabinieră celorlalte, ce-am să mă fac cu ea, să nu se îmbolnăvească, sărăcuța. O iubea, bătrîna cabinieră, o iubea mai mult ca pe alții, și Păpușa se lăsa răsfățată și alintată ca un copil orfan care și-a găsit o mamă. Păpușa era cuminte, nu avea nici un prieten, spre marea mirare a colegilor și mai cu seamă a colegelor, sfiala ei era ca un zid între ea și ceilalți, împunea respect, dar și un fel de grijă, cum se întimplă cînd te apropii de o figurină de porțelan. Din primul salariu și-a cumpărat — ce credeți? — un ursuleț galben de pluș, de care nu se despărțea nicio dată, nici la repetiții, nici la concertele de la care era nelipsită, nici la sedințele filialei A.T.M., nicăieri. A rămas de pomină pășania unui ilustru cronicar, reputat pentru darul său oratoric, care, la un simpozion cu tema „Sarcinile criticii dramatice”, văzînd-o cu ursulețul ei de pluș strîns la piept, cu ochii mari, umezi și verzi, ascultîndu-l neclintită, s-a poticnit de trei ori într-o frază, el, care era în stare să vorbească ore în șir, egal și calm, fără cea mai mică șovăială...

Într-o seară, la un banchet după o premieră, a stat lingă director, și directorul, om nu prea tînăr, om pe care nu l-ar fi scos din ale lui nici

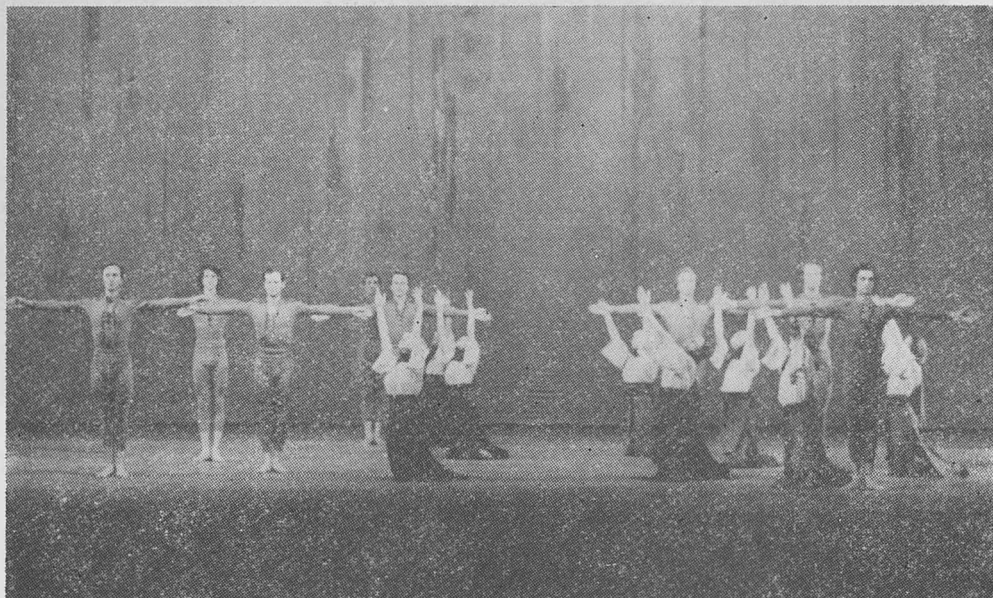
un sinistru, s-a fisticit tot timpul ca o donnișoară: se îndrăgostise. Mulți au zîmbit cu înțeles și cițiva și-au dat coate, înțelegînd de unde veneau florile mereu proaspete din cabina Păpușii.

Mă mărit, i-a spus într-o zi Păpușa bătrînei cabinieră, mă mărit cu directorul. Il iubesc, seamănă cu ursulețul meu și, pe urmă, e atît de bun cu mine... Directorul seamăna într-adevăr cu ursulețul de pluș, văzut însă de departe și pe vreme de ceață; în schimb, era un om tare-tare cumsecade.

Nu mult timp după nuntă — nuntă mare, în holul teatrului, unde toți au putut s-o admira pe Păpușa, așezată cuminte lingă director, cu ursulețul în poală, privind visătoare în gol, cu ochii ei mari și verzi și ronțind fursecuri — nu mult după nuntă, într-o seară, bătrîna cabinieră care-i purta Păpușii aceeași grijă, aducînd cafeaua, a făcut o mișcare pripită, s-a poticnit, poate, și i-a scăpat Păpușii pe rochie un strop de cafea.

Atunci Păpușa a zvicnit, răsturnînd de pe mîsută ursulețul de pluș și vasul cu flori proaspete, a aruncat neîndeminateci o căutătură otrăvită, rea, cum bătrîna cabinieră nu mai văzuse în ochii ei mari și verzi, și, cu mîna care purta verigheta, a plesnit-o, scurt.





MUZICĂ — BALET

Realizări, direcții, căutări

Există două modalități de a evalua calitatea unei stagiuni: privind-o din punctul de vedere al frecvenței și consistenței evenimentelor ce au jalonat-o sau din acela al nivelului mediu atins de manifestările ei obișnuite, de spectacolele ce-i constituie substanța cotidiană. Iar rezultatele celor două maniere de evaluare pot fi, în unele cazuri, total divergente. Fără a genera o asemenea situație, stagiunea de teatru muzical ce s-a încheiat este, totuși, avantajată de o analiză sub raportul faptelor de artă cu valoare de eveniment; căci, cu toate intențiile laudabile, cu toate eforturile depuse, opera, opereta și baletul n-au reușit încă să realizeze în spectacolele lor de serie acea calitate artistică de care depinde, în ultimă instanță, interesul mereu viu al publicului pentru reprezentațiile unor piese aflate de foarte multă vreme în circulație.

Desigur, însemnați pași înainte au fost marcați și pe acest drum: improspătarea distribuțiilor și, uneori, chiar a montărilor a avut drept consecință desprăfuirea unor titluri îndelung reputate, a căror permanentă prezență în repertoriu este obligatorie pentru orice teatru muzical de prestigiu, ce-și

propune să formeze și să cultive un public sensibil și avizat; ascensiunea artistică a unor tinere talente, ca Florin Diaconescu, Silvia Voinea, Daniela Voicu, Mircille Constantinescu, Anca Beuran, Marin Boieru ș.a., oferă garanții pentru viitorul artei noastre interpretative lirice și coregrafice; dezbaterile organizate de Opera Română și de Opereta din București au demonstrat preocuparea creatorilor de spectacole pentru revitalizarea genului, prin infuzia de prospețime a căutărilor întreprinse în direcția contemporaneizării expresiei și au impulsionat, grație sugestiilor pline de interes născute în locul discuțiilor, procesul de apropiere a demersului scenic de cerințele de veridicitate și putere de convingere în fața unui public pătruns de spiritul modern al epocii; în sfârșit, mai susținută activitate organizatorică internă a favorizat o sporită stabilitate a afișului, reducându-se apreciabil modificările în programul de spectacole anunțat.

Doă categorii de reprezentații s-au constituit, în cursul acestei stagiuni, în evenimente ale vieții artistice: spectacolele în premieră și acelea prilejuite de turneele unor ansambluri de peste hotare. Cum acestea

din urmă au fost, în marea lor majoritate, trupe de balet, stagiunea se înfățișează mai bogată în evenimente coregrafice decât lirice. Evoluțiile baletelor „Rambert” și „Felix Blaska”, precum și cele ale ansamblului Operei Comice din Berlin, au oferit publicului român o imagine sugestivă a orientărilor diverse în arta coregrafică mondială contemporană. Întâlnirea cu viziunile creatoare ale unor personalități puternice și originale, cum sînt acelea ale coregrafilor Christopher Bruce, Felix Blaska și Tom Schilling sau ale balerinilor Hannelore Bey, Roland Gawlik, Marie-Laurence Bonnet, Silvie Guy, Jacques Dombrowski, Vlado Pilingar, a însemnat, de asemenea, pentru artiștii români, o binevenită ocazie de confruntare cu propriile concepții, cu propriile căutări novatoare, pe tărîmul limbajului specific exprimării prin dans a unor idei de larg interes și stringentă actualitate. În acest sens, extrem de prețios s-a dovedit și contactul cu arta, de un declarat spirit revoluționar, practică de membrii Ansamblului de cîntece și dansuri al Armatei populare chineze de eliberare și ai Ansamblului „Liaonin”.

Repertoriul coregrafic al Operei Române s-a îmbogățit cu două titluri de largă circulație, a căror reputație se datorează mai puțin suportului muzical — semnat de Cesare Pugni și, respectiv, Aram Hacıaturian — și mai mult celui dramatic, țesut din conflicte puternice și situații spectaculoase. Este

În pagina alăturată, scenă din „Nunta” de Doru Popovici.

Jos, Petre Ciorteș și Aura Rotaru în baletul „Cocoșatul de la Notre-Dame”



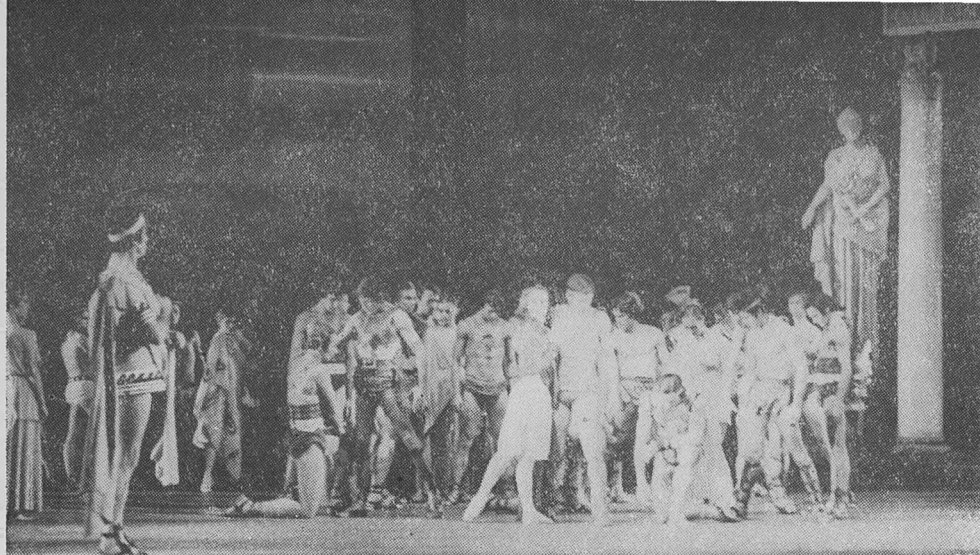
Gheorghe Cotovelea și Ileana Iliescu în „Coppelia”

vorba de baletele *Cocoșatul de la Notre Dame* și *Spartacus*, realizate cu egală risipă de fast, dacă nu și cu egală perfecțiune și risipă de fantezie; net superior, cel dintîi posedă virtuțile către care cel de-al doilea a ținut, fără a le putea însă atinge: consistența acțiunii coregrafice, compoziția polihromă a tablourilor, consecvența stilistică a discursului.

Dacă cele două mari spectacole se înscriu — cu toate intențiile lor de a ține pasul cu vremea — în sfera limbajului clasic al genului, roadele căutărilor artei coregrafice contemporane sînt prezente în substanța *Miniaturilor* realizate, cu aceeași echipă de dansatori, de către Alexa Mezincescu. Ceea ce acestea aduc nou este, în primul rînd, raportul dansului cu muzica, generator al unui aliaj artistic organic și de calitate certă, iar, în al doilea rînd, împletirea baletului cu poezia. Încă întîmplătoare, aici, aceasta din urmă s-a constituit într-un demers artistic logic și riguros organizat în spectacolul „de dans, cînt, cuvînt” *Viața — dragostea omului*, pus în scenă la Operetă de Mihaela Atanasiu. Construcția dramatică de mare interes a acestuia rivalizează cu cea a spectacolului de muzică și poezie montat de Mihai Stan la Teatrul Giulești. Dacă adăugăm cele două evoluții ale Grupului de dans contemporan condus de Adina Cezar în concertele de tip dezbateri de la Sala Mică a Palatului și Radioteleviziune, unde, în coregrafia lui Sergiu Anghel, au fost interpretate *Combinatii în cercuri* de Octavian Nemesu și *Cicloide* de Sorin Vulcu, obținem tabloul (deosebit de bogat în această stagiune) colaborării scenice a artei muzicii, dansului și poeziei.

În seria premierelor lirice ale stagiunii, cîteva creații naționale au polarizat atenția spectatorilor, demonstrînd vigoarea școlii românești contemporane de compoziție și, tot-





Scenă din „Spartacus“

odată, punind la încercare resursele de meșteșug și inspirație ale artiștilor antrenați în procesul de realizare scenică a partiturilor: regizori, scenografi, dirijori, cântăreți, actori, balerini. Pe primul loc s-a situat opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu, în viziunea regizorală modern tensionată a lui George Teodorescu, cu care Opera Română și-a inaugurat stagiunea. A urmat lansarea, în cadrul Săptămânii muzicii românești, a operei *Domița din depărtări* de Mansi Barberis, montată la Opera din Iași de regizorul Anghel Ionescu-Arbore; către sfârșitul stagiunii, la Opera din Timișoara a văzut luminile rampei un spectacol-coupé regizat de George Zaharescu, reunind operele lui Doru Popovici, *Mariana Pineda* și *Interogatoriul din zori*. Tot în regia lui George Zaharescu a fost prezentată, la Opereta din București, o nouă montare a partiturii lui Florin Comișel, *Leonard*, cu care teatrul a marcat sărbătorirea unui sfert de veac de existență.

Printre evenimentele stagiunii lirice se cuvine menționată și aniversarea a două decenii de la premiera operei *Ion Vodă cel Cumplit*, cu care, la 12 aprilie 1956, debuta pe scena Operei Române compozitorul Gheorghe Dumitrescu — creator căruia genul îi datorează, astăzi, un număr impresionant de pagini inspirate din istoria frământată a pământului românesc.

Unul dintre cele mai importante capitole ale realizărilor stagiunii a fost constituit de organizarea în Capitală a Decadei operelor și baletelor românești, înscrisă în seria manifestărilor artistice închinată primului Congres al educației politice și al culturii socialiste. Decada a reprezentat un început promițător pentru această acțiune de fundamentală necesitate în circulația națională a valorilor teatrului liric și coregrafic și în fructificarea mai largă a marilor investiții de muncă creatoare depuse de toate colectivele artistice din țară, prin etalarea roadelor acestei munci

și înaintea altui public decît cel local. Embriion al mult doritului festival național al teatrelor muzicale, Decada operelor și baletelor românești a aliniat la rampă ansamblurile de operă ale Operei Române din București și Teatrului muzical din Brașov, trupele de balet ale Operelor din București, Timișoara, Iași și pe aceea a Operei Maghiare din Cluj-Napoca. Cum se vede, deplasarea ansamblurilor coregrafice fiind mai lesnicioasă decît cea a ansamblurilor lirice, îndelung așteptata prezență pe scena bucureșteană a citorva remarcabile spectacole ale Operei Române din Cluj-Napoca (*Ulisse* și *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan și *Model mioritic* de Corneliu Dan Georgescu, *Cartea cu Apolodor* de Ștefan Niculescu) rămîne încă în stadiu de deziderat. Nu e mai puțin adevărat, însă, că evoluțiile trupelor de balet invitate au dezvăluit și ele publicului bucureștean creații mai vechi ale genului (*Călin* de Alfred Mendelssohn) sau mai noi (*Ia-ți mireasă ziua bună* de Nicolae Boboc, *Întîlniri în beznă* de Erwin Junger, *Indemnuri* de Anton Zeman), concludente pentru eforturile de contemporaneizare a limbajului coregrafic și a artei spectacolului, în genere, ce se desfășoară pretutindeni unde există artiști stăpîni pe profesia lor și pasionați în exercitarea ei.

În sfîrșit, nu trebuie trecută cu vederea contribuția stagiunii lirice a Radioteleviziunii Române — prin preluarea operativă a lucrărilor lansate de precedenta stagiune de operă și concert: *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici, *Cartea cu Apolodor* de Ștefan Niculescu — în difuzarea la scară națională a paginilor recente din marea carte comună a compoziției noastre și a spectacolului românesc.

Luminița Vartolomei

Lumea într-o replică

ȘTEFAN IUREȘ

*„Vai, vai, cumplit e să cunoști,
cînd a cunoaște nu-ți este de folos“*

(Sofocle : „Oedip rege“)

Zeul acela trebuie să fi fost, la rîndul său, orb. Ca și profetul său, Tiresias. Ca și victima sa, Oedip. Dar mult mai cufundat în bezna opacă decît cei doi purtători de toiege pipăitoare prin piatra și colbul Beotiei. Oșînda aleasă de zeu pentru regele Tebei nu poate fi decît rezultatul unei alegeri fără criterii, gratuită, ca o rostogolire de zar; divinitatea lipsită de vedere a prăbușit-o din întîmplare asupra celui ce urma să se nască din unirea locastei cu Laios : căci, de-ar fi fost o pedeapsă întîrziată dinadins pentru vina unui strămoș stins demult, pedagogia pedepsei ar fi cerut dezvăluirea crimei inițiale și, astfel, în ciuda generațiilor interpușe, damnațiunea n-ar fi rămas în întregime sub semnul hazardului. În orice caz, acum 2500 de ani, ea ni s-ar fi părut aproape firească. N-am fi cutezat să ne îndoim de înțelepciunea zeului. Pînă și inexplicabila sa manie vindictivă ar fi fost mai lesne de acceptat decît premisa inconștienței ; dar un simț vătămat, văzul, s-ar fi prezentat ca o soluție de compromis. Oare Hefaiștos, fierarul de sub Etna, nu rămăsese schilod în urma azvîrlirii brutale din Olimp ? Un nemuritor lipsit de vază va fi făcut un enorm rămășag emfatic, în termenii următori : nici un muritor, odată sortit să comită paricidul și incestul, nu se mai poate sustrage teribilei predestinări. Chiar dacă o cunoaște din vreme. Chiar dacă face totul ca s-o evite, absolut totul. Sinistru experiment reușește. Oedip, omul-număr, tras la loteria nefericirii, își ucide părintele, devine soțul mamei sale, frate al propriilor săi copii. Nici o clipă nu știe ce grozăvii comite ; dar, chiar involuntare, păcatele lui sînt sursa morală a molimei ce bîntuie Teba. Deci, mai înainte de a se fi rostit primul vers al tragediei, divinitatea închisă în întîmplieră a și cîștigat pariul. Ființa umană cu care s-a tot jucat poate fi acum abandonată sieși ; din momentul cînd nimeni

n-o mai împinge, n-o mai trîntește, ce va mai face ea pe scena lumii ? Mai există un rol pentru ea ? Rolul unic — sau unul dintre mai multe posibile ? Și ce rol alege, dacă alege ?

Iată întrebări pentru Oedip. Dar, nu : Oedip este cel ce începe să pună întrebări. Multe, strîns îmbrinate, precise, percutante. O adevărată anchetă. În desfășurarea ei cheltuiește tot atîta inteligență ca odinioară pentru dezlegarea rebusurilor Sfinxului. De astă dată, însă, monstrul înfruntat nu-i stă în față : monstrozitățile s-au insinuat în însăși biografia anchetatorului. Palid ca un mort, Oedip rupe, una cîte una, toate pecețile tainei. Prețul se anunță teribil ; totuși, vrea să afle adevărul. Să facă dreptate. Cu orice preț. Interogatoriul condus de Oedip va proiecta lumina cunoașterii peste un trecut din care conștiința lui de participant fusese exclusă. La sfîrșitul anchetei, în conformitate cu legile interioare ale acestei conștiințe-judecător, regele Tebei își dă sentința — automutilarea, abdicarea, singurătatea, exilul. Relația dintre cunoaștere și conștiință ridică nobila obstinație pînă la înălțimi de suferință supraomenești și numai acolo, sus de tot, o frînge, readucînd-o pe sol în forma unui pendent justițiar ; încă din secolul V î.e.n. grecii au inventat, astfel, arcul gotic, nu însă cu aplicație în arhitectură, ci în tragedie.

Avertismentul-lamento rostit de profetul Tiresias introduce, foarte terestru, noțiunea de *folos*. Sună destul de straniu, deși îi înțelegem implicațiile concrete în context : începînd a cerceta „nedeslușita urmă-a unui vechi omor“, Oedip nu are, personal, nimic palpabil de cîștigat ; oficial, pînă în acel moment nu l-a incriminat încă nimeni — și însuși oracolul delphic s-a exprimat îndeajuns de nebulos pentru ca, de nu se va depune un zel extraordinar, „dosarul“ asasinării lui Laios să rămînă închis pentru

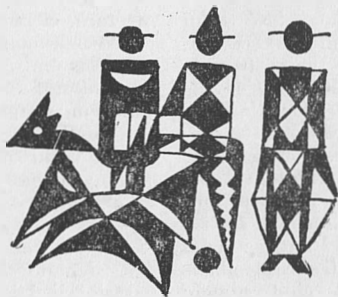
totdeauna. Zelul, în cazul dat, presupune paradoxul, depășirea logicii plate: trebuie să vină un vinovat dispus să-și sacrifice, de bună voie, ingenuitatea, să acționeze energic împotriva ignoranței „confortabile“ care-i apără interesul, folosul său nemijlocit! Oedip știe că descoperirea adevărului, cumplită pentru el, folosește cetății. Oedip nu șovăie. Răspлата opțiunii este pe măsura sacrificiului; fosta unealtă minuită de o forță supranaturală devine crou tragic, simbol în gigantica umbră a căruia meschinul zeu dispare, cu jocurile sale crude cu tot.

Folosul necunoașterii? Veacurile, lente măcinări de tabu-uri, ne oferă mereu, tuturor, niște înalte jilturi de judecătorești și ne atrag atenția că, între fatum și dreapta noastră luciditate, linia sinuoasă reclamă discernămint, din ce în ce mai fin discernămint. Deontologia, ansamblu de reguli civico-morale din arsenalul medicului, este categorică: bolnavului atins de o boală incurabilă să i se ascundă adevărul. De ce? Simplu: pentru a-i fi lăsată, cit mai multă vreme posibil, dulcea speranță fără de care... „Nu!“, replică niște reputați „eretici“, nu totdeauna! nu tuturor! nu cind minciuna caritabilă se dovedește mai nocivă decît descoperirea inevitabilului! nu cind luptătorul ne cere el însuși să fie scutit de pomană legăturii innodate peste ochi... Există și astfel de ochi, larg și splendid deschiși. Dar e cumplit (regăsesc cei dintîi accentele tinguitoare ale profetului Tiresias), e cumplit, vai, să cunoști, cind a cunoaște nu îți este de folos. În anumite cazuri, răspund ceilalți (și subliniază cu grijă *anumite*), mai umană decît mila este respectarea voinței condamnatului, bunăoară, servirea voinței acestuia, arătată expres, de a folosi intensiv, știind termenul fatidic, fiecare zi rămasă, fiecare ceas ce îi mai aparține. O, atunci, în bătaia unui metronom asurzitor, cui îi mai arde de rezolvarea treburilor curen-te? — Sufletelor cu adevărat tari, identificate cu acțiunea, cu strădania, cu schimbarea-ce-nu-vine-de-la-sinc. — Ha ha, vorbe frumuse, sclipind de bărbăție decorativă, atunci cind, în realitate, osînditului la moarte de-abia îi rămîne energia de a-și mai reciti, eventual modifica, testamentul. — Sin-

teți siguri? Ei, bine, duioșilor sceptici, uitați-vă mai atent la oamenii preocupați, pînă în cea mai tirzie oră a existenței lor, să modifice — nu redactarea legatului, ci legatul însuși, să mai sporească încă, încă, moștenirea lumii în care au trăit, pe care au iubit-o, au slujit-o, au modelat-o, mină și operă contopindu-se, în cele din urmă, sinteză învrednicită de posteritate...



Bătrînul Tiresias deplînge cunoașterea adevărului crud, profetînd suferințele din ceasul cutremurătoarelor revelații. Dar cît de departe putea zări spiritul lui Tiresias? Nu atît de departe încît să distingă, fie și aburit, un univers fără de zei. Desigur, pămîntul continuă să aibă zbatere tectonice, vulcanii, să erupă, taifunurile, să se năpustească asupra acoperișurilor, golul de aer, să se caște, subit, sub aripile avionului. Nu s-a pus capăt tuturor tragediilor, ci numai predestinării dezarmante. Contractul social nu a devenit încă atotputernic și, la modul absolut, nici nu va revendica vreodată, firește, să ocupe locul vacant de după „demo-larea“ Olimpului. Însă, mulțumită contractului social, legătura dintre cunoaștere și folos a dobîndit cu totul altă semnificație decît aceea condiționată de biologia individului. Sintem interesați în a face lumină chiar atunci cind uzufructul cercetării revine celor de după noi. Dacă, în ciuda longevității în creștere, avem cu toții sentimentul că părăsim scena prea devreme, iar cuvîntul *cumplit* nu va dispărea, de aceea, din graiurile lumii, cel puțin, fie ca forțele unite ale oamenilor liberi să-l facă auzit la intervale tot mai lungi, să-l raporteze la actele naturii, exclusiv. Tiresias nu prevedea că, dincoace de frontiera ireversibilului, totul va deveni transformabil prin acțiunea ghidată de cunoaștere. Să descifrăm ancheta dusă de omul Oedip ca pe o — poate cea dintîi — declarație solemnă de protest a moralei împotriva liberului-arbitru.



Teatrul la mare și la munte

Cu în fiecare an, imediat după căderea ultimei cortine din stagiunea abia încheiată, teatrele au pornit pe drumurile care duc spre pitoreștile stațiuni montane sau spre țărmul mării, în întâmpinarea a mii și mii de noi spectatori.

În dorința de a schița o imagine a prezenței teatrului în aceste locuri (calitatea spectacolelor, modul în care se îmbină factorul educațional cu cel recreativ, într-un cuvânt, tendința de a se imprima personalitate stagiunii estivale), colaboratorii noștri Bogdan Ulmu și Ionuț Niculescu au întreprins un turneu „de sondej” reportericesc pe urmele marilor și micilor evenimente teatrale ale vacanței.

Iată, în rândurile ce urmează, câteva dintre impresiile și constataările lor.

...Pe litoral

Trăiește, după popasul documentar pe litoral, un sentiment ușor paradoxal: am ieșit din agitația și „bombardamentul” cultural de acolo cu un carnet doldora, în care am consemnat zeci de manifestări artistice, sute de nume și mii de impresii; și, totuși, recitindu-le, rememorându-le, efectul trierea specifică lucrului la masa de scris — la temperatură neutră — îmi dau seama că profuziunea este mai degrabă formală.

Am plecat pe litoral, dorind să clarific raportul dintre

antrena și filiala județeană O.N.T.; se propunea, chiar, organizarea unui festival al comediei și tragediei antice; ș.a.m.d. Nu vreau să par depreciativ; însă, mărturisesc că nu am remarcat anul acesta — comparativ cu stagiunile anterioare — nici un salt calitativ al stagiunii estivale dobrogene. Animatorii culturali locali au depus, vizibil, eforturi în organizarea ramificat-cantitativă a programului de vară. Dar acestor eforturi le lipsește, parecă, o încununare pe măsură. Absentează, anul acesta, de pe litoral, ideile.

*S-au născut, aici, și s-au desfășurat chiar pe malul mării, în anii din urmă, o seamă de spectacole, fiecare în felul său, uric (mă refer la montările cu *Medeea* și *Ifigenia în Taurida* după Euripide); au fost inițiate, de asemenea, câteva încercări de sunet și lumină; Radioteleviziunea a organizat — în colaborare cu Teatrul din Constanța — transmisia în direct a unor spectacole teatrale (*Geamandura* lui Mușatescu, spre exemplu); un popular autor dramatic cum este Gheorghe Vlad a scris, la comanda teatrului, o piesă inspirată din viața marinarilor (*Lupii de mare*); studioul instituției a realizat o serie de reprezentații de binemeritat succes și încununate cu premii la Gala recitalurilor dramatice de la Bacău (*Nu, nu regret nimic sau Hai la noui de vânzare!*); ș.a. Nici anul acesta, Teatrul conștăntean nu a renunțat la inițiative similare; altă doar că ele au apărut ceva mai palide.*

intenții și realizări,

măsura în care propunerile, sugestiile și gândurile, foarte interesante, vehiculate în cadrul colocviului conștăntean din primăvara aceasta, axat pe tema Actualității repertoriului estival și funcției lui educative, au fost puse în aplicare. Se conchidea, în cadrul aceluși simpozion (vezi și revista „Teatrul”, nr. 4/1976), că spiritul nu are vacanță, că, marea fiind o „fereastră către străinătate”, exigențele locale trebuie să fie superioare, neconcesive, iar în găsirea unor forme de spectacol caracteristice ar fi bine dacă s-ar

— Am organizat, nu demult, o seară omagială Ion Creangă, prilejuită de a 150-a reprezentare cu dramatizarea lui George Vasilescu după *Soacra cu trei nurori* și, totodată, de împlinirea a 100 de ani de la nașterea... povestirii — m-a informat Romco Profit, secretarul literar al teatrului. Scara a fost prezidată de către academicianul Șerban Cioculescu. De asemenea, pe data de 27 august, am organizat o manifestare asemănătoare, un spectacol festiv cu poemul lui Grigore Sălceanu *Tropaeum Traiani*, precedat de un simpozion la care au participat academicienii C. Giurăscu și Emil Condurachi.

— Ce mai cuprinde

afișul estival

al teatrului dumneavoastră ?

— Obiectivul principal al sezonului este afirmarea și stimularea dramaturgiei originale. Astfel, am avut recent premiera cu comedia lui Aurel Baranga *Opinia publică*; alternativ, mai prezentăm publicului *Ultima cursă* de Horia Lovinescu (cu Ștefan Iordache în reprezentare), *Tache, Ianke și Cadir* a lui V. I. Popa, *Gaițele* de Al. Kirilșescu și *Lupii de mare*.

— Iar din repertoriul universal ?

— Continuăm să jucăm celebra comedie shakespeareană *Nevestele vesele din Windsor*, *Casa Bernardei Alba* a lui García Lorca și *N-am ucis* de J. Robert, J. Duvivier și H. Jeanson.

— Atît ?

— Ne lipsește, din păcate, spectacolul estival, în adevăratul sens al cuvîntului ; de asemenea, cel inspirat din tragedia antică. Problema n-a putut fi rezolvată nici anul acesta, din cauza condițiilor materiale.

— Într-adevăr — mi-a confirmat ulterior Sandu Simionică, actor și secretar de partid al teatrului — nu sînt asigurate încă toate condițiile pentru buna desfășurare a spectacolului. Apoi, simțim nevoia unei stații de traducere a textelor la cască, pentru turiștii străini — aceștia, prezenți în număr mai mare la spectacolele în limba germană (ale teatrului liric), ori la cele prezentate de Ansamblul „Briulețul”.

— Dar, dincolo de aceste neajunsuri — sperăm, remediabile — ce-i lipsește încă acestui teatru (și acestui oraș) pentru a se impune în contextul artistic național ?

— Știi foarte bine : 1) animatorul ; 2) tinerețea.

Într-adevăr ! Am realizat mai bine acest lucru mai ales după ce am văzut, la sediu,

trei reprezentații constănțene,

două din stagiunea trecută (*N-am ucis* și *Gaițele*) și una recentă, a cărei premieră a avut loc în august : *Opinia publică*. Prima, regizată de tînărul Silviu Purcărete ; celelalte — de mai experimentatul Gh. Jora. Textele sînt — au mai e nevoie să o spun — meritorii. Primul, prezentat în premieră pe țară, propune (cu un admirabil meșteșug) tema nerenunțării, în timp, la Marele Ideal ; a păstrării solidarității și credinței peste ani, indiferent de obstacolele pe care viața ni le poate așterne în cale. Celelalte două sînt comedii reprezentative ale dramaturgiei noastre, jucate atît de mult încît nu mai au nevoie de prezentare. Toate cele trei spectacole au beneficiat de distribuții foarte bune (Ileana Ploscaru, Agatha Nicolau, Aurora Simionică, Lucian Iancu, Emil Birlădeanu, Sandu Simionică ș.a.) ; și totuși au fost vădute de ceva : *scîlpirea*. Poate, fiindcă au fost jucate de prea multă vreme, iar actorii au simțit nevoia să „îngroașe” (George Stancu, Constantin Guță și chiar Virgil Andriescu) ; poate, fiindcă ultima nu era încă rodată (am văzut spectacolul la avanpremieră !) ; poate, pentru că unele distribuiri au fost nepotrivite în cele două montări de comedie (Longin Mărtou, Viorica Lipan-Petre, Ion Andrei) ; poate...

În orice caz, din informațiile culese, am tras concluzia că, în stagiunea viitoare, colectivul constănțean a hotărît să facă un sensibil salt artistic. În adevăr, repertoriul sporște în calitate și diversitate : se vor monta *trei premiere pe țară* (o piesă care dezbate probleme de etică familială, scrisă de un constănțean, Eugen Lumezianu, intitulată *Tatăl nostru, uneori* ; un nou text al lui Dan Tăchilă — creat la comanda teatrului — *Marele soldat* ; și piesa lui Osvaldo Dragun, *Maria și fiii ei*) și încă alte trei texte de mare interes : *Andromaca* lui Racine, *Soldatul jăfitor* de Plaut și un scenariu-coloj din schițele, nuvelele și teatrul lui I. L. Caragiale. Apoi, alături de cei doi regizori „stabili” ai teatrului, Ion Maximilian și Gheorghe Jora, vor mai lucra, ca invitat, Alexa Visarion și, ca proaspăt angajat, Silviu Purcărete (care, în septembrie, își termină stagiul militar). În fine, regizorul Gh. Jora vrea să reia, în viitorul sezon de vară, ciclul spectacolelor antice de pe falează, nădăjduind că forurile locale vor încuviința în acest scop investițiile materiale necesare construirii unui podium din beton în vecinătatea Cazinoului. Sînt suficiente motive care mă îndreptățesc să cred că viitorul reportaj estival (din 1977) va avea un ton mai satisfăcător (și mai satisfăcut).

Dar, viața artistică a litoralului — vara — nici nu începe, nici nu se termină între pereții Teatrului de dramă și comedie. Ea mai include, într-o ordine și o selecție neprecise, un mare număr de

turnee,

sosite aici din toate colțurile țării. Firește, pe primul plan, în preferințele publicului, se găsesc spectacolele din București. În perioada în care mă aflu pe litoral, fuseseră, erau sau urmau să sosească, Naționalul bucu-reștean (cu *Coana Chirița* și *Moartea ultimului golan*), Teatrul „Nottara” (cu *Carambol*), Giuleștiul (cu *Zodia Gemenilor*), Teatrul Mic (cu *Mania posturilor*), Teatrul de Comedie (cu *Jocul dragostei și al intim-plării* și *Nic-Nic*), Teatrul „Vasilescu” (cu *Siciliana*, *Mitică Popescu*, *O fată imposibilă*). După cum se vede, o adevărată microstagionă bucu-reșteană. De asemenea, gusturile iubitorilor de muzică erau satisfăcute, pe lângă Teatrul liric din Constanța, de cel muzical din Brașov, de secția de estradă a Teatrului „Davila” din Pitești, de Ansamblul „Ciprian Porumbescu” din Suceava (cu *Solia Nicoveanu*), Ansamblul național folcloric din Cuba, Cenaclul „Flacăra” al tineretului revolu-tionar, Cenaclul „Amfiteatrul artelor” etc.

Numeroasele afișe anunțau expoziții de artă plastică; am reținut, dintre acestea, pe cele ale scenografei Elena Fortu (care a expus în holul Hotelului „Perla” din Mamaia) și lucrările de design vestimentar semnate de... o posibilă scenografă. Leontina Mailatescu. Nu lipseau nici manifestări vag-spontane (spectacole de gală — prezentarea filmelor *Osinda* și *Pintea*, cu participarea in-terpreților principali, seri de poezie), ori altele, dubioase, greu de încadrat între limitele bunului-gust („șușanale” cu actori veniți în concediu, Narghita și cei trei necunoscuți. Patata, umoriști obscuri, estradiști care cîntă la tavernă). Numai marea știe să im-bine atâtea genuri, stiluri, regimi, valori, să imprime periodic peisajului său cultural atîta policromie. Și numai reflexele ei azurii știu să răspundă la întrebarea: cînd va poposi aici, în apropierea locurilor pe care s-a născut tragedia antică mondială, rupînd tradiția ge-nului exclusiv deconectant, un spectacol grav, răscolitor, tulburător? Sau, poate, nu numai ele...

Cînd lumea-i o scenă

(la figurat), oameni-s actori, regizori, dra-maturgi (la propriu). Cel puțin, asta-i sen-

zația pe care o am de cîte ori vin la mare : la ficcare doi metri întîlnesc un cunoscut. Ca la Gala recitalurilor de la Bacău. Plec dimineața la Schitu, lângă Costinești. Ajung în centrul satului : într-o curte, Marin Mo-raru, Mihai Pălădescu și Constantin Diplan joacă... tabinet (?)... Știu că chibiții sînt dezagreabili, așa că trec mai departe. Din-tr-o curte iese Hetty Stürmer, cu geamanta-nele ; pleacă la Văluig — marea nu i-a priit. Trec apoi peste un cîmp arat, traversez calca ferată, mă întep într-un măcăcine și ajung pe o plajă, cuceritoare prin frumusețea ei nudă : Boris Petroff tocmăi într-o apă. Mai încolo, Eugenia Bassa-Crișmaru poartă un dialog familial cu Gheorghe Crișmaru. Nu vreau să-i deranțez. Lîngă ei, Sanda Toma este preocupată exclusiv de cura heliomarină. Încerc un dialog pe teme teatrale, deși ni-meni nu vrea să abordeze acest subiect. Măcar vara...

— Ce faceți în vacanță, Sanda Toma ?

— Dar nu sînt în vacanță. Am venit cu *Nic-Nic* în turneu. Al optulea an, la mare, cu acest spectacol, care a atins aproape șase sute de reprezentații.

— Nu simțiți nevoia să veniți aici, în turneu, și cu altceva ?

— Evident că mi-ar face plăcere să mai schimb repertoriul ; dar impresia mea e că lumea nu vrea, vara, decît să se distreze...

Fîind mai tînăr și, deci, mai naiv, nu-i împărtășesc opinia...

— ...am argumente : un spectacol pe care-l iubesc foarte mult — *Mutter Courage* — nu a putut ieși niciodată din București. Lumea nu mai vrea să vadă azi război, mizerie, zdrențe. Generația tînărie acceptă doar tragi-comedia. Dar nu e momentul să discutăm tocmăi aici această spinoasă problemă...

— Dar ce vă preocupă aici ?

— Banalul : croșetez, gătesc, citesc...

Trec, din Schitu, alături, la Costinești. Plaja e foarte aglomerată. Foarte mulți tineri. Mă retrag la braserie, să-mi fac ordine în însemnări. Trec pe lîngă mine Cătălina Bu-zoianu și Papil Panduru, cu copilul. În fugă, îmi spun că vin de la munte, unde au stat 17 zile. Papil a avut filmări.

— Ce se-aude cu *Handicap*-ul ?

— Reiau la toamnă repetițiile !

La masă, Bogdan Mușatescu bea bere. Mai încolo, Irina Bîrlădeanu ; lîngă ea, Ovidiu Iuliu Moldovan umflă o saltea. Mă apropii de el.

— Îți place la Costinești ?

— Da. De șapte, opt ani vin aici. Deși „stau” la Schitu. Dacă vrei, consecvența mea are niște considerente sentimentale. Este, apoi, un loc eliberat de convenții și con-veniențe. Fac doar ceea ce-mi face plăcere să fac : stau la plajă, joc tenis, citesc ; seara mă duc la spectacolele colegilor. At-mosfera de tinerețe de-aici e tonifiantă...

— ...ai vrea, desigur, s-o regăsești și-n teatru.

— Ai vorbit cu cuvintele mele.

— Și, la toamnă, ce vei începe ?

— Sper că filmările cu Verou la *Ultima noapte* după Camil Petrescu. Apoi, voi pleca în R.D.G., cu *Richard al III-lea* și *Valiza cu fluturi*.

— Și ...vise ?

— Visez să joc „un” Shakespeare în regia unui tânăr director de scenă : Visarion, Micu, Manca... Și să realizăm, la sala a III-a a Naționalului, împreună cu Albulescu, Vali Seciu, Jeanot Marinescu (care s-a transferat la noi), spectacolele pe care le gândim de multă vreme...

Iau autobuzul spre Constanța. Odată cu mine s-a urcat Iulian Vișa, care îmi spune, bucurat, că va pleca în turneu în Polonia.

— Și după aceea ?

— Voi monta *Richard al II-lea*.

Măninc la „Furnica”; aici mă-nțitnesc cu Ion Buleandră și Kitty Stroescu. Frigăruia de batal face toate paralele. Plec. La chioșcul de ziare, firește, coadă. Vreau să cumpăr „Litoral”-ul, suplimentul ziarului local. Mă ajută Hamdi Cerchez, care e de multă vreme la rînd. Intrăm în vorbă.

— Cum îți petreci concediul ?

— Tot cu teatrul. Stau pe plajă și învăț rolul din *Puntila*... lui Brecht, pe care-l repet cu Mărăscu. Este pentru prima oară în cariera mea de actor cînd joc, paralel, două roluri principale.

— Nu prea înțeleg...

— Nici eu !...

Ride. Apoi îmi explică.

— Uite, în fiecare seară, înainte de începerea reprezentației, vom întreba publicul : cine vreți să joace azi pe Puntila — eu sau Valeriu Săndulescu ? Iar celălalt îl interpretează pe Matti. E un experiment, nu ?

— E ! Trebuie să iasă ceva interesant.

Îi mulțumesc pentru ziar. Îl deschid. Pe pagina a doua, un interviu cu Dem. Rădulescu. Aflu că a venit cu *Siciliana* a șasea oară... E foarte mulțumit de colaborarea cu Teatrul „Vasilescu” (repetă acum *Bomba zilei*, în regia lui Nicolae Frunzetti, cu care speră să vină la anul pe litoral)... își mărturisește pasiunea pentru nămol... iar în toamnă va avea loc premiera filmului după *Travesti*-ul lui Baranga, în care joacă un rol care-i place. Închid ziarul. Vreau să beau o cafea. Dar apare dramaturgul Emil Pociaru, specialist în cafele. O beau, deci, la el (stă în Constanța, la o gazdă).

— Vă mulțumesc pentru invitație, tovarășe procuror !

— Nu sînt procuror, sînt conferențiar universitar la Brașov și predau o materie foarte frumoasă — Socialismul științific.

— Ce „cazuri” ați mai descoperit ?

— Cazul dacic. Mă pregătesc aici, fiindcă am liniște, pentru Congresul Mondial de

Tracologie, unde voi prezenta o exegeză matematică a Sanctualelor de la Sarmisegetuza. Avem monumente care ne dovedesc clar că înțelepții daci au descoperit cel mai exact calendar din lume.

— Și descoperiri teatrale n-ați mai făcut ?

— Ba da. L-am redescoperit pe Burebista într-o piesă care, probabil, va intra în repetiții la TV. De asemenea, finisez un text al cărui titlu provizoriu este *Să nu te temi de întrebări*. Aș vrea să mi-l pună tot Tocilescu...

Dar... impresiile sînt ca semințele : nu te oprești pînă nu le ronțai pe toate. Îmi impun, deci, să pun capăt acestor stări, opinii și discuții fugare. Nu înainte, însă, de a vorbi și despre

stagiunea estivală inozibilă

(și încă inexistentă) a litoralului, pe care mi-au „propus-o” locurile, atmosfera, pitorescul dobrogean. Astfel, imaginația mea a urmărit, în contextul acestei stagiuni paralele, iluzorii, dar posibile, o premieră dată de unul dintre teatrele noastre importante, pe litoral (două dintre ele — „Nottara” și Mic — au prezentat, în stagiunea trecută, premiera reprezentațiilor *Patru lacrimi* și *Mania posturilor*, la Slobozia și, respectiv, Focșani ; nu văd de ce tot ele, sau altele, n-ar putea repeta, la anul, experimentul, aici). De asemenea, stagiunea visărilor mele mai include trei spectacole de sunet și lumină — la Acvariul din Constanța, la cetatea Histria, la monumentul de la Adamclisi — și o reprezentație cu *Ovidiu* de Alecsandri, în cadrul Muzeului de arheologie din Constanța. În continuare, la Muzeul de artă populară văd jucîndu-se o comedie scrisă special pentru teatrul de aici ; la sediul colecției de pipe și ceasuri — ...o piesă de Agatha Christie ; la expoziția de numismatică — un colaj din fragmentele despre bani, existente în lucrările shakespearciene ; la Muzeul Marinei — *Revoltă de pe Caine* a lui H. Wouk ; la Muzeul Mării — un recital de poezie (universală) dedicată acestei vesnice muze ; la Muzeul de Artă, pe bandă, simultan cu vizitarea expoziției, extrase din cele mai frumoase eseuri dedicate picturii (spre exemplu, Ortega y Gasset, Brion, G. Oprescu) ș.a.m.d.

Invizibilă — și imaginară — acum, sper să văd această stagiune, la anul, măcar parțial, concretizată. Fiindcă iarna (ca și noaptea) e un sfetnic bun...

Bogdan Ulmu

...și pe valea Oltului

Călimănești

Cînta fanfara militară

Miez de vară la poalele masivului Cozia. De oriunde ai urma firul Oltului spre Călimănești, oamenii îți înfrîniți au pe chipuri bucuria odihnei binemeritate. Pădurile vuiesc de freacă a excursioniștilor, la Căciulata constructorii zoresc terminarea unui nou complex hotelier, pe drumurile spre izvoarele termale prietenii se înfiripă ca din senin. Așadar, iată-ne la „băi“, sensibili la variații atmosferice, în solidaritate cu miile de trecători purtînd falnic, la cingătoare, în ham, sticla cu apă tămăduitoare. Deși în ținută de campanie, cronicarul de teatru fredonează un timp melodia străzii. Doar un timp, căci, la cițiva metri, Oltul bate malurile ca în poezia lui Alexandrescu, în „Ostrov“. Încă mai cîteși așeze abia încheiatei competiții amatoare de anvergură „Cîntecele Oltului“, în-cit, cu înecutul, te întorci la uneltele tale și treci, cu pasul ferm, pe lîngă chioșcul fanfarei militare, făgăduindu-ți o cehoviană promenadă... la anul.

Casa de cultură a stațiunii străjuiește un parc vast, el însuși nimerit loc pentru un preludiv recreativ. Grupuri de vilegiaturişti comentează cu aripire Olimpiada, în timp ce noi, luînd drept fundal sonor pasionatele dialoguri, discutăm cu tovarăşul director N. Dumitrică despre teatru. Vorbim serios, ca pentru un reportaj, nicidecum ca pentru vreun nou spectacol al Teatrului din Petroşani. Călimăneştenii sint pătîți cu *Operațiunea Gambit* (!), reprezentație apreciată mai mult ca farsă făcută publicului. Nu discutăm nici despre submediocra *Răpire a lui Cassanova*, a Estradei din Pitești, ci, mai ales, despre regretul că impresarii A.R.I.A. ocolească nejustificat stațiunea. Sîntem îndemnați să notăm un singur titlu relevant, *Jocul dragostei și al împlinirii* de Marivaux, în turneul Naționalului eraiovean; desigur, alături de merituoaşa „Doină“ a Armatei, aceasta dîu urmă, singura formație cu autoritate străbătînd conştiincios stațiunile oltene. „Ne întristează faptul că, accidental, între Rm. Vilcea și Sibiu, trupele de teatru se opresc și la noi, nu întotdeauna, însă, cu un repertoriu adecvat. Miile de cameni ai muncii aflați la tratament ar aplauda din toată inima cît mai dese spectacole, însă de calitate. Trebuie risipită prejudecata că într-o stațiune merge orice“. I-am dat dreptate directorului Dumitrică, care nu știm exact dacă se gîdea, ilustrativ, și la turneul băcăuan ce *Dubla dispariție a Martei N. de*

Șt. Oprea... Din parte-ne, preferăm exprimarea unui gînd bun formației de teatru a Casei de cultură și instructorului ei destoinic, Ion David. *Comedia cu oțteni* a lui Gh. Vlad, ori de cite ori se reia, face săli pline, datorită umorului firesc, sănătos al interpreților.

În parcul pavilionului central, fanfara militară atacă un vals, „con brio“, cum ar spune nenea Iancu. Jur-împrejur, ca la teatru, se privește și se ascultă. Ce tablou evocă imaginația fiecăruia? În absența teatrului, să ni se ierte acest exces de literatură!

Govora

Temeiuri pentru o stațiune estivală permanentă

Autobuzul ne poartă printre dealuri line, în straturile cărora zac vestigii arheologice. Ținutul Govorei s-a dovedit a fi și un tezaur de străveche civilizație. Printre desagi mocănești, rucsacuri și bocanci cu ținte, ce poți face decît că privești cu nesăț și să măninci mere vîratice de Rîreni, cumpărate „cu grămada“? Și să regreti capătul unui drum alternînd tablouri baladești... — Unde mergeți? — La Băi. — Adică, la Govora? — Da! la Băi! Localitatea s-a confundat de mult cu funcțiunea terapeutică. Deși, cum află apoi, numărul oaspeților depășește 4.000, străzile oferă agrementul tonic al plimbării în voic. O civilitate încîntătoare domnește pretutindeni.

În biroul tovarăşului Dumitru Popa, președintele Consiliului Popular, secretar al Comitetului orașenesc de partid, purtăm o discuție animată pe tema teatrului estival. „La noi, spune tovarăşul Popa, vin oameni din toată țara, avem flux continuu. Asigurăm condiții optime oricărui ansamblu serios care ne vizitează. Nu exagerez afirînd că, mai ales vara, se poate organiza la Govora o stațiune permanentă de turnee. Spun aceasta judecînd după afluența care este la anunțarea unui spectacol și după interesul cu care sîntem, nu o dată, întrebați cînd vine «teatrul». E adevărat, teatru vedem mai rar. În schimb, concerte de muzică populară și de estradă, destul de des“. Așadar, și la Govora, teatru se vede rar... În ultimele luni, doar consecvenții drumeti — Naționalul din Craiova (*Jocul dragostei...*), Teatrul din Bacău și Brăileii, cu *Tache, Iancu și Cadîr* (plînea turneelor!). Noroc cu „Doincele“ (a Armatei, a Gorjului, a Oltului, a Ilfovului...),

altminteri... Altminteri, așa cum aflăm de la Gh. Preda, directorul Casei de cultură, încrezători, localnicii ar aștepta mult și bine să sosească spectacolele anunțate prin A.R.I.A. Cazuri recente de promisiuni neonorate — teatrele din Turda și Petroșani. Curajos, formația locală de amatori repetă romanticul text al lui Kataev, *O zi de odihnă*. Dar, pentru fiecare zi de odihnă a oamenilor veniți din toată țara, nu se poate întreține o constantă și pasionantă legătură cu teatrul? Întrebare adresată și agenției teatrale din Govora, a cărei menire nu stă doar în difuzarea biletelor și în afișarea programelor. Demersurile din Govora, sîntem siguri, pot avea succes.

Olănești

Teatrul ca terapie

Sala de așteptare a bazei de tratament. Se așteaptă completarea foilor de observație, se așteaptă sfaturile curative. Aștept pînă ce doctorul Vladimir Maruseac poate să se ocupe și de un... om sănătos. Am dorit această întîlnire, intruicî doctorul Maruseac este o figură cunoscută a băilor, un îndrăgitor al artelor, un entuziast animator cultural. Față în față, am ascultat cuminte, ca un pacient, observațiile sale: „O stațiune balneară reprezintă un centru de recuperare fizică și psihică și este un cadru propice pentru o interesantă experiență — teatrul ca terapie. Un repertoriu ales cu grijă, din care să lipsească textele conținînd conflicte tensionate, poate acționa cu succes asupra psihicului bolnavilor. Mă gîndesc la comediele clasice, la operetă, la spectacole de estradă. Piese cu mesaje optimiste, cu ritmuri de acțiune veselă, se armonizează cu poezia locurilor, marcînd puternic atmosfera recreativă a stațiunii. Acesta e un mai vechi gînd, la realizarea căruia aștept un concurs efectiv din partea forurilor competente.“

Am întîlnit, după interesanta discuție cu doctorul Maruseac, pe tovarășul Dumitru Beldiman, inspector la Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Vîlcea, și pe tovarășa Marilena Tutilă, directoarea Casei de cultură. Din relatările lor am desprins același regret, mărturisit și de Călimănești și Govora, că teatrul, musafir totdeauna binevenit, absentează nemotivat. Pentru a se acoperi necesarul de spectacole de vară, se apelează la formațiile amatoare. Deși s-au stabilit legături de colaborare cu teatrele din Craiova, Sibiu și Pitești, instituțiile respective evită deplasările. Pe afiș, întîlnim vechile cunoștințe — băcăuanii cu *Dubla dispariție a Martei N.!* La concurență, ca să zicem așa, cu formația „Lift“ din R.D.G. și Corul „Ma-

drigal“ din Filipine... „Vă rog să rețineți, ne-a rugat tovarășul Beldiman, că județul nostru dispune de numeroase cămine culturale noi, în comune cu 7—8.000 de locuitori, ca Tomșani, Bărbăntei, Costești, Bodești, Păușești, Genuneni etc. De asemenea, în puternicele centre nuncitorești de la Voineasa și Brezoi, există săli de teatru. Rar ajunge vreo formație profesionistă pe acolo... Noi credem că principala vină o au organizatorii de spectacole din teatre, care, comozi, evită drumurile lungi, deși, oriunde trăiește și muncesc oameni, teatrul este o necesitate spirituală de prim ordin“.

La acest mare adevăr, cei în cauză ar trebui să reflecteze serios, făcînd abstracție de scriptele birocratice. Perlele climaterice ale Văii Oltului așteaptă integrarea într-un circuit teatral permanent.

În loc de concluzii

Raidul nostru a surprins, așadar, o realitate pe marginea căreia au vorbit argumentat interlocutorii: nevoia acută de teatru, în stațiunile balneare, trebuie privită cu toată seriozitatea, în primul rînd de către instituția specializată, A.R.I.A., apoi, cum just se observa, de către conducerea teatrelor din zonă (Sibiu, Pitești, Craiova).

Dar, nu-i mai puțin adevărat că magnifica Vale a Oltului este ea însăși un spațiu cu puternic suflu evocator, cu zone istorice plasate în imediata vecinătate a stațiunilor, zone care ar prileji — prin forțe culturale locale — spectacole de sunet și lumină cu un remarcabil răsunset patriotic și instructiv. Sînt încă vii ecourile spectacolului de la Cozia, în urmă cu cîțiva ani, al Teatrului din Pitești, cu *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărbilă...

Amintim, de asemenea, că, în dreptul Coziei, pe celălalt mal al Oltului, se află castrul roman de la Buridava. Acolo, la marginea marelui drum roman ce lega Cîmpia Dunării cu Ardealul, un spectacol de sunet și lumină ar atrage mii de oameni. Sau la Muzcul „N. Bălcescu“ din Bălcăești, cu un director atît de inimos, Horia Nestorescu, cîte acțiuni teatrale nu se pot iniția? Sau la minăstirea Govora, sau la Oenele Mari, sau... Dar sîntem siguri că pasiunea și competența atîtor vilcenii, cu sprijinul Comitetului județean de cultură și educație socialistă, vor găsi mijloace artistice cele mai adecvate pentru ca vara viitoare să se vorbească cu legitimă mîndrie de o stațiune estivală a spectacolelor de sunet și lumină la sfintele vetre ale trecutului nostru, vetre cu dărnice risipite și în legendarul ținut al Oltului muntean.

Ionuț Niculescu

CRONICA DRAMATICĂ

TEATRUL GIULEȘTI

ZODIA GEMENILOR

de Valentin Munteanu

Data premierei : 12 iulie 1976.

Regia : TUDOR MĂRĂSCU. Scenografia : EUGENIA BASSA CRIȘMARU.

Distribuția : PAUL IOACHIM (Receptionerul) ; RODICA MANDACHE (Barmanița) ; CONSTANTIN COJOCARU și MUGUR ARVUNESCU (Liftierul) ; S. MIHĂILESCU-BRĂILA (Italianul) ; GEO COSTINIU (Călătorul I, II, III) ; JLEANA CODARCEA (Ingrijitoarea) ; ASTRA DAN (Americana) ; TATIANA OLIER (Olguța) ; ION ANGHEL (Milițianul) ; TRAIAN DĂNOEANU (Bătrînul) ; LUTZA DERDERIAN (Italianca).



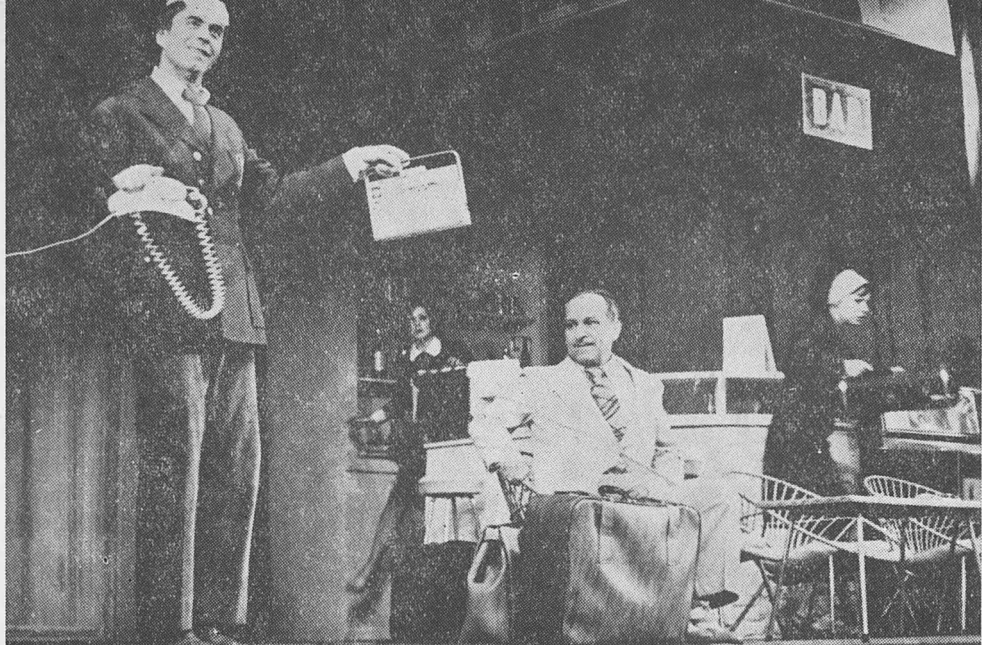
Constantin Cojocaru (Liftierul) și Geo Costiniu (Călătorul II)

Dedicat stagiunii estivale, spectacolul cu farsa *Zodia gemenilor* de Valentin Munteanu, oferit de echipa giuleșteană la timpul potrivit (nici prea la începutul și nici prea la sfîrșitul sezonului estival, cum se mai întîmplă uneori, cînd unele teatre trec forțat una sau alta dintre realizările stagiunii obișnuite, cu lucrări neadekvate, la capitolul „reprezentatii estivale“), a fost primit bine și de public și de critică.

Partitura, cum s-a mai spus tot în revista noastră, cu prilejul premierei absolute de la Ploiești *, e veselă și plăcută. Autorul

invită amabil, fără fasoane și fără pretenții, spectatorii să petreacă și să se deconecteze două ore, urmărind peripecțiile, situațiile de comedie vioaie — în „stil“ Goldoni, Labiche, Scribe, dacă vreți — ce se desfășoară în holul unui hotel de pe litoral, într-o zi ploioasă și somnolentă. Povestea celor trei gemeni, luați fiecare drept celălalt, sprinteră și fără profunzime, e curată și virtuoasă. Prin intermediul ei, autorul nu și-a propus, dintru început, să înfieraze, să denunțe, să atace cu înverșunare păcate capitale. El a vrut doar să dezvăluie și să pedepsească blajin cîteva apucături rele, unele slăbiciuni

*) „Teatrul“, nr. 12/1975



În prim-plan : Paul Ioachim (Recepționarul) și Șt. Mihăilescu-Brăila (Italianul).
În plan secund : Rodica Mandache (Barmanita) și Ileana Codarcea (Îngrijitoarea)

omenești, mici ispite și tentative de alunecare în păcat. Farmecul comediei lui Valentin Munteanu, după părerea mea, nu stă în manevrarea perfectă a mașinăriei farsei, în abilitatea construcției, într-un prea bogat și prea îndrăzneț inventar de trucuri, gaguri și momente bufe. El rezidă în respirația de umanitate adevărată și vie a personajelor, în umorul sănătos și autentic cu care sînt persiflate — în numele bunului-simț și al artei păstrătoare de contact direct și nemijlocit cu publicul — mentalități înepoiate, năravuri și moravuri din zilele noastre.

Tipuri variate și pitorești stau la baza piesei. Aici se întrevade, de fapt, și talentul de comedigraf al autorului : în schița simplă și rapidă a unor caractere comice, cu replică vie, dinamică.

Pe această calitate esențială s-a sprijinit regizorul Tudor Mărăscu în realizarea montării giuleștene. O distribuție bine aleasă, condusă spiritual, cu nerv, cu măsură, cu bune accente de haz puse pe scenele de efect, a pus în valoare suculența textului. Fără sofisticare regizorală, Tudor Mărăscu a căutat să încete și să înveselească spectatorii prin declanșarea virtuților comice ale interpreților. Cu jovialitate, cu bucuria contaminantă a jocului, actorii — vegheați permanent de privirea lucidă și amuzată a regizorului — au adus în plină lumină, energie, fața comică a oamenilor și a împrejurărilor, tot ceea ce transformă o zi banală și obișnuită într-un nemaipomenit și poetic coșmar. Mărturisesc că, după recente sale realizări, după admirabilul portret al lui Rudi din *Patina roșie* și după înfruptarea subtilă a Inginerului din *Caractere*, nu-l vedeam pe tînărul Geo Costiniu destinat unor spectaculoase schimbări

de stil, unor roluri de farsă, încărcate cu vervă explozivă, dominate de efecte grotești. Iată, însă, că talentul și însușirile actorului, demonstrate în cel trei roluri ale gemenilor, au spulberat naiva mea prejudecată. Cu inteligență și farmec, stăpîn pe tehnica jocului de comedie modernă concentrată, Geo Costiniu a înfățișat, într-un tempo rapid, cu precizie și cu nuanțe distinctivă, complexa fizionomie a rolului, în cele trei ipostaze ale sale : înamoratul crescător de albine, timid și romantic, inginerul galant și sobru, simpaticele aventurier, gata să comită o infracțiune, oprit însă în ultimul moment de semnalul luminos al conștiinței. Tatiana Olier s-a arătat, la startul carierei, deosebit de simpatice și de inventivă, în susținerea exaltării ce animă fătura unei aeriene taxatoare de autobuz, în sublinierea ridiculei aspirații a acesteia spre traiul aventuros „ca în filme”. Ca de obicei, admirabilă și expresivă, Rodica Mandache, în ifosele, scîlfoselile și fandoselile, pline de savoare și haz, cu care a zugrăvit și a îmbogățit chipul unei Barmanite aiurite și frivole. În rolul colorat și pitoresc al septuagenarei Americance, cu tupeu și cu porniri nostalgice, ardeleană pînă în măduva oaselor, Astra Dan a fost aceeași actriță naturală, efervescentă, plină de comic robust, care îngăduie interpretei un contact direct cu privitorul căruia îi declanșează, aproape automat, risul și buna dispoziție. Într-un rol mai mic, dar ceva mai generos, și S. Mihăilescu-Brăila realizează o performanță comică. Momente de elocvent haz, de convingătoare, naivă și nostimă bufonadă, oferă Paul Ioachim în rolul Barmanului și Ion Anghel în cel al Milițianului. Din vreo două-trei replici, Traian Dăncănu

conturează un caracter, izbucnirile sale de amuzanță sinceritate degajă o notă de veselie bonomă. Cu o asemenea pecete își înscriu vizibil prezențele în spectacol și Constantin Cojocaru, și Luiza Derderian, și Illeana Codarcea. Cuvinte bune și pentru decorul luminos al Eugeniei Bassa Crișmaru, care contribuie, prin liniile sale elegante și armonioase, la reliefaarea unui climat estival ușor și vesel.

Valeria Ducea

P.S.

Am văzut spectacolul la Parcul „Nicolae Bălcescu”. Pentru cine nu-l cunoaște, locul e plin de surprize. Un imens spațiu verde, împănăt cu tot felul de flori, înconjurat de niște copaci măreți, amintind de păduri seculare. În mijlocul acestui splendid parc se află, cred, unul dintre cele mai frumoase amfiteatre. Se poate desfășura aci, în acest admirabil cadru natural, și în acest amfiteatru, o strălucitoare și continuă stagiune estivală. Numai că pentru aceasta e nevoie de câteva lucruri: e nevoie, în primul rând, ca edilii orașului să asigure scenei o stație mai bună de sonorizare; să asigure, apoi, publicului mijloace mai bune, chiar speciale, de acces; ar fi bine să se găsească și o modalitate de protejare — cit de cit — a publicului pe timp nefavorabil. Și mai este, apoi, nevoie de ceva, esențial: teatrele să-și planifice mai riguros și mai bine spectacolele destinate stagiunii estivale, asigurând bucureștenilor, din toate colțurile orașului, mai multe și mai consistente satisfacții cultural-artistice, mai multe prilejuri de petrecere plăcută și utilă a lunilor de vară.

**TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI**

CHIRIȚA ÎN PROVINCIE

de Vasile Alecsandri

După un spectacol ceva mai îndepărtat cu *Despot Vodă* și după o mai apropiată montare a comedioarei *Florin și Florica*, iată-l pe Vasile Alecsandri din nou prezent pe afișul teatrului gălățean, cu una dintre scrierile sale cele mai îndrăgite și mai populare, *Chirița în provincie*.



Veronica Frașog Teodoru (Safta) și Mitică Iancu (Coana Chirița) în „Chirița în provincie”

Data premierei: 24 aprilie 1976.

Regia: ARIANA KUNNER STOICA.
Scenografia: MIRCEA RIBINSKI.
Muzica: AL. FLECHTENMACHER,
SMARANDA OTEANU.

Distribuția: MITICĂ IANCU (Coana Chirița); MARCEL HIRJOGHE (Grigori Birzoi); GHEORGHE V. GHEORGHE (Guliță); VIORICA HODEL (Luluța); VERONICA IRAȘOG TEODORU (Safta); DAN ANDREI BUBULICI (Domnul Șarl); ANTON FILIP (Leonaș); ALEXANDRU NĂSTASE (Ion); RADU GHEORGHE JIPA (Ion Păpușarul); GABRIELA REDER (O păpușă).

Montarea gălățeană a înregistrat o surprinzătoare afliuență de public, deși (cînd urmăream eu reprezentația) stagiunea era pe sfîrșite și mica trupă se pregătea să intre în binemeritata vacanță, după eforturile mari și după munca responsabilă și serioasă pe care a depus-o pentru realizarea unui repertoriu greu, mai bogat, mai divers și mai angajat decît al altor ani.

Primul semn al popularității de care se bucură nealterat, de-a lungul vremii, *Chirița* au fost, desigur, aplauzurile. Stîrnite deseori la scenă deschisă și frenetic menținute după



„Chirița
în provincie” —
oameni-păpuși
și
păpuși-oameni...

ultima lăsare de cortină, aceste forme spontane de manifestare a satisfacției publicului au confirmat și foloasele pe care le pot culege teatrele de pe urma clasicilor, au susținut, mai bine și mai frumos decât orice altă pledoarie a teoreticienilor, cauza promovării marilor modele tradiționale de interpretare.

Dacă versiunea gălățeană a *Chiriței* a reușit să-mi țină treaz interesul și m-a determinat să urmăresc activ, alături de spectatori cei mai diverși, fabuloasa aventură a Birzoaiei mistuite de dorul isprăvniceiei, precum și peripețiile grotești ale clanului ei ciocoiesc, alcătuit din prostănaci, zăbăuci și spărieși, din candizi sau veroși aspiranți la căpătuială, la ridicula particulă a nobilei „ot” birzoienilor, faptul s-a datorat intruchipării deplin convingătoare a rolului titlului. Notez cu plăcere afirmarea, în colosalul rol al aprigei și impetuoasei isprăvniceie, a actorului Mitică Lancu. El a contribuit, cu originalitatea lui interpretare, la perpetuarea și îmbogățirea (cu mijloacele teatralității contemporane) a tradiției travestiului. Înșușindu-și în chip fericit virtuțile interpretării Chiriței de către înaintași și, îndeosebi, savoura creației lui Miluță Gheorghiu (a cărui amintire se pare că l-a intimidat într-altă pe actorul gălățean încât i-a smuls mai întâi un respectuos refuz). Mitică Lancu reușește, mulțumită unei munci asidue, unei exemplare dăruiri și zilnicei căutări și exersări (sub îndrumarea regizoarei Ariana Kunner și alături de ceilalți interpreți), să ne ofere o Chiriță a lui, interesantă, plină de viață, de adevăr. Există, în caietul-program, o mărturisire sinceră și elocventă a actorului. Ea punctează drumul străbătut de interpret în realizarea celebrului personaj. „Mulți au rămas în

mințe mai ales cu Chirița regretatului Miluță Gheorghiu. Mărturisesc că și mie mi-a fost foarte greu s-o uit; dar, încet și cu răbdare, găsindu-mi alta pe măsură, «am uitat-o» pe-a maestrului... M-aș supăra, deci, dacă s-ar spune că Chirița mea e «la fel» cu a marelui Miluță, însă m-ar bucura mult să aflu că e pe urmele ei, dar îmi seamănă mie... Chirița lui Miluță Gheorghiu nu e un «punct», nici «limită» nici «șablon». A fost și rămîne o mare creație. Pentru mine și pentru cei care mai încearcă, important este nu s-o egalăm, ci s-o facem pe măsura noastră».

Concepută cu cochetării și feminități agresive, care așteaptă să fie admirate permanent de interlocutorii mai naivi sau mai cu picioarele pe pământ, Chirița lui Mitică Lancu e teribil de amuzantă în exploziile ei de „bon ton”, în fandoseliile ei, în modul cum împrumută gesturile și atitudinile pe care le crede a fi ale unei mari cucoane și pe care actorul le-a impus cu o dezinvoltură de hipopotam grațios. Cu voce foarte joasă, cu dulce și autentic grai moldovenesc, Mitică Lancu expune colorat, cu o spontaneitate a confidentelor făcute publicului foarte bine jucată, aliajul dintre ardoarea veleitară și suficiența infatuată, dintre bonjurismele și cosmopolitismele apăsate, dintre tiraniile matrilare și „slăbiciunile” femeiești de iatac, pe care Alecsandri le-a satirizat cu sarcasm și violență, cu geniu.

Regizoarea Ariana Kunner a conceput spectacolul ca un bilci cu călușei, un soi de *boite-à-musique* în care oameni-păpuși și păpuși-oameni își dezvăluie vesel năravurile și moravurile provinciale, folosind o babilonică înclăleală de cuvinte franțuzești și de zicale românești. Păstrînd vorbirea originală,

împănătă cu pitorești regionalisme, a lui Alecsandri; adăugind textului mici glume și improvizatii actoricești (cu trimiteri la punctul de vedere contemporan asupra lumii satirizate); legind cînteculele comice de epocă (Cîntecul păpușilor din *Iași în carnaval* de Flechtenmacher) cu intermezzo-uri muzicale de folk românesc (compuse de Smaranda Oleanu), regizoarea a încercat să aducă în spectacol și parfumul epocii și caratul necesar de modernitate. În prima parte a spectacolului, desfășurat cu mare libertate de improvizatie comică (deschisă, adaptabilă la locuri de joc diverse, pe scena de la sediu și în aer liber, în piețe, în parcuri, pe pontoane), am asistat la cîteva momente comice de bună calitate, de autentică fantezie. În partea a doua, însă, ideea satirică s-a diluat, truculața s-a sleit treptat, lăsînd cale liberă unor nedorite îngroșări, unor vulgarități, unor situații nereprezentative, dilatate la maximum, cu haz gratuit, cu bufonerii de gust îndoielnic. Inconsecvența viziunii regizorale s-a răsfîrțat nefericit asupra jocului unor actori comici valoroși ai trupeii gălățene, precum Gheorghe V. Gheorghe, care a îngroșat

mult peste limita admisă, pînă aproape de anulare, stupiditatea neajutoratului Guliță, sau Dan Andrei Bubulici, care l-a trecut pe Monsicur Șarl în rîndul unor automate fără viață și fără har. Am reținut grația și gingășia, comicul delicat al Vioricăi Hodel în Luluța, aplombul și amărăciunea lui Radu Gheorghe Jipa în Ion Păpușarul.

Colorat și sugestiv, ingenios, cu deosebită funcționalitate, decorul lui Mircea Ribinski. Un carusel obișnuit, vesel colorat, învîrtindu-se într-un ritm diabolic, cu toate personajele cocoțate pe spinările unor căluți de lemn cu cozi de rafie (care s-au transformat, pe parcurs, în mici fotolii galbene de epocă), a sugerat extrem de convingător ideea de bileci popular. Dacă regizoarea și unii dintre interpreți s-ar fi oprit ferm la pragul a ceea ce e excesiv, ostentativ, această idee de spectacol, sprijinită și pe valoroasa interpretare a lui Mitică Iancu, ar fi putut dobîndi, neîndoișor, o pondere și mai mare în procesul de revalorizare a operei alecsandriene.

V. D.

TURNEE ÎN CAPITALĂ

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

— Secția română

Pentru a doua oară, în această stagiune, oaspete al Capitalei, Teatrul din Sibiu a prezentat publicului bucureștean două spectacole: *Tineri căsătoriți caută cameră* de Mihail Roșcin și *Dragomara* de Radu Stanca. Cu prilejul primului turneu, desfășurat cu cîteva luni în urmă, am cunoscut, la o discuție la A.T.M., viața teatrului sibian. Se vorbea, atunci, de un moment dificil în evoluția colectivului. Cele trei spectacole (*Menajera*, *Căsătorie prin concurs* și *Vlaicu Vodă*), deși demonstau, în ansamblu, conștiințiozitate, dorința de a oferi spectatorilor satisfacții, vădeau surprinzătoare diferențe de calitate. Afinitățile spontane ale trupeii cu unul sau cu altul dintre regizorii cu care a lucrat (trei la număr) nu puteau conduce, firește, la un profil unitar al teatrului, la definirea unui stil, prin care echipa sibiană să se afirme ca omogenă. Totuși, acum cîțiva ani, această personalitate și acest stil au existat; la un moment dat, trupa din Sibiu se situa chiar printre instituțiile artistice cele mai interesante din țară.

Dornici să vedem în ce măsură acel moment critic a fost depășit, care este acum

„pulsul” teatrului și ce posibilități de progres există, am urmărit reprezentațiile celui de-al doilea turneu. E limpede, teatrul n-a ținut să eucerească, dintr-o dată, laurii unei biruințe categorice. El a vrut doar să pună în discuție, din nou, tendințele dezvoltării sale, să determine un schimb de păreri favorabil îmbunătățirii muncii. Nici acest turneu n-a dobîndit, însă, răsunetul așteptat.

■ TINERI CĂSĂTORIȚI CAUTĂ CAMERĂ

de Mihail Roșcin

Una dintre „cărțile mari” pe care a mizat și mizează Teatrul din Sibiu în bătălia pe care a angajat-o pentru sporirea calității spectacolelor și omogenizarea colectivului este colaborarea sa cu tînărul regizor Iulian Vișa. Personalitatea tînărului regizor, calitatea spec-



Dana Bolintineanu (Aliona), Nicolae Călugărița (Alioșa) și Livia Baba (Mama lui Alioșa)

Data premierii : 22 mai 1976.
Regia : IULIAN VIȘA. Scenografia :
MARIA ADAMSKA. Traducerea : TU-
DOR STERIADE.

Distribuția : NICOLAE CĂLUGĂRI-
ȚA (Alioșa) ; DANA BOLINTINEANU
(Aliona) ; LIVIA BABA (Mama lui
Alioșa) ; MIRCEA HÎNDOREANU (Ta-
tăl lui Alioșa) ; KITTY STROESCU
(Mama Alionei) ; NAE FLOCA-ACI-
LENI (Tatăl Alionei) ; DOINA ALEXE
POPESCU (Natașa) ; GERALDINA
BASARAB (Varea) ; MARIUS NIȚĂ
(Borisov) ; ANIȘOARA POPA (Galia) ;
AVRAM BESOIU (Seful) ; EUGENIA
DIMITRIU BARCAN (Secretara) ; E-
MILIA POROJAN (Tatiana Nikola-
evna) ; RADU BASARAB (Tînărul fru-
mos).

tacolelor sale, care se traduce în viziuni mo-
derne dintre cele mai originale, susținute cu
vibrație intelectuală și afectivă, sînt de na-
tură să îndreptățesc această miză. Specta-
colul realizat de el cu piesa *Menajera* de
Al. Sever a stîmuit, cu cîteva luni în urmă,
violente discuții. Odată cu observațiile inte-
miante, făcute în interesul limpezirii mesaju-
lui ideologic și politic al piesei, toată lumea
a fost de acord că Iulian Vișa are capacitatea
de a imprima unei reprezentații aura specta-
culosului, o teatralitate vie și expresivă, de
a construi jocul actorilor pe baza unui numi-
tor comun. Aceste calități au putut fi lesne
observate și în montarea piesei lui Roșcin.
Nu încapе îndoaia că, prin factura ei drama-
tică originală, scrierea dramaturgului sovietic

a exercitat asupra regizorului Iulian Vișa o
mare atracție. Faptul e vizibil în atitudinea
clară și categorică a regizorului, care a ac-
centuat unele sensuri și trimiteri ale autoru-
lui, abia perceptibile la lectură. Realistă, mă-
runt-cotidiană, pestriță și stufoasă, evoluînd
într-o construcție voit neregulată, lucrarea lui
Roșcin (despre care s-a vorbit mai pe larg în-
tr-un număr anterior al revistei noastre) atacă
delicat și cu fină ironie aspecte ale confor-
mismului mic-burghez, măruntele, dar sîci-
toarele neajunsuri din viața cotidiană, grijile
și necazurile oamenilor, micile lor potlogării,
slăbiciuni și compromisuri. Dar, vibrant, ră-
sună apelul autorului la încrederea neștrămă-
tută în iubire, la puterea sentimentului care
trece peste toate oboselele diurne, fortificînd
viața. Dincolo de toate nemulțumirile și de
toate îndoielele, dincolo de părinți pisălogi,
de prieteni ușurateci, de tracăsări la locul
de muncă, în piesa lui Roșcin triumfă bucu-
ria, fericirea, dragostea adevărată. În specta-
colul său, însă, Iulian Vișa nu s-a arătat prea
încercător în unda poetică a textului, în exal-
tarea romantică, în mesajul liric al autoru-
lui. El a privit acest mesaj cu oarecare scepti-
cism, punîndu-l într-o lumină amărui-iro-
nică, dezvăluind, prin efecte scenice apăsate,
partea neplăcută a vieții cotidiene. În caric-
atura violentă, lipsită de subtilitate, la a-
dresa mediului în care se petrece „criza”
proaspetei căsnicii, am intuit atitudinea pole-
mică lucidă, deschisă, față de tot răul lumii,
aplecarea lui Vișa spre teatrul-manifest, gus-
tul său pentru grotesc, pentru satira excen-
trică, pentru mijloacele spectaculare zgomo-
toase, exuberante. Comedie lirică cu vagi ac-
cente dramatice, *Tineri căsătoriți caută ca-
meră* nu pare să ofere, însă, premise pentru
genul de teatru preferat de regizor. Din cauza
ridicării la proporții exagerate a unor fleacuri,
a dilatării trimiterilor autorului la aspectele
criticabile ale vieții, a construirii unor edificii
comico-grotesci nearticulate la ideea funda-
mentală a piesei, montarea se îndepărtează
de intențiile reale ale autorului. Lipsa de
măsură, unele accente vulgare (petrecerile de
la muntă și cele din casa Variei, parada fos-
forescentă de chipuri sinistre, povestea lungi-
tă a otrăvirii fiicei Tatianei), violențele ce
însotesc unele momente ale relațiilor dintre
eroi și mediu au plasat spectacolul, din pă-
cate, în sfera prostului-gust.

Dincolo de observațiile de mai sus, puterea
spectacolului de a împune anumite adevăruri
necuducate s-a datorat și întrucîpării vigo-
roase a unor caractere, unor portrete viabile
și expresive, realizate de Nicolae Călugărița,
Livia Baba, Kitty Stroescu, Mircea Hîndorea-
nu și Nae Floca-Acileni. Trebuie spus, însă,
că recunoșcînd spiritul inventiv al lui Iulian
Vișa ar fi putut oferi și celorlalți interpreți
șansa de a se manifesta plenar ; cu condiția
ca talentul tînărului regizor să fi fost domi-
nat de voința de a renunța la teribilismele
juvenile, îndreptîndu-se către o descifrare
complexă a sensurilor și a semnificațiilor
profunde ale textului.

■ DRAGOMARA

de Radu Stanca

Data premierei : 2 mai 1976.

Regia : NICOLETA TOIA. Scenografia : ERWIN KUTTLER. Muzica : DORU CONSTANTINIU și ERIK MANYAK.

Distribuția : ION BULEANDRĂ (Aldar) ; DANA LĂZĂRESCU (Dragomara) ; CONSTANTIN STĂNESCU (Corbuz) ; RODICA TURBATU (Vigri) ; SANDU POPA (Griuian) ; DAN TURBATU (Dobrută).

În dorința de a îmbogăți paleta repertorială, de a oferi publicului său texte inedite, Teatrul din Sibiu perseverează în buna tradiție de a explora un filon mai puțin cercetat al dramaturgiei naționale. De ce s-a aplecat Teatrul din Sibiu asupra scrierilor lui Radu Stanca, șum cu toții. Care scenă ar putea mai bine și mai cu folos să reînvie memoria lui Radu Stanca, dacă nu cea sibiană, instituția în care pasionatul om de teatru și-a definit personalitatea și crezul artistic? Era, însă, îndreptățit colectivul sibian să-și investească efortul în *Dragomara*? Și eu, ca, dealtfel, și alți critici care au comentat în presă turneul sibian, zic că nu. *Dragomara* n-are, nici sub raportul conținutului de idei și nici, mai ales, sub acel al măiestriei, virtuțile poetice și dramatice demonstrate de alte lucrări ale autorului. Prelucrare a unei străvechi legende, situată într-un foarte îndepărtat și celos trecut, în care credințele păgine stăpîneau cugetul omenesc, *Dragomara* evocă, prin intermediul unei intrigii anemice, cu aură romantică, lupta dintre bine și rău, dintre fii buni și credincioși ai unei comunități primitive, armonioase, și un uzurpator crud și ticălos. Îndemnul autorului la solidaritate umană, la sentimente înalte, înclăstarea patimilor, drama iubirii și a trădării, elocutul revoltei și consecințele crimei n-au găsit aici o expresie artistică încheagată și veridică.

Spectacolul conștiincios și cu aplicație pus în scenă de Nicoleta Toia, nu reușește să confere textului emoție și putere de convingere, deși e împănăat cu momente de ritual popular spectaculos, cu cîntece de muncă și de dragoste, cu bocete, cu o suită de dansuri folclorice (unele, frumoase și sugestive, potrivite cu momentele dramei, altele, însă, neutre sau cu totul parazitare). Dimpotrivă, tentativa de a colora și de a polei tradiția a spulberat fărămă de adevăr și de autenticitate. Proportțiile monumental-solemnne și dimensiunile simbolice în care regizoarea și-a încadrat



Constantin Stănescu (Corbuz) și Dana Lăzărescu (Dragomara)

montarea, sprijinindu-se și pe decorul lui Erwin Kuttler (stilizat, cu măsură și bun-gust, în linii și culori folclorice), și-au găsit acoperirea în text doar în foarte puține momente. Dar contribuția actorilor la încercarea de a lansa piesa lui Radu Stanca a fost mare. Nu numai în rolurile principale, dar și în cele mici, chiar și în figurație (în corul bărbatilor și al femeilor), am văzut actori reprezentativi ai echipei sibiene, printre care Ovidiu Stoichiță, Costel Rădulescu, Ion Ghișe. Cu tot efortul depus de interpreții principali, spectacolul nu impune, însă, nici o creație actoricească. Se poate vorbi doar de câteva prezențe remarcabile — Ion Buleandru, Sandu Popa — și de câteva schițe de portret psihologic: Constantin Stănescu, Rodica Turbatu, Dan Turbatu. O onestă participare, în rolul titular: Dana Lăzărescu.

Selecția repertorială, calitatea partiturii, iată alt factor important în măsură să contribuie la afirmarea și valorificarea plenară a potențialului actoricesc. Un adevăr pe care al doilea turneu sibian ni-l reamintește cu pregnanță. Valoarea Teatrului din Sibiu mi se pare a fi colectivul actoricesc; turneele au dezvăluit faptul că acest colectiv nu este pus în situația de a-și fructifica energiile pe măsura așteptărilor sale și ale noastre. Nobila ambiție de a lansa autori și texte noi din repertoriul autohton sau străin, clasic sau contemporan, trebuie să fie însoțită de un criteriu de selecție mai exigent, adecvat maturității trunei. Rezolvarea acestei probleme ridică o a doua: colaborarea dintre diferiții regizori, angajați sau invitați. Ar fi de dorit ca metodele lor să se completeze armonios, pentru a dirija creșterea întregului colectiv spre o activitate constantă.

V. D.

CARNET I.A.T.C.

CIUTA

de V. I. Popa

Data premierei : 8 iunie 1976.

Regia : MATEI VARODI, student în anul IV, clasa conf. VALERIU MOISESCU. Scenografia : DANA LĂZANU, studentă în anul II, clasa prof. VASILE ROMAN, și DRAGOȘ GEORGESCU, student în anul IV, clasa prof. ELENA PATRĂȘCANU-VEAKIS.

Distribuția : MAGDA CERNAT — anul II (Carmen Anta) ; ELENA TUTULAN (Maria Micu) ; ADELA RADIN (Emma) ; VALERIU PREDA, NICOLAE MANOLACHE (Octav Șoimu) ; SORIN MEDELENI (Tache Voinea) ; TUDOREL FILIMON (Costea Moceanu) ; conf. univ. VASILE MOISESCU (Dr. Micu) ; asist. univ. MARIA DUMITRACHE-CARAMAN (Ana Anta).

Ultim examen la clasa regie-teatru, piesa lui V. I. Popa s-a constituit într-un spectacol modest ca ipoteză scenică. O lectură simplă, de primă descifrare, de urmărire a tramei, aruncă asupra piesei (cu bucurie redescoperită ca modernă într-o versiune mai de mult televizată) o ceață desuetă, un praf vetust, lăsând un mare semn de întrebare privind utilitatea înscenării ei. Aspirantul în regie Matei Varodi a căutat în mod vizibil culoarea de epocă, atmosfera patriarhală a orașelului provincial de odinioară, în care asaltul spiritului mercantil, invazia sentimentelor-marfă distrug naturile și structurile fragile ; dar înscenării sale i-a lipsit o idee conceptuală critică, o atitudine, vis-à-vis de lumea atât de îndepărtată din această piesă de tinerete a scriitorului ; melodrama învinge, finalul, artificios în motivarea gestului de sinucidere al „ciutei“, este pregătit în *ralenti*, și întreaga reprezentație are un aer bătrănesc și stingaci. În distribuție figurează, în două roluri principale, dr. Micu și Ana Anta, două cadre didactice, care, firește, s-au achi- tat cu conștiințiozitate de sarcinile desenului caracterologic și ale motivațiilor lui sociale ; dar montarea pierde din omogenitatea stilistică, discrepante vizibile desenându-se între interpretarea acestora și a studenților-actori. Pe aceștia din urmă i-am regăsit, în acest ultim spectacol al stagiunii de la „Cassandra“, jucînd neașteptat de plat și de obosit, căzîndu-se în compoziții școlare finisate, ea Tudorel Filimon, un parvenit ticălos cu aerul scleratulului de operetă, Elena Tutulan, o gospodină cumsecade cu teatrale pretenții

mic-burgleze, sau Sorin Medeleni, „amant“ venal într-un desen de amator. Studenta în anul II, Magda Cernat, talent promițător cu interesante resurse de temperament dramatic, compune o Carmen Anta puternică, voluntară și vulnerabilă, senzuală și ingenuă, ne- susținută, însă, în relație dramatică, de par- tenerul ei direct, Nicolae Manolache, aici ne- semnificativ.

La fine de an

Stagiunea I.A.T.C. odată încheiată și pro- moția de actori și regizori 1976 atestată, ca atare, și trimisă la confruntarea cu scena și cu viața, să încercăm o conturare a profilului acestei noi generații.

Se impune, mai întâi, o primă constatare : spectacolele în care ei s-au putut afirma au fost judicios alese, piese reprezentative au compus un adevărat repertoriu demonstrativ pentru activitatea unui an teatral. Coordo- nata majoră a afișului a fost dată de piesa originală ; autori contemporani de mare popu- laritate, sint reprezentații prin piese de dez- batere problematice : *Acești ingeri triști* de D. R. Popescu, *Simple coincidențe* de Paul Everac ; piesa românească interbelică, prin doi scriitori deveniți clasici : Mihail Se- bastian și V. I. Popa, respectiv, prin scrierile acestora, *Jocul de-a vacanța* și *Ciuta* ; cla- sicii universali aleși au fost Shakespeare (*Cum vă place*) și Goldoni (*Bădăranii*) ; n-a lipsit nici piesa inspirată din realitățile lumii so- cialiste : *Cinci seri de Volodin*. Cele două clase de actorie, conduse de reputatele ac- trite, pedagogi recunoscuți — Eugenia Po- povici și Beate Fredanov, au confluat la- borios, fiecare student avînd posibilitatea să joace într-o piesă clasică și într-una con- temporană (Everac și Goldoni ; Volodin și Shakespeare) ; în acest fel, respectiva paletă interpretativă a putut fi solicitată pe dife- rite lungimi de undă. Mi s-a părut utilă alegerea scrierilor de actualitate și prin sursa lor de inspirație — probleme ale tinerei generații —, deși, cum s-a văzut, în unele cazuri, cele mai mari dificultăți de inter- pretare au apărut în redarea propriei virste sau a adolescenței, compozițiile în virste „coapte“ rezolvîndu-se mai simplu (tehnic). Evoluind și în spectacolele realizate de co- legii lor regizori (*Ciuta*, *Acești ingeri triști*, *Jocul de-a vacanța*), studenții-actori au avut, fără excepție, extrem de variate posibilități de afirmare.

Promoția de actori, fără să fie strălucită sau foarte bună, prezintă numeroase utili- tăți și câteva promisiuni, deși mă alătur părerii unui coleg-cronicar, care preconiza atitudinea de așteptare în locul verdictului critic sau al notelor de tip catalog. S-au remarcat, însă, și vocații evidente. Neîndoios, Maria Dogaru e o actriță cu o personalitate formată, cu un ambitus larg, demonstrînd

forță dramatică, sensibilitate, farmec și supla expresivitate în dramă ca și în comedie, în compoziție ca și în incursiunea psihologică. Un talent exploziv este și Silvia Panțiru, dinamică în comedie și surprinzătoare în compoziție. Maturitate dramatică și siguranță formată degajă jocul profesionist al Marci Costea, gingașie și eleganță aduce Cristina Radu, precizie și aplomb, Teodora Vasilescu (care s-a impus, cu evidență, în filmul *Cursa*), farmec și intuiție feminină, Monica Mihaescu. Echipa masculină are un bun actor în Sorin Mădeleni, un interesant interpret (mai ales de teatru modern) în Andrei Fiuți, un june-prim, Nicolae Manolache. În rest, se cuvine să amintim numele tuturor: Eugen Cristea, Ion Cristian Ștefănescu, Dragoș Pislaru, Tudorel Filimon, Eugen Stroe, Elena Tuțulan, Dan Ivănesci, Maria Nestor, Valentin Ivanciuc, Valeriu Preda, Gh. Popa. Știm că toți sînt așteptați în teatre cu nerăbdare, mulți dintre ei sînt rivali în colectivitate lipsite de cadre tinere, urmează, așadar, integrarea, stagiul, munea pentru care s-au pregătit patru ani de zile. Ar fi fals dacă am spune, însă, că-i așteaptă doar flori și aplauze. În unele teatre lipsesc climatul activizator, entuziasmul, nu peste tot vor întâlni sollicitudine, dragoste și înțelegere;

poate, de vină sînt și unii dintre absolvenții promoțiilor trecute, care prea s-au grăbit să sară peste stagiul și să dea imediat concursuri în București, neținînd seama de repertoriul și de obligațiile teatrelor în care s-au aflat. Oricum, *Teatrul* îi așteaptă.

Despre absolvenții clasei de regie este și mai greu de scris, un singur spectacol, realizat fie pe scena Studioului, fie pe scena unui teatru, nefiind concludent pentru definirea unui profil de regizor. Aici, viitorul își va spune cuvîntul. Deocamdată, îl reținem pe Mihai Manolescu, cu inedita sa montare a *Îngerilor tristi*, citire sensibilă și intransigentă față de problematica gravă a piesei; ne amintim de Cristian Hagi-Culea, care a lucrat cu mîgălă în reconstituirea psihologiilor și a circumstanțelor istorico-sociale din *Patima roșie*, dovedindu-se un promițător profesionist al scenei. Calificative bune au luat, pe drept, odată cu examenul de diplomă, și Sorina Hagi-Culea și Mihai Lungeanu. Important este ce vor lucra în acest an, cum se vor adapta în colectivele respective, cum se vor suda cu tinerii lor colegi, modelînd spiritul unei generații. Promoția 1976 este așteptată la rampă!

Mira Iosif

MUZICĂ ȘI POEZIE

TEATRUL MUNICIPAL
„MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

BUN GĂSIT, PRIETENI!

Un spectacol de muzică, poezie, teatru este totdeauna un prilej de plăcut divertisment artistic, prin alternarea plină de surpriză a genurilor. S-a observat, însă, că o tematică marcat educativă poate conduce cu și mai bune rezultate astfel de manifestări, infuzînd pe o cale subtilă nobile idealuri. Asta și încearcă actorii brăileni, integrînd grupului lor un tînăr talent muzical, Nicu Alifantis, și un grup folk în plină afirmare — Greta Manta, Dorin Sipoș, Miruna Ghețu. Ca realizator al spectacolului, Mircea Crețu reușește să imprime atmosferă tinerească întîlnirii artistice, să introducă publicul, printr-un comentariu inspirat, în lumea muzicii și a versului. Nota dominantă a fost pețeta patriotică a scenariului, ideea generoasă a eroismului nostru milenar, ilustrată prin poeziile reprezentative ale lui Alecsandri. Petre Simionescu a interpretat excelent *Penes Curcanul*, iar Dumitru Pislaru,

Sergentul. Cu suavități bine dozate, Monica Bordeianu-Fulga a recitat *Miorița* iar Anca Alecsandra a încheiat un florilegiu folcloric. (Actrița a impresionat și în colajul din versurile Ninei Cassian.) Originalitatea mesajului patriotic al celor două poeme antologice de Marin Sorescu, *Muzeul satului* și *Trebuiau să poarte un nume*, este mult apreciată de publicul tînăr, judecînd după entuziasmul cu care au fost răsplatite recitățile lui Gheorghe Moldovan și Dumitru Pislaru. În genere, bucură marca receptivitate a sălii față de vers, ca și față de inspiratele cîntecoale grupului folk. Se pare că muzica folk are și meritul educării gustului pentru poezie. Transpunerea unor cunoscute poezii pe muzică păstrează întreg fiorul liric, iar Nicu Alifantis cîntă cu accent poetic.

Divertismentul serii se datorează celor două excelente schițe burlești de D. Solomon, *Ignoranții* și *Orient-Express*. În prima, Petre Simionescu și fetița sa Daniela ne-au convins de avatarurile părinților cu progeneritură prea istețe, iar în a doua, Marin Benca și Anca Alecsandra ne-au făcut să ridem amar pe seama elisecelor verbale.

Impresia luminoasă, stenică, lăsată de spectacol, unda de lirism lansată cu dărnicie tinerească, îndreptătesc convingerea că aceste reprezentații fac bune servicii operei de educare a noilor generații.

I. N.



VIITORUL ROL

TATIANA IEKEL

S-au scurs două decenii de cînd Tatiana Iekel, încă studentă în anul III, debuta, pe scena Teatrului Național, cu rolul Valea din *Dealul vrăbiilor* de Arbuzov, obținut prin concurs. După absolvirea Institutului de artă teatrală și cinematografică, avea să aparțină „cu trup și suflet”, teatrului din strada fostă Sărindar, căruia i-a rămas, pînă azi, fidelă. În colectivul Teatrului Mic s-a impus de la primele roluri: Polca din *Micii burghezi* de Maxim Gorki, Simina (*Nepoții gornistului* de Cezar Petrescu), Colombina (*Mincinosul* de Goldoni), Mariana Pleșoianu (*Nota zero la purtare* de Virgil Stoeneșcu și Octavian Sava), Ioana (*Acolo, departe* de Mircea Ștefănescu), Veronica (*Zboară cocorii* de Victor Rozov), Dana (*Seara răspunsurilor* de Sidonia Drăgușanu). Revelația unui timbru artistic aparte se leagă, însă, de Leolea din *Scurtă convorbire* de Valentina Levidova, „rol care mi-a adus cea mai mare fericire și care mi-a rămas ca cea mai dragă amintire din cariera mea în teatru” — după cum mărturisește, cu emoție, actrița. Într-adevăr, pentru Leolea, a fost distinsă cu premiul I pentru interpretare la Concursul tinerilor actori din anul 1959. Au urmat: Ellen Manville (*Amoor!* de M. Schisgal); Țăranea (*Ofiterul recrutor* de G. Farquhar); o altă țărancă (*Emigrantul din Brisbane* de G. Shéhade); Geronte — în travesti (*Violențele lui Scapin* de Molière);

Adela (*Cu cărțile pe față* de A. B. Vallejo); Mătușa Lizzy (*Philadelphia, ești a mea* de B. Friel). În repertoriul original, Tatiana Iekel își dezvăluie, mereu cu prospețime, resursele de căldură sufletească, talentul de a atinge, simplu și direct, miezul de adevăr al personajului, autenticitatea lui umană. Pentru Catearina din *Marele fluviu își adună apele* de Dan Tărchilă i s-a conferit un alt premiu I, la Decada dramaturgiei originale din 1961, iar în 1971, la Concursul național de teatru, rolul Mătușei Elisabeta din *Ape și oglinzi* de Paul Everac i-a adus o a treia distincție. A interpretat roluri de adolescente, de energice uteciste (Domnica Rotaru din *Secunda 58* de Dorel Dorian, Anca din *Timp și adevăr* de Eugenia Busuiocanu) și compoziții (bunica Tereza din *Viața e ca un vagon* de Paul Everac); a fost mamă cu fete de măritat (în *Cum se jefuiește o bancă* de S. Fayad) și cochetă între două vîrste (Doamna Sörby din recenta premieră *Rata sălbatică* de Ibsen). Filmul nu i-a oferit personaje semnificative; la Televiziune a jucat, ce-i drept, Tatiana din *Micii burghezi* de Gorki și Ingnera Tatu din *Șafeta nevăzută* de Paul Everac. Cam puțin! În schimb, în cariera ei se detașează, ca un moment deosebit, interpretarea, în 1961, a nemuritoarei Ioana d'Arc, în oratoriul *Ioana pe rug* de Honegger, pe textul lui Paul Claudel, la Filarmonica „George Enescu”.

Prezență sobră, discretă, Tatiana Iekel este tot ce poate fi mai opus tipului de vedetă publicitară; din persoana ei emană, însă, o radiație caracteristică, expresie a vibrației lăuntrice, iar ochii, inteligenți, scormonitori, ne duc cu gândul la o Bette Davis autohtonă.

În *Vara trecută la Ciulimsk* de Aleksandr Vampilov, premiera de deschidere a viitoarei stagiuni a Teatrului Mic, Tatiana va interpreta rolul Annei Horoșih, în regia lui D. D. Neleanu.

„*Vara trecută la Ciulimsk* face parte dintre piesele în tradiția literaturii ruse, prin felul cum forează sufletul omenesc; în același timp, se poate spune că ea merge și pe o anume traictorie a teatrului modern, prin scriitură și prin felul cum personajele, toate, bine conturate, descriu, indiferent de numărul replicilor, un destin propriu, au trăsături distincte, sevă și culoare. Anna, eroina pe care o voi interpreta, face parte din și trăiește în lumea unui sat pierdut în tăgăua siberiană; este responsabilă unei banale cecăinări, unde muncеște și se întîlnește cu oameni de toate categoriile. O macină o multime de probleme, printre care cea mai serioasă e conflictul între, pe de o parte, instinctul matern și sentimentul datoriei față de un fiu nedorit, pe de alta, legăturile complexe cu soțul ei, infirm. Este un personaj cu totul și cu totul deosebit de cele cu care m-am întîlnit pînă acum, un personaj-surpriză prin absolut toate datele lui, o compoziție care îmi impune sarcini dificile, dar îmi promite și satisfacții neobișnuite...”

STELIAN CREMENCIUC

Stelian Cremenciuc a fost elevul marii actrițe Aura Buzescu; colegii alături de care a învățat „meserie” sînt azi, în diferite colective de teatru, valori de bază: Mireea Albulescu, Sanda Toma, Anca Verești, Victor Rebengiuc, Constantin Răuțki, Ion Buleandru, Dem. Rucăreanu ș.a. Repartizat la Teatrul din Timișoara (azi Național), Stelian Cremenciuc a interpretat, sub îndrumarea regizorului Ion Maximilian și a animatorului de echipă Gheorghe Leahu, roluri importante, care i-au adus mari satisfacții profesionale.

Pe drumul de la debut la maturitate artistică, acest actor energic, cu profilul unui „dur” modern, a știut să evite cantonarea într-un singur gen — așa-zis caracteristic — de personaje; rolurile lui — peste 120, dintre care 80 de prim-plan — cuprind un repertoriu, în bună măsură, dificil și variat: Laertes (*Hamlet*), Lysander (*Visul unei nopți de vară*), Hortensio (*Femeia îndărătnică*), Hagiul (*Nevestele vesele din Windsor*) de Shakespeare; Bulanov (*Pădurea de Ostrovski*); Logodnicul (*Ploșnița de Maiakovski*); Römer (*Institutorii de Otto Ernst*); Căpetenia anarhiștilor (*Tragedia optimistă de Vișnevski*); Lămie (*Aristocrații de Pogodin*); Vitea (*Poveste din Irkutsk de Arbuzov*); Atanasie (*Intr-un ceas bun de Rozov*); Diimașul Callas (*Capete rotunde și capete fugiace de Brecht*); Happy (*Moartea unui comisvoiajor de Arthur Miller*); Fierarni (*Dracul uitat de Jan Drda*); Moghilă (*Vișorul de B. Șt. Delavrancea*); Pepelea (*Viața e o comedie, după Alecsandri*); Mateias (*Mateias giscarul de Moricz Zsigmond*); Nelu (*Scrisori de dragoste de Virgil Stoenescu*); Mihai (*Marele fluviu își adună apele de Dan Tărbilă*); Petru (*Pentru fericirea poporului de A. Baranga și N. Moraru*); Primarul (*Fetele Didinei de Victor Estimiș*); Bebe (*Siciliana de Aurel Baranga*) etc. Aceștia li se cer adăugate rolurile jucate în peste douăzeci de filme: *Dincolo de barieră*, *Procesul alb*, *Mihai Viteazul*, *Războiul domnițelor*, *August în flăcări*, *Columna*, *Un comisar acuză* și, recent, în coproducția româno-sovietică *Comuniști*.

Talent robust, cu un fond de comic viguros, elastic, sprinten, Stelian Cremenciuc se servește în interpretări de propriile-i cali-



tăți, dar nu ezită să se modeleze, de la caz la caz, și după epocă și autor, trămuindu-și cu discernămint mijloacele și mereu preocupat de expresia adecvată, simplă și concisă.

În viitoarea premieră a Teatrului „Ion Vasilescu”, *Bomba zilei* de Ben Hecht și Charles McArthur, el va interpreta (în regia lui Nicolae Frunzetti) rolul unui ziarist. Din distribuție: Dem. Rădulescu, Cristina Deleanu, Florin Crăciunescu, Mihai Dobre, Dinu Cezar, Cornel Girbea ș.a.

„*Bomba zilei* este un pamflet virulent la adresa modului de viață american: voi interpreta rolul lui Murphy, un gazetar venal, vîndut marilor monopoluri. Deci, tipul ziaristului parvenit, care nu iartă nimic, în goana după senzațional. Blazat, nerealizat în profesiune, e răutăcios, mai ales, cu sexul frumos și, uneori, de-a dreptul vulgar. Rolul, important în economia piesei, îmi impune sarcini deosebit de serioase, legate de individualitatea personajului, ca atare, cît și de relațiile cu colegii din redacția respectivelui ziar. Dar, în primă și în ultimă instanță, concepția actorului despre rol trebuie să corespundă cu cea regizorală. Sînt la prima mea întîlnire cu regizorul Nicolae Frunzetti; am deplină încredere în el, după felul cum izbutește să realizeze în repetiții o atmosferă creatoare, o perfectă conlucrare cu actorii”.

Maria Marin

„Viața ~ dragostea omului ... dragostea“

A realiza, cu membrii unei trupe de balet care de ani de zile se rezumau la execuția tradiționalelor numere de dans ce servese drept interludii și colorează, totodată, cu verva lor spumoasele pagini ale operetelor clasice și moderne, un spectacol de asemenea densitate ideatică și contemporană expresivitate precum cea mai recentă premieră a Teatrului de Stat de Operă este, fără doar și poate, în egală măsură, un lucru vrednic de admirație și capabil a stârni surprinderea. Și, totuși, îndrăznesc să afirm că evenimentul acesta era previzibil: îl anunța, încă de acum un an și jumătate, în spectacolul cu opereta *Răspîntia*, transfigurarea acelor interludii dansante prin investirea lor cu un mesaj profund, exprimat într-un limbaj ce refuza „ticurile” genului, căutîndu-și esențele dătătoare de prospectivă și vigoare; se manifesta, atunci, cel dintîi semn al suflului înnoitor pe care îl aducea, în viața trupei de balet a Operei bucureștene, prezența coregrafei Mihaela Atanasiu.

Om de vastă cultură artistică, Mihaela Atanasiu află pentru dans sugestii novatoare nu doar în plastică, ci, de asemenea, în muzică și poezie. Creațiile sale, rod al unei fantezii inepuizabile, își trag seva din suportul sonor pe care îl vizualizează, astfel, într-o desăvîrșită corespondență de spirit și într-o perfectă sincronizare a mișcării. Iar acest suport sonor poate fi, deopotrivă, muzică sau vers, ori îngemănarea lor în cîntec, generînd, împreună cu gestul coregrafic, o simbioză artistică de calitate superioară, un fapt de artă de indiscutabilă autenticitate și forță expresivă.

Iată, deci, că, existînd asemenea premise nu numai în cariera coregrafei, dar chiar în colaborarea ei cu ansamblul de balet al Operei, realizarea unui demers artistic de mare amploare și de egală coeziune, cum este spectacolul *Viața — dragostea omului... dragostea*, constituie consecința firească a acumulărilor produse într-o experiență comună — deși redusă în timp, bogată, în schimb, în evenimente. (În acel gen de evenimente,

ignorare de public, care sînt eforturile neîntrerupte, de zi cu zi, consumate cu entuziasm și dăruirea pe care practicarea artei le cere în fiecare clipă, indiferent de prezența sau absența spectatorilor.)

Desigur, la originea reușitei stă, în primul rînd, calitatea selecției pe care Mihaela Atanasiu o operează în creația cîtorva dintre marii poeți români (Eminescu, Blaga, Labiș, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ana Blandiana) și, cu concursul lui Lucian Ionescu, în opera lui Bach, Beethoven, Messiaen, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Corneliu Cezar, în folclorul nostru străvechi (cîntecul de leagăn interpretat, cu emoționantă simplitate și căldură, de Constanța Cîmpeanu, bocetul din *Morții noștri*) și în ipostaza contemporană a acesteia (căreia, în *Pămîntul*, îi dă viață năul lui Gheorghe Zamfir). Urmează remarcabila esențializare a limbajului coregrafic, căreia îi corespunde sobrietatea supremă a scenografiei semnate de Arminio Iordănescu.

Meritul principal al spectacolului — subintitulat „de dans, cînt, cuvînt” — rezidă, însă, în construcția unitară a montajului: „numerele” de poezie, balet și muzică se înlanțuie și se întrepătrund conform unei logici artistice fără fisuri, alternarea imaginilor lirice (*Sonata lunii*, *Împlinire*), dramatice (*Frig*), tragice (*Coșmar*, *Morții noștri*) cu cele senine (*Zbor*, *Adolescenți*), victorioase (*Noi toți*) sau pătrunse de un umor plin de grație (*Joacă*) producînd o gradată creștere a tensiunii emoționale, cu impresionante virfuri generate prin juxtapunerea de tablouri grav contrastante. Iau naștere, în acest mod, două puncte culminante: cel dintîi este creat de brîsca prăbușire din bucuria inocentă a jocului (*Joacă*) în cumplita sfîșiere a *Coșmarului*; cel de-al doilea, mai complex încă, este expresia subtil dialectică a însuși ciclului infinit al existenței umane — tinerețe, moarte și naștere, într-o halucinantă trecere dintr-una într-alta (*Adolescenți*, *Morții noștri*, *Naștere*).

Relația organică dintre vers, melos și gest se răsfrînge și asupra funcției interpreților în spectacol, între recitator (admirabilul Ion Caramitru, a cărui evoluție marchează cu un fior de pătrunzătoare elevație traicetul dramatic), cîntăreată (soprana Constanța Cîmpeanu) și dansatori (întreaga trupă, din rîndurile căreia s-au remarcat, prin intervenții solistice, Dana Florea și Valeriu Florea, Andreea Constantinescu și Tudor Cotaibă, Stela Formescu și Vasile Halacu, Constantin Florian, Marina Hudac, Dorin Moscaleuc, Marian Iordache) stabilindu-se adesea un transfer de atribuții capabil să sugereze prezența pe scenă a celui „actor total” pentru a cărui formare teatrul contemporan, în general, și cel muzical, îndeosebi, depun în vremea din urmă, cum se vede, eforturi notabile.

L. V.

■ MIHAI
BERECHET

Neștiutul N. Bălățeanu



Cît de violent, de necrușător se imprimă uitarea pe imaginile, personalitățile, chiar pe miturile unor timpuri trecute! Cum oameni răsfățați odinioară devin destrămare, fărîmîtare, colb de amintire, sau, în cazuri fericite, simple nume lipsite de chip... Și cum, de aceste imuabile canoane, atît de omenești, dealtfel, nu scapă nici marile personalități actoricești care magnetizau, cu farmecele lor, mulțimea de spectatori, atît de dornici să-și vadă și să-și revadă Idolul care, în decursul citorva ore, reușea să-i transfere pe alte orbite de atenție, în alte lumi...

Pînă în anul 1952, la decesul lui Mihai Popescu, alcea artiștilor de la cimitirul Belu era aproape pustie. Două morminte: cel al lui Vasile Vasilache și cel al fostului secretar al sindicatului artiștilor — un ...escu oarecare, datorită insistențelor și perseverenței căruia, însă, municipalitatea de altădată cedase „figurile”... Acum, nu-i loc de întors. Șirul început de Mihai Popescu, atît de tînăr răpit scenei, s-a desfășurat în sarabandă, „Cîrna” dovedind că, în materie de actorime, își depășește norma. Scriitorii sînt alături, și ei.

Printre monumentele, care mai ostentative, care mai somptuoase, care mai modeste, o grămadă de pămînt, din care vară țîșnește o hortensia sălbatică, o bucată de lemn, un nume șters... Printre celelalte pietre de mormînt, rînduite, un soi de tristă dezordine se etalează cu nepăsare, chiar cu ostentație.

Dezordinea asta, din care țîșnește rădăcina hortensiei sălbatică, ascunde sub ea, caracterizînd-o, parecă, o mare personalitate a scenei românești: Nicolae Bălățeanu. Cel mai sărac și mai uitat mormînt se potrivește, poate, cel mai bine, marelui Bălățeanu... Ascunsului Nenea Nicu, ambiguul personaj al nopților bucurăștene, omul atît de generos cu talentul și cu personalitatea sa...

Înainte de a-l cunoaște personal, îl văzusem pe scenă, în turneele oficiale sau mai puțin oficiale pe care le făcea în provincie. Prima oară l-am văzut, însă, pe scena studioului Teatrului Național din Piața Amzei; juca un ratat în atît de tandra piesă a lui Mirecea Ștefănescu, *Acolo, departe*. În marea de delicat sentimentalism a piesei, pe care pluteau excelența și atît de sensibilă Marietta Deculescu, memorabilul Costache Antoniu, tumultuosul Critico, Bălățeanu juca, cu un elevat cinism, rolul complex, atît de complex, al lui Le Pernod, desfășurînd, ca un prestidigitator în fața publicului uluit, destinul precar, sub aparențele de eleganță factice, al unui semifigurant din lumea cinematografului francez. Le Pernod devenea, datorită talentului lui Bălățeanu, un arhetip, o sinteză a ratării.

1946—47. Făceam „figurație cu vorbe” în sala Teatrului Național de la Liceul Sf. Sava... Pe atunci, Teatrul Național avea cinci scene. Se juca *Ruy Blas*. Fiindu-mi jenă de cele cinci cuvinte pe care le aveam de spus în rolul meu de alguazil și așteptînd „o mare partitură”, pe afiș eram trecut B. Ionescu. (De fapt, mă numesc Ionescu-Berechet și, de fapt și de fapt, mă cheamă Gîrniță, nume moșnenesc din Cimpulungul Muscelului.) M-am strecurat, timid, la cabina figurației (formată pe atunci din elevi ai Conservatorului); acolo, într-un colț, chircit pe un fotoliu ros, de la recuzită, stătea Idolul — Ion, Șibîț, Filip al II-lea, Tartuffe, Don Juan: stătea El, atît de ciudatul și mai tîrziu atît de dragul Nicolae Bălățeanu. Cu capul în piept, cu umerii adunați pe lingă gît, cu minile sale parecă prea mari, cu o unghie spartă... Idolul, văzut în penumbra culiselor, sub lumina slabă a unei lămpi de serviciu, avea un aspect... minabil. Costumul de scenă era îmbrăcat cu neglijență, privirea părea

oarbă; arăta ca un coș așezat printre celelalte obiecte de recuzită. Pentru o secundă, numai pentru o secundă, Idolul înceta să-și mai exercite fascinația. Am intrat în scenă, emoția îmi paralizase picioarele, și mi-am spus „rolul”, fără relief și fără har, dar, cine știe de ce, cu convingerea că voi fi remarcat. Alguazilul părea un pui de bogdaproste, cu mustața și favoriții săi lipiți de Gășcu pe fața prea tinăvă; fiecare gest — o povară, fiecare mișcare — un contratimp, fiecare sunet — un schelălăit... Am ieșit din scenă fericit, mult mai ușor decît intrasem. Debutasem pe scena Naționalului, „cu vorbe”, și îl arestasem, în piesă, pe Nicolae Brancovici, care, cu verb strălucit, îl juca pe Don Cesare di Bazan! Nea Gică Rădulescu, șeful figuranților, m-a gratulat în treacăit cu un „ai scos-o la capăt”. Relaxat, m-am postat la arlecchin-curte, să urmăresc în continuare spectacolul. Haina neagră de alguazil îmi era leocă de sudoare, machiajul se topise și-mi intra în ochi, mustața se dezlipise. De la locul unde eram postat, puteam observa și ce se petrece în culise, și ce se petrece în scenă. Deodată, dintre lăzi, de pe fotoliul în care era postat, la semnul regizorului de culise, Ciociltău, maldărul de haine deshaburate se ridică și, ca prin minune, începu să prindă viață. Bălățeanu se pregătea să intre în scenă! Peste două minute, în decorul sumbru al ultimului act, făcut de veteranul Teatrului Național, Traian Cornescu, își făcea apariția Don Saluste. Marea scenă de virtuozitate dintre Ruy Blas și Don Saluste! Dumnezeu, cine a făcut minunea?! Ce croitor fermecat a preschimbat maldărul de haine în perfecțiune a eleganței? Ce filtru magic a bătut omul chireit pe fotoliul din culise, ca să poată deveni un monument de autoritate, o erupție de sarcasm, o enciclopedie de savante atitudini scenice, în care strălucirile alambicate ale verbului se duceau cu forța rafinată a expresiei corporale?

L-am urmărit, prin noaptea de octombrie, cum, după ce-și lepădase eleganța lui Don Saluste, se ducea, ponosit și cocirjat, spre bufetul „La pui de urs” (de pe actuala stradă a Nuferilor) să bea un pahar de vin, în tovărășia actorului oropsit, dar fidel lui pînă la moarte — Dobre Ene. Dobre Ene îi vorbea, și el, cu un gest leneș, îi făcea semn să tacă. Am aflat mai tîrziu, mult mai tîrziu, că Ene nu scăpa niciodată ocazia să-i spună: „ești mare, Nicule”, iar Idolul îi replica morfolit: „...lasă prostiile, Dobre!” Și, după asta, îi plătea consumația, nu pentru că i-ar fi spus că e mare, ci pentru că marele actor, marele singuratic Bălățeanu, era, contrar altor versiuni, un *generos*.

Personal, l-am cunoscut mult mai tîrziu, la repetițiile începute prin noiembrie 1948, cu piesa sovietică a fraților Tur și Șeinin, *Confruntarea*. Un imens succes de critică și de public: piesă polististă, cu o intrigă bine susținută, cu suspense, cu schim-

bări bruște de situații, cu o suită de momente „tari”. La începerea repetițiilor, așezat modest într-un colț, cu veșnica țigaretă, cînd în colțul drept al gurii, cînd între degetele pline de nicotină, Bălățeanu domina. Din nou domina — paradoxal, prin modestia sa, prin răspunsurile monosilabice, prin privire. Domina, cu personalitatea sa, o distribuție formată numai din personalități: o distribuție Moni Ghelerter. Orice intervenție era primită de ceilalți cu atenția datorată maestrului, cu respectul cuvenit omului de bun-simț și cu o simpatie plină de umor. Pentru că Bălățeanu, prin intervențiile sale, aparent nonșalante, voit minore, era înțepător, ambiguu și de un vădit sarcasm. Sarcasm care știa să îmbrace (cînd găsea el de cuviință) și haina machiavelismului — ceea ce, dealtfel, îl prindea de minune. Cînd nu-i plăcea ceva — o intonație, o frazare sau o atitudine umană sau scenică —, privea cu coada ochiului, plimba puțin prin aer arătătorul și mijlocul de la mîna dreaptă și strimba din nas, dînd ochii furis peste cap. Intervenția îi era monosilabică, dar „sublinierea personală”, mai mult decît cloventă. Cînd regizorul sau vreun actor insista prea mult pe vreun accent, pe dezlegarea unei situații scenice, cînd timpul de repetiții se scurgea în discuții sterile, Nenea Nicu dădea iar ochii peste cap, satsit, și, cu cel mai dulce ton din lume, dar, vai, cu ce intonații, spunea: „nu mai fiți așa de pretențioși, ce dracu! Are la Dobrică, azi, o ciorbă de burta...”

Cînd am trecut pe scenă, la repetițiile „la cold”, Bălățeanu, care prinsese oarecare simpatie pentru mine, mi-a *dat*, în trecere, două, trei accente, așa — ca și cum mi-ar fi împrumutat o carte demult citită — care, sigur, au fost lucrul cel mai de calitate din tot rolul. La sfîrșitul stagiunii, după o suită de spectacole, toată distribuția a fost decorată. Nu e rău cînd succesul e răsplătit cu promptitudine... Îți dă curaj. Bălățeanu, în rolul bătrînului spion, era magnific. Avea, la sfîrșitul piesei, o inectivă care începea cu: „vă urăsc!”. Un pasaj de virtuozitate, care stîrnea în publicul anilor '48-'49 reacțiile cele mai diferite.

Peste cîteva luni, am început să-l văd aproape seară de seară, pentru că Bălățeanu era ori la „Dobrică”, cu Șahighienii, ori la Șahighieni. Acolo am cunoscut alt Bălățeanu, un cu totul alt personaj. Un tip pasionat, loevace, sensibil, mai puțin insinuant și machiavelic, atent, tandru. Da, da, chiar tandru. Acolo l-am auzit cîntînd, cu un splendid glas baritonal, aria vitelului de aur din *Faust* de Gounod sau arii de operetă. În tinerețe, ca elev de Conservator... eliminat, bătuse țara cu turneul lui Leonard. Într-o seară cu vinars bun, cu mîncăruri somptuoase românești, pregătite de Ecaterina Nițulescu Șahighian, Nicu Bălățeanu stătea în fruntea mesei, și cînta. Nu cum cîntă omul la băutură, ci cu o infinită delicatețe.

Coana Caterina, cum îi spuneau cei ce-o îndrăgeau, iubitoare de trecut și emotivă loc, îi readucea în memorie o scenă din tinerețea lor comună, când Ion Livescu, maestrul și profesorul lor, l-a eliminat pe Bălățeanu pentru nenumăratele absențe. Clasa era disperată, Bălățeanu fiind una din „stelele” clasei Ion Livescu. Maestrul, însă, se dovedea intransigent; nici în ruptul capului nu voia să-l reprimească, nu pentru că nu l-ar fi iubit, ori nu i-ar fi apreciat talentul, ci pentru că elevul Bălățeanu aducea cu sine un spirit boem și tot felul de atitudini non-conformiste. Din punct de vedere al tinutei vestimentare, viitorul „cel mai elegant purtător de frac de pe scena Naționalului” era — iertați-mi expresia, nu e a mea, ci a lor — „cau rufos”. Într-o zi, unul dintre elevi îl amintă pe maestrul că este căutat de mama lui Bălățeanu. Cum elevul Bălățeanu umbla înbrăcat... cum umbla, toți erau curioși s-o vadă pe mamică-sa. Când s-a deschis ușa, maestrul și întreaga clasă au rămas înțiuți de apariția unei doamne de o uluitoare distincție și eleganță: pălărie impunătoare, elolă și manșon de secones, pantofi Pinay... În fața tuturor colegilor rămăși cu gura căscată, doamna Bălățeanu îl rugă pe maestrul, ca mamă, să-l ierte pe Nieu, că nu mai face, e-a greșit. Îl ruga cu demnitate și stil. Livescu nu se lăsa ușor convins, cu toate că doamna Bălățeanu, ca întreg neamul ei, cu trainice rădăcini românești, era o mare frumusețe, iar Livescu era sensibil la frumoase... Până la urmă, a întreat ritos: „unde e, doamnă?” Răspunsul a venit odată cu gestul: „la ușă, domnule Livescu”. „Să intre în clasă”. Când s-a deschis ușa, încă un moment de stupeor: el, Nieu, în redingotă de catifea, guler tare, cravată gri argintie, ghete cu elastic, melon, baston și mănuși. Da, da, mănuși! Spălatul și călcatul *domn* Bălățeanu a fost reprimat. N-au trecut multe zile, a plecat mama acasă, la Turnu Severin, a plecat și Nieu, în alt turneu, dar fără haine.

„Lasă-mă, Caterino, ce-mi tot spui de-astea?” Coana Ecaterina Șahighian plîngea și ridea povestind, iar lui Nenea Nieu, care, în mod „existențialist”, trăia numai prezentul, credeți-mă, îi cădeau lacrimile în paharul cu vin. Subtilul, machiavelicul, ciudatul personaj, smuls pareă din paginile romanului lui Matei Caragiale, era, în fond, *un mare Sensibil*. Și sensibilitatea nu și-o mîna, cum își mîna nepăsarea sau sarcasmul.

Apaticul, aparent abulicul (mă întreb ce caută cuvîntul ăsta, cînd e vorba de el) prim-artist al Naționalului era un politician pasionat, un combativ comunist. Îndată după 23 August, putea fi văzut împărțind „Știința” în restaurantul „Continental” și în alte localuri frecventate de bucurăsenii de altădată. Împărțea ziarul partidului, cu fervea și entuziasmul unui adolescent. În fruntea coloanelor de manifestanți, la sărbătorile clasei muncitoare, scanda lozinci. Pe stradă, prin parcuri, la serbările populare, aducîndu-și benevol contribuția sa de mare artist, spunea versurile poeziilor de tip nou. Era o prezență a zilelor pe care le trăia, a evenimentelor în care-și desfășura harul său de artist-cetățean al lumii noi, în care se simțea ca nou-născut. Lumea aceasta a gîndirii și disciplinei partinice nu o trăda niciodată. Îmi aduc aminte de o perorație pe care o desfășura cu lux de amănunte, cu detalii surprinzătoare pentru mine, cu nuanțe rafinate de om de carte și de om politic. Nu mi-a venit să cred cînd l-am auzit, seara, perorînd, că el era cel care, la lectură în comun a ziarului „Știința”, în dimineața aceleiași zile, somnolase, sau părea că... Rigorilor sale de om nou, într-un partid nou, venit la putere, s-a supus cu adine devotament, ca secretar al organizației de partid, ca propagandist, ca agitator...

Bălățeanu a fost, a rămas pînă la urmă un om eînstît, un artist și un „activist cu sufletul” al Partidului Comunist Român.

Povestind despre sine

Nicolae Bălățeanu a fost unul din cei mai mari, mai fini și mai simpli actori români, un interpret de o eleganță scenică desăvîrșită și un om de distincție sufletească rară. M-am apropiat de el cu cel mai adînc respect; a fost printre puținii artiști realmente interesați să discute cu criticul împlinirile sau neîmplinirile muii rol creat, păstrîndu-și stima pentru cronicar și în cazul dezacordului, angajîndu-se cu sinceritate în dialog, după fiecare premieră, inițiînd, cîteodată, acest dialog, citînd cu luare-aminte tot ce se scria, nu numai despre sine, ci despre teatru, dorînd să cunoască pe larg opiniile specialistilor și ale spectatorilor, nutrinî o fertilă îndoiolă de sine chiar și atunci cînd i se recunoștea unanim realizarea.

Ca redactor al revistei „Contemporanul”, l-am rugat să scrie un articol pentru pagina teatrală a publicației. Mi-a mărturisit, după apariție, că e cel dintîi articol din viața sa, pînă atunci dăduse doar interviuri. Aproape incredibil, dar nu era

numai cazul său, ci al multor actori mari, niciodată solicitați, pină în anti noștri, să-și exprime opiniile public în pagina de gazetă.

Cum, în anul următor, o editură mi-a propus să scriu biografia unui actor, l-am rugat să accepte ca el să fie acela și să-mi acorde, deci, un lung interviu — care să fie, de fapt, cartea însăși. A acceptat cu bunăvoință, cu modestie, conștient mereu alegerea făcută. La început mi-a dictat răspunsurile la întrebări; dar era din ce în ce mai bolnav și mă ruga să-l ascult fără să notez, urnund să folosească doar informația biografică.

A părăsit scena și lumea, fără să-mi fi spus prea multe din cele ce voiam să le aflu. Rostise, însă, un cuvânt fundamental în arta teatrală românească. Sînt 20 de ani din acel februarie cînd a plecat: omagiez memoria sa, publicînd acum cele doar cîteva pagini pe care mi le-a dictat, pentru a-l reamînti și pentru a stimula, poate, vreun tînăr teatrolog în cercetarea vieții și creației lui Nicolae Bălățeanu, pentru noi, cei din ultimii treizeci de ani, neuitat Don Juan, Șbîl, Verșinin, Tartuffe, Don Saluste, Papa Iuliu, Baronul, Hagi Tudose...

Valentin Silvestru

În Baronul din „Azilul de noapte“ de
M. Gorki



M-am născut la Turnu Severin în anul 1893. Tatăl meu era funcționar administrativ și, în același timp, mic agricultor. Aici, în orașul de la Dunăre, am făcut școala primară, într-o ambianță de dificultăți, fiindcă eram, acasă, nouă copii. În 1907 am fost trimis la București împreună cu un frate mai mare, care m-a înscris la gimnaziul „Cantemir“. Am urmat cursurile doi-trei ani. În 1912 am bătut la poarta Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică.

Nu mi-aduc aminte să fi avut vreo înclinație deosebită pentru teatru în copilărie. Prin 1900, cred, am văzut întâia oară un spectacol, compus din diferite fragmente de opere; era o trupă fără nume, rătăcind prin grașele dunărene. Prin 1902 a poposit în oraș o formație condusă de Constantin Radovici, jucînd o piesă ocazională, *Drama singeroasă din Belgrad*. Am fost impresionat de talentul masiv al actorului, m-am dus la toate spectacolele, părăsind ultimul galerie.

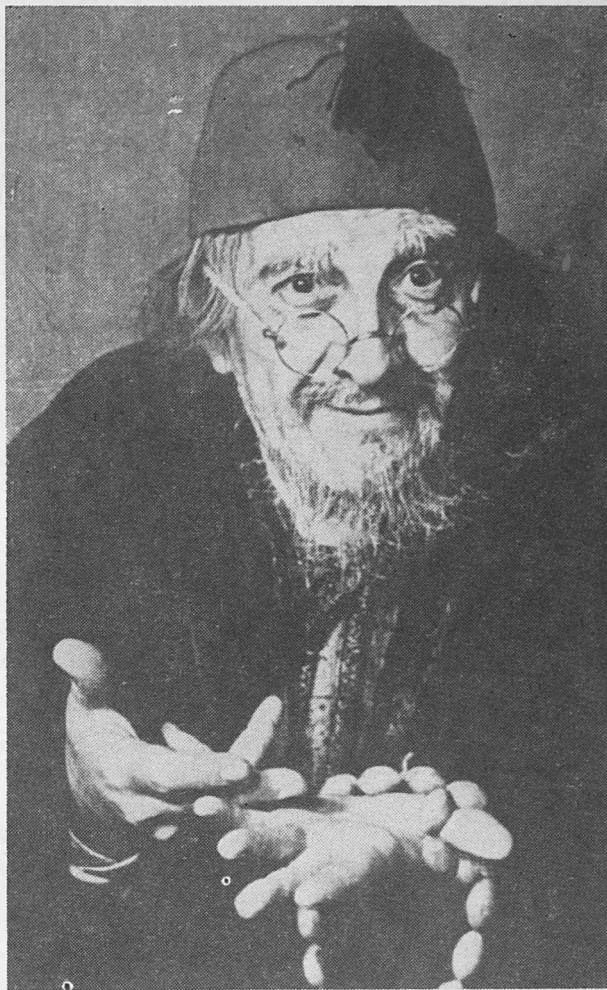
La Conservator am intrat la clasa profesorului Jean Livescu, dar participam sporadic la cursuri. M-am ureat pe scenă chiar din anul I. Apoi a venit războiul, primul război mondial, care, azi, după cel de-al doilea, pare un album îngălbenit, cu scene tragicomice, dar care, la vremea lui, era o calamitate. Am plecat pe front. Am luptat în Valea Zăbrăuțului și, datorită unor fapte de arme, am fost avansat sublocotenent chiar în timpul unei bătălii. Ne-am bătut în mai multe sate din Vrancea, retrăgîndu-ne, încet, în munți. Priveam nu fără admirație la soldații ruși care-și puneau cocarde roșii și plecau acasă să facă revoluție. Iarna lui 1917 era plină de întrebări. Soldații noștri ne întrebau: „Noi unde să plecăm, dacă nemții au năvălit peste pămînturile și casele noastre?“ „Întîi să-i lungăm — spuneau unii — și pe urmă să ridicăm și noi steagul roșu...“. „Să nu pierdem ocazia — ziceau alții — și să facem pace, pentru ca și nemții să se

ducă să-și pornească revoluția lor". Cert e că și rîndurile noastre erau foarte agitate. La Dorohoi ți se părea că ești chiar în centrul Revoluției, se înghiebau adunări de stradă, se rosteau discursuri înflăcărâte în rusă, în română, se cînta ziua și noaptea. Numai consilierii noștri francezi nu împărtășeau entuziasmul și cereau mereu să se păstreze ordinea, să se respecte programul de instrucție. Amestecătura de uniforme în oraș era de un pitoresc greu de închipuit. Privind cum se descompunea armata rusă aveam sentimentul clar al unei uriașe schimbări.

Nu știu prin ce împrejurare, de la Teatrul Național, care se afla în refugiu la Iași, am primit o telegramă, semnată de Mihail Sadoveanu, că sînt angajat, în aceeași zi comandantul meu primind, tot telegrafic, ordinul să fiu expediat în capitala Moldovei, ca „mobilizat pentru lucru". Am plecat spre Iași cu un vagon de marfă și am ajuns acolo de-abia a treia zi...

În anul I plecasem într-un turneu cu *Păianjenul* de A. de Herz, într-o trupă condusă de Victor Antonescu și Marieta Ionașcu. Străbătusem toată Moldova și toată Oltenia. Umblam în vagoane de clasa a treia, cu trenuri personale, ducînd puțina recuzită și elementara garderolă în geamantane. Ne opream, firește, în orașele mai mari. La înapoiere am început să studiez la clasă scene din *Răzvan și Vidra*, *Femeia îndărăt-nică* și o piesă fără însemnătate de G. Bengescu-Dabija. O anumită împrejurare m-a făcut să trec de la Conservator la Academia de Muzică și Dramă condusă de Theodor Stoenescu. Era o școală particulară, dar autorizată de stat, pentru că avea ca profesori artiști și intelectuali reputați. Am absolvit în vara lui 1916, dîndu-mi producția pe scena Teatrului Liric cu un fragment dintr-o piesă a lui Haralamb Lecca. Chiar în ziua în care am primit diploma, am și fost imbrăcat, împreună cu ceilalți colegi, într-un vagon de vite și trimis la Școala Militară de la Botoșani, în atmosfera neliniștită a pregătirii de război, dominată de veșnica întrebare: „Intrăm ori nu intrăm?"

În vremea studiilor am avut contacte multilaterale cu scena. Fusesem chemat să fac figurație în *Romanțioșii* de Rostand, jucînd alături de Alice Cocca. Într-o vară am cîntat, ca bariton, la Operetă, în *Farinelli*, reprezentațiile aveau loc la „Grădina Blanduziei". Un ziar a salutat prezența mea cu un articol intitulat „O nouă voce de bariton!". Am mai cîntat în opere și la Iași, după terminarea războiului, într-o trupă oarecare ce dădea spectacole la „Pomul Verde". Aici am jucat, printre altele, în *Vagabonzii* de Zeller, am fost păstor într-o pantomimă scrisă de contele de Montfort, muzician amator, ex-ministru al Persiei la Paris, am figurat și ne așiful dramei *Onoarea* de Sudermann. Debutul veritabil de actor a fost însă acela



În rolul titular din „Hagi Tudose" de Barbu Ștefănescu Delavrancea

de la Iași, în *Romanțioșii* de Rostand, în stagiunea 1917—1918. Eu eram eroul piesei, iar Maria Giurgea, eroina. Au urmat *Fintina Blanduziei*, *Ciocoi vechi și noi* după Filimon de Ion Pillat și Adrian Maniu, cu fiind Dinu Păturică.

În 1918 am plecat din nou pe front, unde m-am îmbolnăvit de tifos exantematic. Am fost bine îngrijit și am scăpat, nici eu nu știu cum. Eram la Birlad și, cum acolo se înființase un teatru particular, căruia îi zicea „Teatrul Armatei I", și unde se jucau piese cu muzică, am primit să apar și eu pe scenă, convalescent fiind, în *Mamzell Nitouche* și *Coletta*.

M-am reîntors la București împreună cu Ion Manu și Vasile Leonescu. Spre sfîrșitul

verii, cred, s-a înapoiat și trupa Teatrului Național, reluându-și activitatea normală. Ion Peretz a fost primul director al instituției cu care am stat de vorbă personal și care mi-a oferit rolul Gallus în *Fintina Blanduziei*, hotărâtă a inaugura stagiunea. Discuții despre cum să se facă teatru nu existau pe acea vreme, dar unii din noi eram interesați de dezbaterile literare, estetice ale timpului. Îmi amintesc de îndelungatele convorbiri pe care le-am avut, împreună cu alții, cu un tânăr ofițer care ne citea și ne explica punctul de vedere al lui Garabet Ibrăileanu în disputa „artă pentru artă” sau „artă cu tendință”. Lucrurile nu erau atât de simple; dezbaterile pasionale, argumentele veneau, dintr-o parte și din alta, de la personalități notorii, chestiunile de principiu se rezolvau direct, fără bibliografie. În ce mă privește, mă clarificam anevoie, iar la un moment dat mi-am pus întrebarea dacă nu cumva problema rămânea străină de teatru, artă cu portanță directă la public. Totuși, nici aici lucrurile nu erau simple. Instinctiv, simțeam că ne izolăm de rostul veritabil al teatrului, dacă practicăm declamația grandilocventă. Aveam o repulsie declarată față de piesele sforătoare și de maniera bombastică a interpretării. Totuși, trebuia să joc în piese sforătoare și mi se recunștea stăruitor maniera bombastică, altfel distonam față de o bună parte a colegilor mei.

Căutam, cu fervoare, adevărul, mă chinam la necesitatea altei formule, rîvneam la ceea ce numim azi realismul psihologic. Am început prin a mă despovăra de balastul vocal, de efectele sonore artificiale și parazitare din rostire. Am început a renunța la emfază chiar în spunerea versurilor, rolul devenind, astfel, pentru unii, ciudat de prozaic. Ciudat, deoarece săvîrșeam încercările mele într-o ambianță copleșită de tradiționalism obtuz, străin de orice fel de realitate trecută ori prezentă. Prima experiență mai acuzată, în sensul celor pomenite, am făcut-o în piesa romantică a lui Schiller, *Maria Stuart*, jucîndu-l pe Mortimer cu răceală. Construiam rolul, căutam detalii tehnice pentru a impune personajul, refuzam orice bravură în interpretare. Înceeam un soi de compoziție aridă, tocmă pentru a mă debarasa de orice trucuri. Evident că atît obișnuințele trupei, cît și cele regizorale, mă îndemnau în direcția contrară, spre șabloane invetrate. De aceea, insatisfacțiile mele erau mai mari și mai multe decît bucuriile. Am jucat regele din *Poveste de iarnă* de Shakespeare, Ducele din *Măsură pentru măsură*, Filip din *Don Carlos*. Răzvan, în piesa lui Hasdeu. În elaborarea acestui personaj am eliminat, cu deliberare, orice urmă de comedie, în credința mea personajul avînd o mare gravitate istorică. Am încercat să-l confrunt cu sine însuși, căci gravitatea, tragicul provin de obicei din întoarcerea omului către

sine. Comedia vine din confruntarea cu ceilalți.

Omul care m-a înțeles și m-a sprijinit cel mai mult a fost regizorul Paul Gusty. De la el am învățat, ca de la un adevărat profesor. El m-a trimis mereu spre ineputabilul, înfinitul cîmp de observație care este viața. Se vorbește azi adesea despre acest regizor, însă, după părerea mea, nu atît valoarea lui de artist era impunătoare, cît aceea de estetician practic și pedagog perpetuu al tuturor actorilor cu care lucra. Datorită lui, în turneele întreprinse în lunile de vară am început să-mi consacru timpul studierii străzii, tipurilor, situațiilor, scrutării chiar a personalităților actoricești din jurul meu. A fost — continuă să fie și azi — experiența mea cea mai prețioasă.

Unele vacanțe le-am petrecut în străinătate. I-am cunoscut pe soții Pitöeff la Paris, am asistat la spectacolele Comediei Franceze. Am studiat, la Viena, trupele aflate sub influența metodei lui Max Reinhardt, dar am fost, în genere, dezamăgit de modalitățile vetuste care se practicău pe scenele austriece, de rutina atotdominatoare. În țară am studiat, cu luare-aminte, jocul lui Constantin Notara, pe care îl socotesc cel mai mare meșter al teatrului românesc, constructor de personaje într-un stil teatral pur și de o forță extraordinară. Datorită lui am început să mă preocup zilnic, pe cont propriu, de perfecționarea meșteșugului, verificîndu-mi neconținut posibilitățile și — ceea ce părea unora o curiozitate exorbitantă — exersîndu-mă chiar în afara obligațiilor scenice. Cred că unele din rezultatele acestui studiu au început să se observe în *Hoții* de Schiller, în rolul Franz Moor. Regizor era Soare Z. Soare; nu mă stingherea, arăta interes pentru ceea ce fac, poate că nu-l încîntam, dar simțea, ca artist autentic ce era, că îmi caut un drum. Am continuat astfel cu *lago* din *Othello*, *Nehliudov* din *Învierea* lui Tolstoi, *Vronski* din *Ana Karenina* (în dramatizarea lui Henri Bataille).

Trăcerea de la o piesă la alta, de la un stil la altul, nu era atît de dificilă, pe cît de dificil era să te acomodezi cu regizorii diferiți. Regia românească era la începuturile ei moderne, își căuta modele în afară, era hînuită de feburile curente, cițiva aveau, într-adevăr, personalitate, alții pastaiau, pur și simplu, școli străine sau nu: știau singuri ce vor. Cei mai răi nu voiau nimic, aceștia erau o nenorocire. Unii călătoreau în Italia, în Franța, în Germania și, revenind, căutau să aplice ce văzuseră acolo. Din păcate, domina, în muncă lor, tendința de a imita, nu de a prelucra. Totuși, Soare Z. Soare, care se revendica de la Reinhardt, a produs, realmente, o schimbare revoluționară în viața scenică a Teatrului Național, punînd accentul principal pe *montare*, pe fastul spectacolelor, dînd o însemnătate deosebită mișcă-

rilor de mase. Spectacolul său cu *Negușătorul din Veneția* mi-a produs o mare desfătare, era un mod nou de a restitui sau de a recompune o epocă, un peisaj, o mișcare exterioară. Mai puțin artist decât Soare, Gusty se deprinsese în special cu repertoriul german mijlociu și minor, dar avea un gust și un simț al realismului, fără greș. Avea predilecție pentru comedie. Simțul comicului îi era atât de dezvoltat încât îl transmitea întregii trupe a Naționalului. Era foarte dotat în privința meseriei, un om de teatru complet. Iar pentru mine, un profesor minunat. Prin montarea sa cu *Azul de noapte* am luat contact prima oară cu școala rusă de regie și interpretare, cu concepțiile lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. Gusty era interesat de aceste concepții și încerca să le îmbine cu știința sa teatrală, de sorginte germană, și cu tradiția celor ce formaseră școala românească până la el. Am discutat mult cu dînsul despre realismul scenic; nu era vorbăreț în materie de teorie, se angaja cu prudență și rar în aserțiuni cu caracter general, doar dacă dobindea încredere în interlocutor îi făcea plăcere să-și expună gândurile.

În *Azul...* l-am jucat pe Vaska Pepei. În piesa lui Leonid Andreev, *Profesorul Storișin*, am deținut rolul principal. *Revizorul* de Gogol nu ne-a reușit, nu mi-a reușit, cred că rețeta caricaturală a fost greșită. Pe Trigorin din *Pescărușul* l-am interpretat avînd-o ca parteneră pe Dida Solomon-Callimachi. La un moment dat, repertoriul a început să fie amestecat. Într-o seară ne aflam într-o piesă shakespeareană, îl jucam pe Claudius în *Hamlet*, în seara următoare, în *Femeia și patașă*, ca apoi să ne trezim cu o adaptare românească slabă după un roman de Pierre Loti, să reintrăm în buduarul *Damei cu camelii* și așa mai departe. În această confuzie de texte, mergînd uneori pînă la dezorientare, căutam să aprofundez, totuși, momentele de umanitate autentică și, cînd se putea, să-i descopăr publicului un filon sau măcar o intenție socială. Căutam, mereu, o relație în realitate și eram totdeauna călăuzit de dorința unei cit mai sincere exprimări a ideilor. Îmi puneam, la fiecare repetiție, problema găsirii momentului sau momentelor semnificative, căutam relevante. Mă muncea gîndul că, dincolo de text, trebuie să mai existe *ceva* pe care, poate, nici autorul nu l-a putut ghici și care îi este dat actorului să-l spună. Eram preocupat de public, încercînd a mi-l apropia și căutînd veșnic să detectez ce și cît înțelege din ceea ce vreau eu să-i dezvălui. N-am fost interesat niciodată de spectatori snobi și scilofosiți, mai puțin spre loji imi ridicam privirea, cît către balcoane și galerii. Acolo mi se părea că simt aviditatea reală pentru actul artistic și bucuria percepției.

Am avut parte de înțelegerea regizorilor, a multor colegi, a criticii. L-am stimat pe criticul Corneliu Moldoveanu, care, ca direc-



Alături de Aura Buzescu în „Treii surori” de A. P. Cehov

tor al Naționalului, s-a străduit, în adversitate cu oficialitatea, să obțină condiții mai bune de trai pentru artiști. Nu pot răspunde la întrebarea cînd am început să capăt notorietate. Pur și simplu, nu știu. Nu știu nici acum dacă am fost sau sînt notoriu, încerc bucuria de a fi cunoscut sau recunoscut de spectatori cei mulți. Am luptat și eu, împreună cu alții, pentru prestigiul actorului român. În lupta aceasta, cea mai importantă poziție cucerită e prestigiul personal al fiecărui dintre noi. Cînd îl obții, îl obții nu numai pentru tine, ci pentru toți.

■ DAN
MICU

Opțiunea: gest politic și estetic

Mulți dintre cei care ne-am aflat la cel dintâi Coloeviu național al tinerilor regizori ne-am născut în anii când un nou rost se cumpănea spre viitorime spațiului românesc. Prima noastră experiență culturală a fost citirea noilor abecedare; următoarea, irevocabilă, a fost responsabila noastră opțiune individuală pentru socialism și pentru cultura socialistă; cea din urmă este, va fi, și înscamnă exprimarea în fapte a opțiunii.

Modul și condiția noastră specifică de exprimare este spectacolul. Noi, tinerii regizori, avem importanta misiune să stimulăm spectacolul de teatru românesc, să-l investim cu sporit spirit responsabil, prin harul și forța adevărului. Aflați în slujba spectacolului de azi, trebuie să continuăm ceea ce importanți regizori de teatru români au gândit și lucrat, trebuie să refuzăm, să respingem ceea ce veșnic nociva și harnica împostură a insinuat și mai insinuează, uneori, înăuntrul mișcării noastre teatrale. Trebuie să ne cunoaștem și să ne ascultăm mai bine, să colaborăm mai semnificativ, să ne analizăm virtuțile și erorile muncii, deoarece, fără îndoială, și unele și altele s-au dovedit și se arată hotărâtoare în viața teatrului. Existența noastră este adesea pîndită de anumite pericole, care-și au cauza mai cu seamă în noi înșine, în limite personale; acestea se cer analizate și înlăturate. În momentul actual, aș denunța pericolul lenei. Lenea regizorului! Mă gândesc la acea accepciune a cuvîntului, gravă și semnificativă, care înseamnă refuz, mai mult sau mai puțin nuanțat, al opțiunii. Fiecare spectacol trebuie, să fie, în mod esențial, o opțiune sau o etapă distinctă a opțiunii, un gest politic și estetic, intens semnificativ, o desenare fermă și expresivă a traiectoriei voinței. Lenei de care vorbesc nu i se opune hărnicia

cu orice preț; un mare număr de spectacole puse în scenă nu înseamnă mare lucru pentru un organism cu o robustețe medie, dotat cu o oarecare aplicațiune meșteșugărească. Lipsite de semnul nefalsificabil al autenticei opțiuni și al realei expresivități, acele spectacole nu fac altceva decît să se alinieze, cu sfruntată vanitate, în strimbul convoi al hărniciei nocive și pot aduce destul și incontestabil rău teatrului. Acest soi de lene, asemeni netalentului abil, capătă, în cele din urmă, chipul unic al lipsei de vigoare și de expresivitate, de limpezime și de curaj, poate frîna pregnanța vieții teatrale, poate deruta și dispersa energiile autentice, virtual și necesar creatoare.

Regizorul tînăr trebuie să mediteze, azi mai mult ca oricînd, asupra modului și contextului optim de organizare și creație a spectacolului modern, asupra condiției de determinare a relației de reciprocitate creatoare dintre regizor și actor. După aceea, dar nu în ultimă instanță, să reîndească, în mod științific, modul de colaborare cu creatorul spațiului și al costumelor, cu specialistul în expresivitate vocală, cu autorul muzicii de scenă, cu antrenorul de mișcare scenică și cu secretarul literar.

Sînt convins că formula, contextul organizatoric cu cel mai mare coeficient de stimulare creatoare în care se poate naște un spectacol important este *echipa de teatru*. Precum se știe, echipa se constituie prin solidarizarea într-o celulă de creație a unor creatori de spectacol, în virtutea unui program comun, unanim însușit, de disciplină specifică, studiu, idee repertorială, mesaj și țel estetic-politic. Înăuntrul vieții echipei ar trebui să funcționeze veritabile laboratoare de studiu al expresivității scenice — spațiale și acustice; actorul, esențialul instrument expresiv al spectacolului, ar ocupa, evident, un loc incontestabil semnificativ și precis determinat. El ar avea sansa să alcăgă, în deplină sinceritate și dăruire, structura și programul unei echipe ori ale alteia, urmînd ea, în bună cunoștință de cauză, să-și disciplineze voința și calitatea creatoare, să se încadreze grupului căruia s-a decis să i se alăture. În procesul de justă compunere a echipei, regizorul tînăr are de împlinit extrem de dificilă, dar esențială datorie de a convinge și de a se baza pe actorii de real talent și pașune pentru teatru. Marele talent are, uneori, tendința vanitoasei însingurări. O tendință care, totuși, în importante momente ale vieții cetății și teatrului, se lasă convertită de aspră și sublima lege a comuniunii. Pe o reală comuniune a talentelor viguroase și a con-

științelor pasionate se cuvine să se construiască conceptele serioaselor echipe de spectacol. Actorul de valoare trebuie câștigat pentru o cauză și un program, pentru o gândire de teatru căreia să i se proclame liber, pe drept cuvânt, stăpîn și rob.

Dacă generația noastră de regizori, dintre care cei mai mulți au avut semnificativa șansă de a se întîlni, a discuta și a se confrunta la Birlad, nu își va defini clar și viguros profesiunea de credință politică, estetică și profesională, nu va face efortul exprimării întru definire, atunci actorul ar putea să devină nu un aliat al regizorului, ci un adversar al lui și, în cele din urmă, al teatrului. Dar, în acest caz, principalii vinovați, pe drept, de neiertat, am fi noi, regizorii. Am, însă, convingerea că așa ceva nu se va întîmpla. Trebuie să ne convințim toți colaboratorii de probitatea noastră, dacă o avem, de talentul nostru, dacă știm să ni-l exprimăm, de necesara noastră autoritate, dacă avem pentru ce s-o profesăm. Toate aceste condiționale trebuie, însă, să se transforme în adevăruri prezente, necondiționate; altminteri, n-am mai avea nici rațiunea, nici dreptul de a exista.

Comuniune, efort, expresivitate. Spectacolul de teatru este mai mult decît atît? Poate să fie mai mult. Trebuie să fie.

■ ANCA
OVANEZ-
DOROȘENCO

Actul teatral — spațiul unor întîlniri fundamentale

Conceptul modern de artă a spectacolului s-a cristalizat în momentul în care teatral a ieșit din sfera individualismului — a liberului-arbitru al actorului, al decoratorului și chiar al dramaturgului — și a trecut în domeniul unei arte colective. Pentru aceasta a fost necesară solidarizarea elementelor componente ale actului scenic, o structurare artistică și ideologică a imaginii spațiului teatral, care să dea înțeles întregului, semnificație, faptului scenic. Cum spunea Ion Sava,

teatrul modern nu va mai fi o suită de dialoguri literare, rostite mai bine sau mai prost, ci o suită de acte teatrale.

Regizorul, creatorul acestui limbaj specific de comunicare — limbajul unui spațiu de întrunire (scenă + sală) —, raportează spectatorul — direct, viu și imediat — la istorie și la marile evenimente ale epocii sale, reflectă relațiile fundamentale ale omului cu lumea. Prin actul teatral modern, spectatorul este implicat, capătă conștiință de sine în contextul unei uriașe existențe colective, devine conștient și, deci, responsabil. Funcția actului teatral modern este de a activa conștiința prezentului. Memoria lumii devine memoria omului de azi, experiența istoriei, propria sa experiență, destinul societății moderne, propriul său destin. Astfel nu uităm revoluțiile, războaiele, lagărele, crimele istoriei și culmile ei de glorie; astfel ne apropiem trecutul strămoșilor, lupta lor pentru independență, dreptate și adevăr devine propria noastră luptă.

Pentru a activa conștiința unui spectator suprainformat de lecturi, filme, emisiuni de radio și televiziune, limbajul teatral trebuie să fie de o vitalitate șocantă, de o vibrație maximă și de o actualitate acută. Numai teatrul de maximă actualitate este un teatru vital. Numai implicarea publicului în problematica actului scenic poate determina ca spațiul teatral să devină spațiul unor întîlniri fundamentale.

Montarea unui text dramatic reprezintă procesul de cunoaștere a lumii prin intermediul unui univers poetic deja constituit. Regizorul nu poate efectua cunoașterea și, implicit, creația, în afara acestui univers poetic, ci numai din interiorul său. A transfera un limbaj poetic literar într-un limbaj poetic spațial, a efectua mișcarea de verticalitate senzorială a unor parametri poetici orizontali este o operație de constrângere maximă, căreia regizorul îi caută forma dinamică — mișcarea și, deci, libertatea sa.

Să luăm ca moment de referință teatrul clasic. Pentru a intra în consonanță cu spectatorul de azi, regizorul nu poate crea imaginea scenică a unei opere dramatice decît situînd-o într-o perspectivă istorică dialectică față de acest spectator. Nu-i „distruștem“ pe clasici interpretîndu-i, ci ne regăsim pe noi în clasici. Nu epuizăm o operă dramatică interpretînd-o, ci stabilim conexiunile acesteia cu publicul de azi, deschiderea ei spre noi. Nu-i jucăm pe Sofocle sau pe Shakespeare, pe Delavrancea sau pe Caragiale, dintr-un principiu cultural-documentarist, ci pentru că descoperim în ei, și avem nevoie să descoperim, permanente ale spiritului uman; spectacolul este meditația noastră asupra condiției umane, în perspectiva istoriei. Nu putem exista fără sentimentul continuității cu ceea ce am fost și fără perspectiva a ceea ce vom fi.

„Regizorul nu poate să fie exclusiv în slujba operei dramatice, pentru că el, ca

artist, trebuie să fie în slujba timpului pe care-l reprezintă ca cetățean", spunea Erwin Piscator. Claritatea convingerilor sale ideologice asigură fermitatea opțiunilor sale artistice; conștiința sa de cetățean al unei lumi cu mari neliniști și mari responsabilități asigură unitatea structurală a viziunilor sale plastice, a imaginilor sale scenice, dimensiunea limbajului său teatral.

Am montat teatru clasic românesc și universal: *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; acum lucrez *D-ale carnavalului* și, cu aceeași trupă a Teatrului Național din Iași, voi pune în scenă *O noapte furtunoasă* și *Năpasta*. Am montat, de asemeni, *Sinziana* și *Pepelea* de Vasile Alecsandri și doresc un spectacol cu *Jocul ielelor*; am montat Euripide (*Troienele*), într-o formulă mult discutată la vremea ei, și Shakespeare (*Nevestele vesele din Windsor*), Schiller (*Intrigă și iubire* — care a făcut 250 de reprezentații), Goldoni (*Războiul vesel*), apoi Ibsen, Pirandello, Lorca și, acum, am început lecturile la *Livada cu vișini*.

Nu am spațiul necesar pentru a analiza problemele puse de fiecare dintre aceste texte clasice în parte, ceea ce am spus, însă, mai sus, despre deschiderea dramaturgiei clasice spre noi, despre meditația noastră asupra condiției umane, a constituit, de fiecare dată, problema majoră a spectacolului respectiv: a mea și a scenografului cu care lucrez, George Dorosenco, și, implicit, a trupei Teatrului Național din Iași, cu care am realizat majoritatea acestor montări.

În procesul de creație a imaginii artistice, actorul este elementul vital al spațiului scenic. Teatrul modern înseamnă relație. Cel care stabilește conexiunile în spațiul scenic este actorul. Actul teatral înseamnă comunicare cu spectatorul, și cel care-l înfruntă, îl deschide și îl implică în dialog este actorul. El, actorul, este magul spațiului pe care l-au conceput, l-au organizat, în munca lor conceptuală, regizorul și scenograful, pregătindu-i imagini posibile și semnificații virtuale. Regizorul trebuie să-i creeze actorului dispoziția de a se daru, de a se descoperi pe sine, de a se obiectiva, de a se pune în mișcare, provocând asociații neobișnuite între lucrurile cele mai simple. Prin plasarea actorului într-un spațiu teatral, regizorul și scenograful trebuie să-i determine acestuia capacitatea de a descoperi amănunte ale vieții, insesizabile ochiului obișnuit, să-l facă sensibil la atingerea aerului, a luminii, a obiectelor și ființelor care-l înconjoară: trebuie să-l facă disponibil să intre în relații noi cu lucrurile știute, redându-le prospețimea și poezia, dându-le înțelesuri esențiale, curățind de zgura automatismului receptareii lumii. Actorul, în spațiul scenic, trebuie să capete puterea de a face vizibil invizibilul, de a trece ideile, din zona glacială a abstracțiunilor, în sfera sensibilă, caldă, vibrândă, a simțurilor. El ne apropie de cele mai tainice raporturi dintre ființe și lucruri, relaționând

neșteptat obiectele percepției noastre cotidiene. Regizor și scenograf, lucrînd mereu alături, fac actorul să reprezinte universul pe o platformă, un carton să devină un copac, o scară — un munte, o fardurie — soarele. Pe cîțiva metri pătrați de scindură încapă toată istoria, cu pildele sale, cu semnificațiile ei cruciale. Aici se raportează omul la istorie, aici îl facem responsabil de prezent și-l proiectăm în viitor. Prin puterea de a reprezenta și de a crede în reprezentările sale, actorul face ca lucrurile care sînt să semnifice, el însuși semnificînd. Regizorul pune actorul — odată intrat în scenă — în relație cu această lume de semnificații și, din acel moment, nici un gest, nici o tăcere, nici un sunet, nici o mișcare nu mai este întâmplătoare; ele devin componente organice structurale ale unor imagini artistice, care alcătuiesc poetica spațiului scenic, limbajul său specific de comunicare.

De multe ori, în teatru, din comoditatea de gîndire a regizorului, conjugată cu inerția netulburată a actorului, repetiția devine un mecanism de recodare a unor automatisme, de cîmentare a unor mijloace de expresie constituite într-un cod intangibil, ca un fel de cod al manierelor elegante: codul de comportare scenică. Aceștia i se supune orbește actorul cabotin — nu netalentat. Cabotinel fascinează, deseori, prin ușurința cu care-și folosește arsenalul de jonglerii psihologice și fizice; cabotinel este, însă, o persoană „în sine”, care nu intră în relație cu nimeni și nimic, care joacă pentru a plăcea. El nu comunică o idee, un adevăr, nu iubește un autor, nu iubește scena; el îi folosește pe toți și totul pentru el însuși. Este un narcisist, se ogîndește pe sine, în lumina reflectoarelor. Cabotinel poate fi actorul, regizorul, scenograful — orice formă de exhibiție, în sine, în spațiul scenic, este o formă a individualismului — și reprezintă pericolul care pîndește teatrul viu, adevărat. Cabotinel nu se întîlnește cu nimeni în spațiul scenic, el se aduce pe sine pentru o demonstrație gratuită, și atât.

Găsirea lungimilor de undă prin care comunicăm viu, în adevăratul înțeles al cuvîntului și direct cu spectatorul, este mobilul căutărilor noastre scenice, pe planul spațiului și al dinamicii imaginii scenice, acestea, susținute și justificate, în același timp, de un anume ideal etic, politic și social, fără de care nu putem concepe arta teatrului.

Opțiunile regizorului sînt marile sale responsabilități, libertatea sa constă în înțelegerea constrîngerilor sale, ca artist, în fața unor determinări fundamentale: opera dramatică deja constituită, ca limbaj artistic, actorul constituit, ca personalitate scenică, publicul, ca imperativ al epocii. Și, aceasta, pentru a oficia întîlnirea cu spectatorul, cel care — dacă nu se arată disponibil să primească mesajul — lasă spațiul teatral să arate ca un spațiu neutru, în care nu se întîmplă nimic.



SPIRU HARET— reformator al teatrului românesc

S-au împlinit recent — fapt consemnat printre sărbătoririle UNESCO — 125 de ani de la nașterea lui Spiru C. Haret, savant, matematician de prestigiu internațional, figură de prim rang a culturii românești, care, pentru activitatea sa de reformator al învățământului nostru de toate gradele, a rămas în conștiința viitorimii sub denumirea de „omul școlii“.

Spiru C. Haret s-a născut la 15 februarie 1851, la Iași, dintr-o veche familie de răzeși moldoveni. Încă din liceu — pe care îl face la București, la „Sf. Sava“ — dovedește deosebite aptitudini pentru studiul matematicilor. După o excepțională licență în fizico-matematici, primește, prin concurs, o bursă la Paris, unde va obține, cu o teză din domeniul mecanicii cerești, rămasă ca punct de referință, doctoratul în matematici, primul obținut de un român la Sorbona. Deși reușita sa produce un deosebit răsunet în presa vremii, întors în țară — după ce refuzase propunerea de a-și continua activitatea științifică în Franța — Haret va primi un modest post de suplinitor la Gimnaziul „Mihai Bravu“. În scurt timp va intra, însă, în învățământul universitar, devenind de tânăr și academician (membru corespondent, încă din sesiunea de constituire a Academiei Române). Pe lângă alte lucrări științifice, multe făcând obiectul unor comunicări în sesiunile Academiei, trebuie amintită *La mécanique sociale* (Paris, 1910), una dintre primele contribuții, recunoscute pe plan mondial, la matematizarea sociologiei.

De primă însemnătate rămîne, însă, activitatea sa ca îndrumător și reformator al învățământului, el reușind să așeze școala pe făgașul corespunzător necesităților social-economice ale dezvoltării României moderne. Păvălul, Haret a fost permanent preocupat de ridicarea nivelului cultural al maselor de țărani. Astfel, a sprijinit înființarea de biblioteci pe lângă școlile rurale (în timpul ministeriatelor sale s-au construit aproape 1750 de localuri de școli rurale), a așa-numitelor *școli de adulți*, a cercurilor culturale, a înființat societatea *Steaua* și revista populară *Albina* ș.a.m.d.

În cei aproape zece ani cît a stat, cu intermitențe, la cîrma Ministerului Instrucțiunii — de care depindeau și artele — pe lângă preocupările legate de învățămînt, a dus și o veritabilă campanie de ridicare și afirmare a artei autohtone, de educare estetică a celor mai largi pături ale populației. În legătură cu aceste preocupări, se cuvine să ne oprim, în rîndurile ce urmează, la legăturile sale cu teatrul românesc, la activitatea și meritele pe care luminatul ministru le are în dezvoltarea mișcării noastre teatrale de la început de secol.

Povestește istoricul literar Pompiliu Eliade, fost director al Teatrului Național în perioada 1908—1911: „Odată, Teatrul Național avea nevoie de verificarea și de aprobarea repede a bugetului său anual, fără de care nu se putea începe, a doua zi, noul său exercițiu. Haret nu c dintre acei care păstrează săptămîni întregi bugetele unei instituții și le dă îndărit fără să fi avut vreme să le studieze. El vede tot, supraveghează tot, verifică socotelile pînă la o centimă. Bugetele i-au fost înaintate astă seară la 9. Ministrul era ostenit peste măsură. A doua zi de dimineață, la 8, Direcția teatrelor primea bugetul său controlat, verificat, însemnat cu roșu.“

Iată și un dialog anecdotic extras din niște amintiri de epocă :

— „Domnule director, întreba, anul trecut, un părinte neliniștit, la telefon, ce se joacă diseară la Teatrul dumneavoastră ?

— Judecătorul din Zalamea, domnule...

— Pot să-mi aduc și fata ?

— În toate serile, puteți să o aduceți pe domnișoara.

— Va să zică, s-au schimbat lucrurile la Teatrul Național !”

Sînt desigur numai niște amintiri, dar cu valoare de simbol pentru seriozitatea cu care se achita Haret de obligațiile ce îi reveneau față de Teatrul Național, ca și pentru exigența vădită față de repertoriu și de menirea acestuia.

Dar înainte de a ne ocupa de noua concepție asupra repertoriului, instituită sub ministeriatul lui Haret, să amintim cîte ceva despre cadrul general în care el intră în contact, în calitate-i oficială, cu mișcarea noastră teatrală. În monumentul său „Raport la rege asupra activității Ministerului de Instrucție” din 1903, Haret scria : „Dintre toate instituțiile care depind de Ministerul Instrucțiunii Publice (...) aceea care merge cel mai greu este fără îndoială teatrul”. Urmează apoi o analiză amănunțită din care reiese o stare de lucruri ce părea într-adevăr precară. Cu toate marile subvenții date teatrelor naționale din București, Iași și Craiova, nu numai că deficitele creșteau îngrijorător, dar nici nu se prea putea vorbi de o îndeplinire a menirii pentru care erau hărăzite cele trei instituții de artă. Conchizînd cu un sumar calcul (să nu uităm că ministrul nu era numai un iluminist în concepții, ci și un matematician de formație), Haret exclamă : „Ce nu s-ar putea face cu o asemenea sumă consacrată în al fel artelor !”

Cauzele pentru care, cu toate eforturile, „cite trele teatrele duc o viață foarte precară” sînt limpede văzute de Haret. Printre acestea, el arată : „Un număr relativ mare dintre societari nu mai sînt în stare de a face servicii în raport cu situația ce ocupă în teatru”, împrejurare din care conchide defectuoșitatea sistemului societariatului, care „imobilizînd personalul, face grea, dacă nu imposibilă, preînnoirea lui” ; slăbiciunea studiilor dramatice în conservatoare, „care nu produc destule talente bine preparate, pentru a împrosăta personalul” ; „lipsa unui repertoriu destul de complet, scris într-o limbă curată și aleasă...”

Aceste două lipsuri din urmă sînt cauzele majore în concepția lui Haret și, după cum

vom vedea, în activitatea sa viitoare, legată de destinele teatrului românesc, spre remedierea lor își va îndrepta cu precădere atenția, adică spre instaurarea unui climat de ordine și răspundere în teatru și — deosebit de important — spre augmentarea caracterelor educative ale repertoriului. Pentru că, trebuie accentuat că Spiru Haret nu se mîrginește să constate neajunsurile — ceea ce mai făceau și alți intelectuali ai vremii — ci propune și militează pentru îndreptarea lor. „Nu e suficient să constăți că teatrul e gol”, îi scria el în 1911 publicistului Nicolae Petrașcu ; după căutarea cauzelor trebuie să urmeze „indicarea mijloacului de a-l umplea”.

Punctul de vedere al lui Haret, în calitate de ministru, în legătură cu repertoriul, detectabil în multe împrejurări, iese în evidență cu deosebită pregnanță în răspunsul pe care ministrul Instrucțiunii îl dă în Parlament la interpelarea deputatului Nicolae Iorga (controversă în care, în treacănt fie spus, amîndoi iluștrii savanți, atît matematicianul cît și istoricul, erau, de fapt, de aceeași părere) : „Am sentimentul că teatrul românesc trebuie să merite numele de teatru românesc în toată deplinătatea cuvîntului. Așa fiind lucrurile, fără ca să mă gîndesc cituși de puțin să cer excluderea cu desăvîrșire a literaturii străine din teatrul românesc, înțeleg că literatura românească să fie pusă pe primul plan în teatru” ; și mai departe : „nu este vorba numai de a număra cîte piese românești sau străine s-au jucat sub cutare sau cutare director, ci de a considera și locul pe care aceste piese l-au ocupat pe afișele teatrului (...) Trebuie apoi să ținem seama și de calitatea acestor două feluri de literatură și, oricît s-ar argumenta și s-ar sili să se tragă dovezi din cifre, niciodată nu mă voi putea convinge că o piesă ca *Jozeta* este făcută pentru teatrul românesc. Nu sînt deloc aici în cauză deficitele sau excedentele teatrului românesc. Am plătit deficite din trecut și dacă ar mai fi fost deficite și astăzi le-am fi considerat ca sacrificii făcute pentru literatura românească și le-am fi plătit și pe acelea. Dar excedentele care se dobîndesc, atrăgînd publicul, tînerimea de toate vîrstele, la spectacole ca *Jozeta* sau ca *Surioara* (piese bulevardiere — n.a.), acele excedente sînt plătite prea scump moralicește” ; și mai departe : „cînd ne gîndim că mijloacele de a încuraja literatura națională sînt la noi așa de puține și sărace, este evident că nici unul din acelea pe care le avem nu trebuie neglijat. Unul din acestea, fără îndoială, este însuși Teatrul Național. Fie sub formă de traducere, fie sub formă de piese originale, Teatrul Național este un mijloc de a atrage împrejurul său tot ce produce literatura românească, și de a crea o atmosferă literară împrejurul lui (...). Nu trebuie să așteptăm ca valori de mîna întâia să se manifesteze ele singure ; de multe ori se întîmplă cu valorile acestea să stea uitate și necunoscute și numai cînd

Interior din locuința lui Spiru Haret



li s-a dat ocaziunea s-au pus în evidență. Istoria literaturii este plină de asemenea exemple". (Grija lui Haret pentru repertoriul, dorința de a atrage, chiar și pentru o manifestare de un gen *minor*, condeie din cele mai reputeate ale literaturii noastre se văd și în comanda pe care i-o face lui I. L. Caragiale — odată cu mai cunoscutele de posteritate însărcinări date lui Vlahuță pentru a scrie *România piterească* și lui Coșbuc pentru *Războiul de neatrănare* — ca să realizeze revista *O sută de ani*, reprezentată pe scena Teatrului Național la 1 februarie 1899.) Și, ca să revenim la interpelare: „eu cred că și timpul și mijloacele care s-au consacrat la reprezentațiuni puțin de dorit, ca acelea la care s-au făcut aluziune, ar fi fost bine dacă s-ar fi consacrat pentru scopul pe care l-am definit, chiar dacă excedentul teatrului ar fi fost să cadă cu ceva.”

Ideea avea să fie reluată și de Pompiliu Eliade, la puțină vreme după ce Haret îi încredințase direcția Naționalului bucureștean, într-un raport către Ministerul Instrucțiunii Publice: „Într-o instituție de cultură a statului nu ne trebuie excedent de casă, ne trebuie excedent în suflete.”

Consecvența cu care își urmărea unele idei expuse încă cu cinci ani în urmă în amintitul Raport la rege (ex.: „Mai cu seamă să se dea instituțiilor artistice niște legi care le lipsesc cu totul”) se vedește și cu ocazia acestui răspuns la interpelarea de mai sus: „Eu socotesc că încercări *parțiale* de a se rezolva dificultățile este inutil să se facă (...) Eu cred că *întreaga* organizație a teatrului trebuie revăzută. Rezultatele au dovedit că ea nu corespunde trebuințelor.” Era vorba de o nouă Lege a teatrelor. Activitatea de reformator al teatrului românesc, dusă de Haret, avea să-și găsească expresie în ea. Vechea lege a teatrelor din 1877 avea nevoie de o prefacere radicală și Haret o reușește în 1910, după mai multe tergiversări parlamentare. Prin noua lege, teatrele de la Craiova și Iași primesc o organizare identică cu cea a primei noastre scene, fiind pentru întâia oară recunoscute ca teatre de stat; s-au creat noi posibilități de afirmare pentru actori prin înființarea unor trepte ierarhice numeroase și prin premii anuale, s-a dat acestora dreptul de a figura în consiliile de administrație și în comitetele de lectură, li s-au sporit simțitor salariile și, mai ales, li s-au asigurat bătrânețele, pentru că, după cum scria Haret, „situația materială a artiștilor, deși nu lasă prea mult de dorit atâta timp cât sînt în activitate, devine cu totul nenorocită pentru artiștii pensionari.” Se iau apoi măsuri pentru încurajarea și perfecționarea artei dramatice și pentru îmbogățirea repertoriului (premii de creație, burse etc.).

În privința repertoriului original, Pompiliu Eliade scria în articolul *Haret și Teatrul Național* (1911): „Menirea teatrului nu e de a încuraja orice producere indigenă, ci de a pregăti, printr-o alegere din ce în ce mai

severă, un repertoriu de seamă care să nu plece fruntea, rușinat, în fața capodoperelor literaturilor dramatice străine (...). Nu orice piesă românească e și națională, adică aparține, prin aceasta chiar, națiunii întregi, face fala națiunii întregi, ci numai o piesă românească bună. Cele rele aparțin numai autorilor. (...) Sub ministerul lui Haret s-au jucat piese românești tot mai numeroase și tot mai izbutite. Nu toate cite s-au prezentat direcției, nici toate cele jucate, desăvîrșite, dar în sfîrșit cele mai bune din cite s-au



Camera de lucru a lui Haret

înfălișat, toate cuviincioase, toate frumoase scrise, înfălișînd fiecare un număr de însușiri și un progres adevărat, față de încercările dramatice anterioare. S-au jucat: trilogia lui Barbu Delavrancea — *Apus de soare*, *Vișorul*, *Luceafărul* —, *Chinul* d-lui Al. G. Florescu, *Jertfa* d-lui Miculescu, *Înșir'-te, mărgărite* a lui Victor Eftimiu, *Romeo și Julietta la Mizil* al lui G. Ranetti, precum și primele încercări dramatice ale d-lor M. Sadoveanu, P. Locusteanu, Z. Birsan, N. Pandele, C. Rădulescu-Motru, G. Diamandy, A. de Herz. Unele bune, altele mai puțin bune.

Ceea ce a fost însă totdeauna la înălțime a fost limba auzită pe scena teatrului. Meritul ei revine lui Coșbuc, lui Brătescu-Voineschi, lui E. Gîrleanu, Ovid Densusianu, M. Sadoveanu, G. Ranetti, tuturor scriitorilor români buni minutori ai condeiului, cărora li s-a încredințat traducerea capodoperelor străine.”

Din expunerea de motive la Legea teatrelor scrisă de Haret trebuie reținută o idee extrem de importantă pentru perioada respec-

tivă, care arată că lecția Caragiale-Gusti-Davila fusese bine reținută de ministru : „dacă avem artiști dramatici din ce în ce mai buni, nu avem cine să-i călăuzească, căci ne lipsește cu desăvîrșire clasa directorilor de scenă (cei actuali existînd în mod întîmplător) și lingă arta interpretării, pe aceea de a pune piesele în scenă și de a conduce repetițiile”.

Deschizătorul de drumuri în învățămîntul nostru de toate gradele nu a omis nici conservatoarele, a căror activitate a fost statuată pe noi baze moderne.

Întuind și dezvoltînd rolul de educator al gustului public, deținut de teatrul profesionist, Haret are, însă, și marele merit de a fi cel care a cultivat primele mlădițe ale unei durabile mișcări artistice în mijlocul poporului. Cititorul de astăzi, care vede ceva obișnuit în ampla noastră mișcare artistică de amatori, în concursurile care reunesc formații teatrale ale celor mai îndepărtate cămine culturale sătești, nu știe, poate, că la acestea,

clitor a fost Spiru Haret. Intr-adevăr, în cadrul cercurilor culturale sătești (o altă creație a sa), la sfîrșitul secolului trecut, au loc și „mici reprezentațiuni de piese compuse anume (...) ca realizare a ideii teatrului sătesc”.

Rezultatele dezvoltării în decenii a acestei idei — pînă la ampla mișcare artistică de amatori existentă astăzi, în anii socialismului — sînt greu calculabile. Totuși, îndrăznim să credem că, din cite a făcut acest mare reformator al teatrului românesc, aici este locul în care Thalia trebuie să-i fie cel mai mult recunoscătoare. Să-l cităm, în încheiere, din nou, pe Pompiliu Eliade, care scria, referindu-se și la proverbiala modestie a lui Haret : „Aceasta este opera teatrală a celui mai neateatral ministru din cîți s-au perindat vreodată la despărțemîntul Instrucției Publice”.

Dr. ing. prof. Radu Sp. Haret

Amintirea lui Dominic Stanca

În chip ciudat și paradoxal pentru cine nu l-a cunoscut decît la suprafață, acest domn elegant, ținîndu-se chiar în pas cu o anumită modă, foarte citadin în aparență, a fost un autentic intelectual tradițional, de „tip rural”, menținînd mereu în stare de veghe o cultură filtrată țărănește pînă și în vocabular, pînă și în gesturi. Mai mult, o cultură și o filozofie populară de țaran transilvan, cu inflexiuni și cadențe specifice, dar consacriind și o față — s-ar părea — atipică, o componentă dialectică a acestui țaran, pentru care, spre deosebire de cel moldovean, bunăoară, orice ocazie e bună de a tăcea, de a nu scoate o vorbă. Dimpotrivă, prin Dominic Stanca nu se înșfîlețea, în realitate, atît figura în altorelief a unui sătean vorbăret, cît se impunea un tip relativ inedit de oralitate, încărcată de o tensiune dialectică proprie.

Această nouă oralitate ardelenescă —, pe care, într-un fel, a lăsat-o și a alimentat-o în balade, în povestiri, în comediile scenice — reprezintă, cred, caracteristica primă a poetului, a dramaturgului și chiar a actorului patriot Dominic Stanca. Dotat, se înțelege, cu simțul improvizației pe teme de observație date, avea capacitatea să reînvie savuroase situații umane în cheie ironică, transformînd persoane mai mult sau mai puțin cunoscute, reale, în adevărate „dramatis personae”, în siluete cu o viață fantastică, pe cit de efemeră, pe atît de autonomă, uneori singulară.

O constantă aplecare sufletească spre optimismul voinței — împrumutată din același fond de înțelepciune populară — i-a dat lui Dominic Stanca o măsură în care se topeau mindria și ambiția artistului individual cu modestia creativității anonime și colective. Avară cu sine și ponderată în exhibițiile publice — inclusiv în cele de pe scenă — devotîndu-se fără rezerve celor intimi, individualitatea latinește histrionică a lui Dominic Stanca rămîne încă de descoperit, ascunzînd surprize pozitive. Un prim pas în această direcție ar putea fi făcut — înainte de adunarea operei omnia — prin editarea unui volum antologic (compoziții : versuri, proză, teatru), menit să demonstreze omogenitatea unei voci poetice originale, aceeași în cantilenele patetice din balade, ca și în tonurile grave din proza epică sau în vioiciunea lentă din comediile satirice.

Plecat mult prea repede, și fără să se întoarcă, la o greșită întîlnire cu o anume Cumătră uscătivă — făcînd parte, desigur, din folclorul său —, Dominic Stanca n-a apucat „să se pretindă”, cum își îndemna el însuși eroina dintr-o piesă. Este necesar, de aceea, „să-l pretindă” critica literară în general și critica teatrală în special, găsind locul ce se cuvine pe drept unei opere ce se va revela curînd mai puțin „minoră” decît ar fi dispus să creadă istoricul sau croniclearul grăbit de pînă acum.

Florian Potra

Puncte de suspensie ...

AL. MIRODAN

Colecționarul

Am primit zilele trecute următoarea scrisoare-articol din partea unui cititor cu nume comun și pasiuni rare: Constantin Constantinescu, șef de șantieri în viața cea de toate zilele și colecționar de imagini în „cealaltă“. Iată:

„Printre multe acțiuni cultural-educative întreprinse de conducerea Muzeului R.S.R. și de specialiștii acestui edificiu cultural, o lăudabilă și binemeritată inițiativă este aceea a evocării unor colecționari, care în decursul vieții lor au avut ca nobilă pasiune slujirea totală — cu multă dăruire și fără preget — a artei noastre și a creației noastre cultural-artistice.

Evocările muzeistice cinstesc pe drept cuvânt memoria acestor înaintași ai noștri, iar faptele lor — fapte mari, de rar exemplu — scot în evidență aportul, autoritatea, competența, devotamentul acestor oameni, capacitatea de a discerne și a decide asupra artei noastre în toate împrejurările, atât în viața de toate zilele cât și atunci când arta se află la răspintii de drumuri sau în bătălia curentelor devastatoare sau străine ei.

Nume ca Bruckenthal, Zambaccian, Dona Weinberg, Avachian, Jianu și multe altele, care urmează a fi evocate, sînt numele acelor colecționari care și-au transformat viața lor într-o flacără culturală nestinsă și au slujit arta cu pasiune, așa cum numai colecționarii o pot sluji.

Vorbind despre colecționarul dr. Ștefan Jianu, criticul plastic D. Dancu amintea recent: «Cu o mașinuță cum-părată ad-hoc, doctorul și soția lui cutreierau satele ardelenesti, unde sperau să găsească icoane prin poduri,

grajduri de vite sau case vechi, creații care le produceau o bucurie nespusă... Foarte multe dintre piesele acestea au fost reproduse în monografia Pictura Jărănească pe sticlă, apărută anul acesta în editura Meridiane. Dr. Ștefan Jianu recepta opera de artă prin antene extrem de sensibile, printr-o intuiție ce nu dădea greș... Doctorul a strins pentru a dăru, finalmente, n-a apucat să-și doneze personal colecția sa valoroasă de pictură contemporană Olteniei natale, dar și-a exprimat, cu puțin înainte de sfîrșitul său prematur, această dorință, pe care soția sa a îndeplinit-o evlavios...»

Colecționarul nu este numai un deținător, cum se pot trage concluzii din principiile de drept. Colecționarul este acel sclav spiritual al artei, acel tributar fără de sfîrșit al artei, omul care, din necesități și porniri spirituale, adaugă muncii lui obișnuite o altă muncă, adaugă preocupărilor lui obișnuite alte preocupări, și această muncă și aceste preocupări sînt cerute organic de simțurile și de viața lui de zi cu zi și transformate apoi fiziologic în plăceri și bucurii pe care numai cei ce iubesc arta sau o slujesc le pot degusta sau înțelege.

El este un descoperitor în adevăratul sens al științei, un cercetător istoric al trecutului artei, un cercetător al prezentului artei și un înainte-văzător al evoluției artei.

El este un specialist și este, în același timp, o flacără a culturii, care luminează permanent drumul acesteia, atât pentru contemporani cât și pentru urmașii lui.

El nu poate fi amestecat în gama de confuzii materiale, el își are locul lui bine stabilit între novatori și descoperitori, fără a avea nevoie să fie brevetat de cineva și fără nici un fel de aprobări.

Toată această muncă o pune în mod conștient în slujba patriei și poporului său.

El este un gînditor și un cultivator al gîndirii sale, un consumator pretențios și nesățios de artă, document și amintire. El este fratele mai mic sau mai mare, părintele sau copilul artistului, fără care arta nu s-ar putea menține și nu ar putea evolua, sau ar evolua anevoios. Și, cînd spun artă, înțeleg nu numai plastica «pură», ci și zonele plastice ale scenei, pe care au slujit-o și o slujesc cu devotament nenumărați artiști plastici de valoare. Se știe că numeroase creații au fost descoperite, strînse cu grijă, mîgală și pasiune și păstrate, la început de mîinile și mintea acestor amatori care intuiesc frumosul autentic, și numai după aceea, și cu ajutorul lor, au ajuns hîmuri spirituale ale întregii națiuni. Am în vedere schițe de decor, schițe de costum, cortine pictate, afișe etc.

Dacă nu ar fi existat asemenea oameni — cred și sînt convins de acest lucru — multe opere de artă din categoria celor sus-amintite ar fi fost distruse sau dispărute.

Drept recunoștință față de acești merituoși înaintași ai noștri, cred că ar fi bine dacă s-ar extinde evocările de la serile muzeistice — cu capacitatea unei săli cu locuri limitate — la evocări cu caracter scriitoricesc și teatral în gazetele de specialitate“.

Constantin Constantinescu
colecționar
București
str. Tunari 37 A

...Și n-are dreptate ?
Dacă ne gândim puțin la pictorii de ieri și de azi (și

de mâine), a căror artă, pusă în serviciul spectacolului, se alege, adeseori, numai cu o mențiune (maximum două...) în cronică, la coadă de actori ; dacă ne gândim la talentul (ba chiar geniul) salvat de la parcă firească pierire de către un fanatic iubitor de decoruri, dacă ne gândim că, prețuind și încurajând salvarea, păstrarea, colecționarea, deci, a desenelor pentru costum, care sînt atît de des adevărate acuarele, s-ar putea înjgheba pretutindeni uimitoare „muzee de plastică teatrală“, cu valabilitate în ordinea este-

ticului ; dacă ne gândim la cumplitul destin al afişelor sau programelor de teatru, care dispar (viața !) pînă și din dulapurile dramaturgilor, regizorilor sau actorilor în cauză (mă știu ! îi știu !), și care, cînd totul pare iremediabil pierdut, apar prin strădanie de Constantin Constantinescu grijuliu, cînd mă gîndesc la toate acestea și la altele, îmi dau seama, nu fără anume remușcări, că, așa cum cîstit zice corespondentul meu, colecționarii aceștia merită „evocarea“ de cuviință. Ba chiar invocarea.

ANTRACT

IOSIF NAGHIU

Piesă îndrăzneță

— Despre ce este vorba în noua ta piesă, pe care vrei s-o propui secretariatului nostru literar ?

— Despre nimic.

— Nu ți se pare cam temerar ?... Cam îndrăzneț ?

— Ba da. Tocmai de aceea am proiectat să o scriu în patru sau cinci acte, care vor da spectacolului o durată de cel puțin patru ore.

— Și publicul ?... Crezi că va rezista ?... Că nu va face scandal ?...

— Bine. Atunci, am s-o reduc la trei acte, dar cu condiția ca piesa să fie interpretată de actori unii și unii. Dinică, Moraru, Caragi-

u (de mine), a căror artă, pusă în serviciul spectacolului, se alege, adeseori, numai cu o mențiune (maximum două...) în cronică, la coadă de actori ; dacă ne gândim la talentul (ba chiar geniul) salvat de la parcă firească pierire de către un fanatic iubitor de decoruri, dacă ne gândim că, prețuind și încurajând salvarea, păstrarea, colecționarea, deci, a desenelor pentru costum, care sînt atît de des adevărate acuarele, s-ar putea înjgheba pretutindeni uimitoare „muzee de plastică teatrală“, cu valabilitate în ordinea este-

— Simplu. Fără conflict, fără dramă, fără satiră.

— Și cu ce le înlocuiești ?...

— Cu taclele... Cîte o cafea... Din cînd în cînd, cite o bere. Mă gîndesc dacă n-ar fi bine să introduc pe scenă, printre alte elemente de decor, și un televizor, ca să aibă actorii la ce se uita. Ar fi un prilej minunat, pe care ei, dealtfel, îl cam pierd, din cauza spectacolelor în care joacă seară de seară. Nu crezi ?...

— Bine... Dar. în ultimă instanță, care ar fi ideea piesei tale ?

— Idee... Ce cuvînt pretențios !... Dar, hai, să-ți fac pe plac. Ideea ar fi a comunicării directe între spectatori și actori.

— Fără spectacol ?... Fără tramă ?... Doar pentru că stau față în față ?...

— Să nu ne amăgim... Crezi că publicul vine pentru autor ?... Crezi că antologica partidă de cărți din Lungul drum... al Municipaliului place pentru că este partidă dintre bătrînul și tinărul Tyrone, sau pentru că este interpretată de Caragiuiu și de Pittiș ?

— Bine, bine, dar tu singur spui ; era și o partidă de cărți la mijloc.

— M-ai convîns. Voi include în piesa mea și o partidă de cărți.

— Nu... nu... Mai bine fără partidă de cărți. Să nu se simtă influența lui O'Neill. Deci, după cum spuneai, se ridică cortina și actorii și spectatorii stau față în față, fără să-și spună nimic.

— Actorii, în nici un caz. La asta țin moriș. Altfel, dau piesa la concurență.

— Două sute de pagini albe în patru acte !... Și cu cît vrei să ți le plătim ?

— Maximum.

Atena — 3-13 iulie 1976

**■ MARGARETA
BĂRBUȚĂ**

LECȚIA ACTUALĂ A TEATRULUI ANTIC

**De la teatrul
lui Dionysos
la teatrul
din Epidaur,
itinerariul unei
experiențe**

În teatrul lui Dionysos din Atena, la picioarele Acropolei, acolo unde, acum 2500 de ani, au răsunat, în „premieră absolută”, versurile înaripate ale lui Eschil, ale lui Sofocle și Euripide, delegați din 26 de țări de pe toate continentele lumii s-au întâlnit la 5 iulie, la ceremonia de deschidere a Conferinței internaționale cu tema „Drama antică în teatrul contemporan”, organizată sub egida Institutului Internațional de Teatru și a Ministerului Culturii și al Științelor din Grecia.

Ambianța

Construit pe panta colinei stincoase care susține fortăreața Atenei — mai întâi din lemn, apoi din piatră (în sec. IX î.e.n.), adăpostind sanctuarul lui Dionysos și oferindu-și spațiul marilor serbări și întreceri artistice ce purtau numele năbădăosului zeu, ca și adunărilor poporului în epoca democrației ateniene sclavagiste, acest solemn amfiteatru de piatră, purtând încă, ici colo, săpate în jilturile de marmură, numele arhoniților și notabilităților iubitoare de spectacole de acum două milenii și jumătate, a dat adunării noastre fiorul unei comunități spirituale cu îndepărtatul „secol de aur” al artei scenice. Cuvintele președintelui Republicii Elene, Constantin Tsatsos, explicând prezența vie a dramei antice în lumea contemporană prin natura eternă a esenței ei — expresia poetică a luptei omului pentru libertate, în confruntare cu destinul, cu moartea, cu iubirea, cu oamenii — păreau un ecou, peste milenii, al versului sofoclean „În lume-s multe mari minuni; / Mai mari ca omul însă nu-s!” Microfoanele radioteleviziunii, ca și întreaga aparatură tehnică instalată acolo pentru necesitățile unei imediate și exacte informări în masă, păreau o intru-

ziune cu totul insolită în acea ambianță creată de gradenele și dalele de un alb imaculat, care invita la meditație și reculegere, mai prielnică, parcă, echilibrului apolinic decât agitației dionisiace.

Impresia aceasta de permanentă interferență a trecutului cu prezentul a dominat de-a lungul întregii noastre reuniuni, fie că ne aflăm în clădirea școlii superioare de științe politice *Pantios*, participând la debaterile în jurul temei Conferinței, fie că străbăteam cartierele Atenei sau drumurile în serpentină printre livezi de măslini sau pe malul stîncos al mării, spre Capul Sunion, spre Eretria, spre Delfi, spre Micene sau spre marele amfiteatru de la Epidaur.

În Atena, ca și în întreaga Grecie, prezentul este saturat de istorie și de mitologie.

Numele străzilor, firmele magazinelor amintesc la tot pasul de locurile unor celebre bătălii, de personalități intrate în istoria universală, de zeități sau de eroi zeificați. Salamina, Marathon, Termopile sînt nume a căror rezonanță mitică nu e anulată de aspectul modern al construcțiilor. Tufele bogate de leandri de culoare ciclamen, care se întind de-a lungul șoselei naționale, vorbesc de iubirea de frumos, ca de o constantă a spiritualității grecești de-a lungul secolelor și mileniiilor. Iar serpentina abruptă care duce spre teatrul și sanctuarul de la Delfi, întreținînd dialogul între calmul cîmpiei și dramatismul stîncilor colțuroase care formează masivul

muntelui Parnas, vorbește de victoria omului asupra naturii aprige, făcând să reînvie, clipă de clipă, miturile și legendele născute în mod firesc din solul acesta bîntuit de cutremure și furtuni, stîmînd amintirea călătoriei lui Oedip din spre oracole, spre Teba, cu tragedia sa oprire la „răscrucea celor trei drumuri“. Iată, acolo în vale e răscrucea unde Oedip l-a ucis pe Laios !

Mitologie, istorie, actualitate. Așezat între munți, într-o falie creată de pe urma unor cutremure, sanctuarul lui Apollo de la Delfi își păstrează și azi atmosfera de mister și reculegere. Teatrul construit acolo în sec. IV î.e.n. — o altă biruință a muncii și curajului omului — a adăpostit în 1927 una dintre primele încercări de reînviere a dramei antice, spectacolul cu *Prometeu* de Eschil. Locul are un ecou ce se repetă de 12 ori, și atunci, în 1927, vocea actorului care-l juca pe Prometeu înălțuit a stîrnit vulturii ce se aflau pe înălțimile muntelui Parnas, atrăgîndu-le rotirile amenințătoare deasupra publicului adunat în amfiteatru. Astăzi, vocea actriței Anna Synodinou, președinta Comitetului de organizare a Conferinței noastre, recitînd invocația Casandrei către Apollo, a stîrnit din nou ecurile munților, primind drept răspuns... un tunet rostogolit din înălțimi pînă în inima pămîntului. Pe zei nu bine să-i provoci nici în joacă... Pe serpentinele înguste ce duc spre sanctuar avusem parte de o mică mostră de ceea ce înseamnă o furtună prin locurile acelea. Radu Beligan vorbea a doua zi de legăturile secrete ale marilor artiști greci cu zeii. Se poate lua și așa.

Conferința

Amplificată și întretesută cu asemenea momente de comuniune cu istoria vie a locurilor și oamenilor care au dat naștere capodoperelor teatrului antic, Conferința s-a desfășurat într-o ambianță prielnică schimbului de informații, de opinii, de experiență. Istoria și actualitatea, trecutul și prezentul s-au întîlnit din nou în cadrul dezbaterilor, slujindu-și reciproc drept argument în susținerea, pe de o parte, a ideii de perenitate a dramaturgiei antice, prin mesajul umanist pe care-l conține, și, pe de altă parte, a ideii de implicare a teatrului în contextul social-istoric al vremii sale și, de aci, de multiplicare a modurilor de interpretare a semnificațiilor fiecărei opere.

Două direcții, două poziții esențiale s-au afirmat în cadrul dezbaterilor : una tehnicistă, tinzînd către reconstituirea arheologică și reproducerea cît mai exactă a condițiilor și modului de reprezentare a dramei antice (prin dramă înțelegîndu-se noțiunea gene-

rică de operă dramatică, deci, atît tragedia cît și comedia) ; cealaltă, pe care aș denumi-o creație, urmărind interpretarea dramei antice în raport cu societatea și publicul de azi, căutîndu-se mijloacele de expresie artistică cele mai adecvate comunicării mesajului. Între aceste două poziții fundamentale, o infinitate de nuanțe, încercări de sinteză, de conciliere sau, dimpotrivă, de ruptură.

Reconstituirea arheologică, în afară de faptul că ar transforma reprezentarea teatrală într-un muzeu, la care publicul de azi ar privi pasiv, fără a exista putința unei comunicări și a unei participări active, deoarece „cheia“, „codul“ comunicării s-a pierdut (să nu uităm că n-a existat o continuitate în reprezentarea dramei antice de-a lungul secolelor și redescoperirea textelor n-a fost însoțită de o redescoperire a modului de reprezentare), ridică și dificultăți insurmontabile : nu există nici un document care să indice, de pildă, cum era muzica în spectacolul antic sau cum era dansul — două elemente absolut indispensabile în interpretarea Corului. Tot ce s-a realizat și se realizează în secolul nostru în acest domeniu are la bază intuiția și inspirația diversilor realizatori de spectacole, muzicieni și coregrafi, cercetători pasionați ai documentelor străvechi, ai folclorului popoarelor balcanice și ai operelor dramatice care, singure, pot sugera modul de interpretare scenică. Atunci, ce fel de reconstituire ?

Unele dintre dificultățile reprezentării dramei antice în teatrul contemporan au fost semnalate, în câteva linii esențiale, de Constantin Trypanis, ministrul Culturii și al Științelor, profesor universitar cu un îndelungat stagiul la Cambridge. Cea dintîi, fundamentală, este dificultatea de a interesa publicul contemporan. De aci, necesitatea unor concesi, prima fiind aceea a traducerii, deci, a transpunerii în alt sistem lingvistic, cu riscul pierderii parțiale a valorii poetice, știut fiind ce materie dificilă de minuit este cuvîntul, pe planul atît al semnificațiilor, cît și al sonorității. Folosirea măștilor este o altă problemă, plină de riscuri, masca fiind un mijloc convențional aparținînd unui întreg sistem de convenții specific teatrului antic, determinat de însăși structura arhitectonică a celui teatrului, de organizarea reprezentății, și determinînd, la rîndul său, stilul de joc al actorilor. Publicul de azi mai acceptă oare această convenție ? Dar Corul ? Cum să rostescă Corul marile meditații despre om și destin, fără a-și pierde demnitatea solemnă, fără a deveni ridicol sau artificial prin cîntatul la unison sau prin dansurile care nu mai pot fi dansurile religioase de la originile tragediei ?

Fără îndoială, cele mai multe și mai interesante intervenții au fost cele care afirmă o poziție creatoare față de drama antică pornind nu numai de la faptul că singura realitate sigură care ni s-a transmis peste milenii este textul, ci, mai ales, de la însuși specificul actului teatral, care se pe-

trece „hic et nunc” și care nu se poate săvârși decît în prezența și cu participarea unui public viu, activ, un public aparținînd unei anumite societăți și unei anumite epoci. În cadrul acestei poziții fundamentale, de valorificare a fondului përen al dramei antice în raport cu receptivitatea publicului contemporan, numeroase s-au dovedit a fi posibilitățile de interpretare, căci marile adevăruri ale omului, descoperite de titanii secolului lui Pericle, își dezvăluie, de fiecare dată, altă fațetă.

Regizorul grec Karolos Koun, conducător al Teatrului de Artă și experimentat cercetător al teatrului antic, autor al mai multor spectacole apreciate, găsește în operele marilor clasici semnificații contemporane pe care caută să le pună în valoare cu mijloace complexe, tinzînd cître ideea de teatru total, ideea de bază a teatrului antic, în care expresia corporală, ca și cea vocală, muzica, sunetul și mișcarea, totul trebuie să participe la reliefarea mesajului, expresie a conștiinței critice a poetului. Karolos Koun urmează linia desacralizării dramei antice, atribuiind Destinului sensul unei necesități morale, sociale, și nu pe acela al unei fatalități oarbe, iar ritualurilor Corului semnificația unei atitudini sociale.

Pentru Don Lutz, regizorul olandez, drama antică e un mijloc de a-și manifesta propria atitudine față de societate — într-o țară protestantă „de libertate aproape totală, unde totul e posibil, deci aproape nimic nu e posibil”, într-o societate care se schimbă mereu, în care domnește sentimentul insecurității. Electra din tragedia lui Sofocle, pe care a pus-o în scenă, poartă cu ea mesajul credinței, al fidelității față de un crez, chiar dacă pentru acest crez ea trebuie să ucidă, și aceasta e important. Actualitatea Electrei se află, după el, în conflictul dintre individ și societate. Iar spectacolul său căuta să stimuleze gîndirea publicului, nu să-i provoace instinctele.

Interesanta intervenție a artistului complex Suresh Awasthi din India a atras atenția asupra unui aspect nou al problemei, și anume, procesul transferării dramei antice dintr-un sistem de cultură în altul. Pentru un public lipsit de experiența miturilor pe care este clădită drama antică, regizorul trebuie să găsească echivalente artistice în măsură să facă drama și miturile comprehensibile, reconstruind drama, la nevoie, cu condiția păstrării spiritului acesteia. Legătura text-actor-public este fundamentală pe planul acestui transfer de cultură.

Fără îndoială, atitudinea creatoare în reprezentarea contemporană a dramei antice are în vedere, în primul rînd, după cum s-a relevat și în discuții, publicul căruia spectacolul i se adresează și necesitatea de a descoperi un cod de comunicare între universul uman, social, mitologic al textului și universul acestui public, trăind astăzi în condiții foarte diverse de la o țară la alta. Sigur, însuși textul — structura sa dramatică

și tonalitatea sa majoră — impune un anumit stil de interpretare. O tragedie de Eschil nu poate fi jucată în stilul unei piese de Cehov și nici al unei piese din teatrul absurdului. De aici, și necesitatea unei pregătiri speciale a actorilor — fără a se ajunge la specializarea îngustă și exclusivistă pe care o sugera un distins actor grec (actorul de dramă antică să nu mai joace nimic altceva) — pe planul expresiei vocale și corporale, pe planul culturii înseși. De aici și locul acordat, în cadrul dezbatărilor de la Atena, problemei pregătirii actorului, perfecționării întregii sale instrumentații, pentru a putea comunica, la un înalt grad de intensitate, răscolitorul mesaj al lumii antice, unor oameni aparținînd altor sisteme social-politice sau chiar religioase.

Problema traducerii dramei antice din greaca veche în greaca modernă sau într-o altă limbă modernă a iscat controverse pasionate între „tehnicieni” și „artiști”, între filologi apărători meticuloși ai trimetrului iambic și oamenii scenei, cei care comunică direct cu publicul, într-un limbaj inteligibil, sensibil, poetic, cei care nu fac din formă, din metru sau ritm, un fetiș, ci un mijloc de expresie al unei mari experiențe umane.

O excelentă scurtă istorie a reprezentării dramei antice, de la origini pînă în zilele noastre, a înfățișat venerabilul pictor scenograf Yannis Tsarouchis — figură proeminentă a teatrului grec de azi ca și a Conferinței noastre. O scurtă istorie din care n-au lipsit referirile concrete la amănunte de arhitectură, de decor și costum, pentru a demonstra că modul de reprezentare a dramei antice, încă de la nașterea acesteia, a reflectat, de fiecare dată, mișcările sociale ale epocii respective. O evoluție clară în acest sens este vizibilă chiar între modul de reprezentare a operelor lui Eschil față de cele ale lui Sofocle sau Euripide, opere reflectînd ele însele momente diferite ale evoluției societății în direcția eliberării omului. Epoca noastră, plină de contradicții, a determinat o mare diversitate de interpretări, de moduri de reprezentare, exprimînd, de la caz la caz, spiritul epocii într-o anumită ipostază, fie că e vorba de stilul megaloman al Reinhardt, Appia sau Craig, fie de „stilul Mussolini”, exprimînd o anumită poziție a statului fascist față de artă, fie de stilul unor artiști liberi ca De Chirico sau Picasso. Esențial chiar și în ceea ce privește costumul, de pildă, nu e dacă eroii să poarte tunica și pantalonii specifice costumului popular grec, sau mantele drapate conform desenelor de pe vasele antice. Esențial este omul și, mai ales, încrederea în om, pentru a monta, azi, tragedia antică.

Iată lansată, limpede, una dintre ideile fundamentale ale Conferinței noastre, reluată, apoi, de alți vorbitori: lecția teatrului antic este aceea a prezenței în frîmintările sociale ale vremii. A studia decorul și costumul teatrului antic înseamnă a studia mesajul operelor, care reflectă, în imagini,

în metafore, prin mijlocirea miturilor și a legendelor, stările sociale în anumite momente istorice, și care, totodată, afirmă încrederea în om, în aspirația acestuia spre libertate și demnitate; este ceea ce justifică perenitatea și universalitatea acestor capodopere născute într-un context social-istoric determinat.

Lección teatrului antic, după părerea unei vorbitoare, este aceea a primului teatru politic din lume. Marii poeți ai Greciei antice și-au exprimat poziția critică față de tradițiile politicii de stat, care a instaurat, în interior, democrația, dar a impus cu forța, în exterior, puterea imperialistă a Atenei.

Ceea ce este de reținut, din numeroasele intervenții în dezbateri, asupra cărora nu mai stăruim, este faptul că nu există și nu poate exista o formulă unică, universal valabilă, de interpretare și valorificare scenică a dramaturgiei antice. Fiecare artist își construiește spectacolul pornind, fără îndoială, de la datele textului și de la datele furnizate de istorie, în funcție de propria sa concepție, concepție determinată de însăși apartenența sa la un sistem social-politic, la o ideologie, cu adîncul respect datorat nu literii, ci spiritului capodoperelor. Și acesta este spiritul lor umanist, un umanism nu abstract, nu de o generalitate fără contur, ci un umanism născut din situațiile conflictuale ale epocii, epocă de mari mișcări sociale, tinzînd spre afirmarea capacității omului de a-și cuceri demnitatea și libertatea, în ciuda oricăror piedici din afară sau dinăuntru.

Aceasta este și ideea care s-a desprins din expunerea, de o mare simplitate și modestie, a celebrului regizor Elia Kazan, dedicată transpunerii în film a dramei antice. Elia Kazan este în căutarea unor soluții pentru realizarea unui film pe baza *Orestiei* lui Eschil. Nu va fi o filmare a piesei, limbajul teatrului este altul decît al filmului, ci o re-creație, cu mijloacele cinematografului. Problema esențială, după el, e reprezentarea Corului Furiilor, pe care le consideră păzitoarele tradiției, și care, deci, în nici un caz, nu cer o interpretare grotescă, ci una izvorită din acest caracter sălbatic și primitiv, de străveche legătură cu pămîntul. Aflarea autenticului, a adevărului uman, este preocuparea lui de căpetenie, și pentru aceasta colindă regiunile sălbatice din Peloponez, din Mexic, lecția lui — dacă lecție se poate numi — fiind aceea a eliberării de sub tirania modelelor, fie ele și reușite, a căutării permanente, a curajului nesigurantei lăuntrice, care alimentează cercetările pentru găsirea unui drum propriu. „Arta e un torent continuu, hrănit de un izvor”, spune el, pentru a sublinia ideea că marea artă nu trebuie să privească înapoi, ci numai în prezent și înainte, contextul contemporan fiind determinant chiar pentru interpretarea marilor clasici.

Aceeași modestie am aflat-o în expunerea compozitorului Yannis Xenakis, care, fără a

încerca să-și impună metoda sau punctul de vedere, a semnalat impasul încercărilor de reconstituire integrală a spectacolului antic, în absența oricărui document privitor la muzica și dansul acelor vremi și în condițiile în care „ceea ce rămîne din drama antică e mai ales textul. Pe acesta trebuie să-l redăm. Orice îndepărtare de text ar fi o trădare”. El însuși practică transpunerea liberă — într-o muzică atonală realizată cu mijloace moderne computerizate, fără a pierde, însă, legătura cu tradițiile muzicii populare grecești, ale celei bizantine, ale celei din întreaga regiune balcanică — a ideilor și atmosferei operelor (a *Orestiei*, de pildă). Controversele iscate de expunerea și de ilustrațiile prezentate au avut din nou caracterul unei „querelle des anciens et des modernes”. Rămîne ca fiecare să-și tragă propriile concluzii, iar timpul și publicul să valideze sau să invalideze una sau alta dintre pozițiile exprimate.

Spectacolele

Deși puține la număr — trei — spectacole de teatru antic prezentate de gazde au fost, totuși, concludente pentru concretizarea unora dintre lecțiile posibile ale Conferinței.

Lysistrata de Aristofan, prezentată de compania „Amfiteatron” în regia tînărului Spyros A. Evangelatos și scenografia lui Nikos Petronopoulos, pe acoperișul clădirii Teatrului „Kallitá”, amenajat într-un amfiteatru în potcoavă, mi s-a părut a fi o mostră de „modernizare” cu orice preț, într-un amestec de stiluri mergînd de la parodie la vulgaritate și, de aici, la sublim. Conceput ca o reprezentație „populară” de bilci, cu un decor pietat naiv, în costume amintind de „belle époque” grosolan parodiată, cu o muzică în care motivele lăutărești se amestecau cu french cancan-ul și charleston-ul (acestea erau și dansate), spectacolul era jucat în întregime de bărbați, travestiurile fiind demonstrativ subliniate (unii actori își păstrează și bărbile), în afară de Corul victimelor de război, jucat de femei, grave, solemne, tragice în costumația lor neagră și în lirismul discret al recitării. Acestea contrastau insolit cu întreaga reprezentație, purtînd, desigur, mesajul-memento al ororilor războiului. Dar restul reprezentației, în ciuda vervei îndrăcite cu care erau jucate unele roluri (al *Lysistratei*, îndeosebi), plutea într-o vulgaritate care devenea agresivă în momentele dezlănțurii patimii erotice a bărbaților refuzați de vajnicele militante pentru pace.

În cu totul altă lumină mi-a apărut reprezentația cu o altă comedie a lui Aristofan, *Aharnienii*, în regia lui Karolos Koun,

despre care am mai amintit, pe aceeași temă favorită a marelui comedigraf — condam-narea războiului și preamărirea binefacerilor păcii — dovedind actualitatea reală, de substanță, a operei clasice.

Ne aflăm, de data aceasta, în teatrul antic, de piatră, de la Eretria, construit pe panta unei coline, la adăpost de vânt și de vîietul mării, pe gradenele căruia iarba se învecinează cu lespezile de piatră măcinată de vreme. Reprezentația se desfășura pe trei niveluri — „orchestra” antică circulară, un podium de scîndură și altul, mai înalt, de piatră („scena” vechiului teatru). Reprezentația se desfășura într-un stil cu adevărat popular. Era, și aici, jucată numai de bărbați (dar, de data aceasta, travestiurile erau lipsite de orice șarjă), în costume care, pe o bază neutră, amintind portul grec, își aplicau unele elemente caracteristice, trimițînd pînă la epoca noastră, pentru a sugera permanența unor atitudini (demagogul, de pildă, sau bogătașul profitor de pe urma războiului); muzica veselă, ritmată, și dansurile trenetice erau de inspirație folclorică. În centrul spectacolului se detașa net figura lui Diceopolis, țărănul harnic și iubitor de pace, care, disperat de pagubele pe care războiul i le pricinuieste la tot pasul, încheie pace separată cu spartanii, bucurîndu-se, apoi, de belșugul realizat prin muncă pașnică și comerț profitabil. Interpretul, Yorgos Lazanis, un actor de mare clasă, e comedian total, cîntăreț și dansator, știind să intre într-o comunicare directă, de mare efect, cu publicul, să lanseze mai ales poantele politice, detașîndu-se și transpunîndu-se în rol după necesitățile spectacolului, cu o energie uluitoare, ca un adevărat animator. Corul, purtînd măști caraghioase de diferite feluri sau scoîndu-și masca atunci cînd se umanizează și dialoghează cu publicul, era o adevărată demonstrație de participare vie și totală, de antrenament multilateral, totdeauna organic încadrat în acțiunea scenică, expresie a mulțimii în continuă mișcare. Nu lipseau din spectacol motivele favorite ale lui Aristofan — satirizarea soldatului fanfaron, a politicianului demagog, a lui Euripide — și nici marea, dezlănțuita petrecere de pace, în care ritualul falic devenea o expresie naivă a vitalității populare, a dragostei de viață.

Și, iată, acum, marea experiență, marele eveniment, spectacolul cu *Oedip la Colona* de Sofocle, prezentat în Teatrul de la Epidaur, în regia lui Alexis Minotis, interpret și al rolului titular.

Spectacolul începe cu mult înainte de căderea serii, pe cărările și aleile care duc spre marce amfiteatru, pe care se înșiruie, ca într-o lungă, nesfîrșită procesiune, publicul. Publicul acesta (în seara de deschidere a Festivalului de vară, zărele anunțau un număr de peste 16.000 de spectatori) ocupă treptat, treptat numeroasele gradene de piatră, în potcoavă, formînd o uriașă masă de oameni, multicoloră, vie, zgomotoasă,

pînă în momentul în care — luminile stingîndu-se și actorii în hlamide ocupîndu-și locurile intrării lor în scenă — tăcerea se instalează, ca la un semnal. În liniștea, totală, în întuneric, un spot luminos îi prinde pe Oedip și pe Antigona în drumul lor lent spre portalul de intrare în Atena. Și, primele replici, rostite fără efort, simplu, fără ostentație, răsună în liniștea nopții ca într-o catedrală. Da, acustica excepțională a Teatrului de la Epidaur nu e o legendă. Dar totul nu e numai o chestiune de acustică, ci, mai ales, o chestiune de ambianță spirituală, de comunicare înfiorată. În asemenea ambianță, spiritul critic se domolește, parcă. Rămîne doar participarea la oficierea unei ceremonii, care celebrează — sensul e limpede! — triumful demnității umane. Stilul de joc e realist, nu se face risipă nici de gesturi mari, nici de tonuri emfatice. Uneori, am impresia că versul e rostit aproape ca o proză ușor ritmată. Ritmul se simte îndeosebi în rostirea Corului, interpretat ca un grup de oameni ai Cetății, acționînd fiecare separat, la început, apoi, din ce în ce mai „compact”, mai „organizat”, pînă cînd, spre final, cîntecul se infiripă unitar-liniar, ca o melopee. Pînă atunci, însă, Corul are momente dramatice, de revoltă, de amenințare, intervenînd activ în acțiune — personaj colectiv, dar nu uniform, nu omogen. Dansul e aproape absent; doar ici-colo, ușoare unduirii ale Corului, în mișcări sugestive.

Dar actorii? Actorii joacă simplu, cum spuneam, uneori, mai patetic (Antigona), alteori, mai demonstrativ (Polinice), Alexis Minotis impunînd demnitatea eroului tragic Oedip, uneori prin gesturi rutinieră, academizante, dar cu o ținută de mare noblete, care nu poate să nu impresioneze.

Muzica intervine discret, subliniînd sau anunțînd unele momente mai deosebite, ritmînd spectacolul — o muzică gravă, sugestivă, care capătă accente religioase în pasajele de invocare, de glorificare a Atenei, dar, mai ales, are intonații ale vechilor cîntece populare ale ținuturilor grecești, atunci cînd Corul se unește cu orchestra.

Spectacolul e dramatic, mai mult decît ne-am fi așteptat la această piesă, considerată, în genere, pe nedrept, statică. Finalul e solemn și lent, așa cum fusese începutul, lăsînd, parcă, o clipă de reculegere după demna și senina moarte a eroului.

Cu acest spectacol — bun? slab? mare! — care era cel mai grăitor argument al vitalității și perenității dramei antice, ca purtătoare a mesajului mereu actual al demnității omului, s-a încheiat Conferința internațională de teatru, care a avut darul de a afirma, dincolo de deosebirile și divergențele de opinii și de poziții, moștenirea comună, bogată, ineputabilă, lăsată epocii noastre și celor viitoare de marii creatori ai teatrului antic: moștenirea umanismului militant. ■

VALENTIN
SILVESTRU

O călătorie teatrală în Canada

Decolarea

...Mă asigur, încă o dată, că pașaportul, biletul și invitația directorului publicației „Canadian Theater Review” sînt la locul lor și pășesc spre avionul cu care voi trece, pentru prima oară, Atlanticul.

Ni se explică, evident, ce avem de făcut în caz de avarie, o stewardesă vorbind la microfon și alta mimînd, cu gesturi de păpușă mecanică, punerea măștii de oxigen la gură, scoaterea parașutei de sub scaun, așezarea la loc a obiectelor folosite.

— Întoarcerea în avionul deteriorat pentru a pune lucrurile la locul lor trebuie să fie o operațiune delicată — îmi spune un tînăr algerian, și o bătrînă doamnă americană suride și ea :

— E nefindoienic că le-am aduce puțin umede, din ocean.

Nu putem vedea Europa din cauza norilor, din cînd în cînd aflăm doar numele cite unui oraș pe care-l survolăm. Sîntem deasupra uriașei întinderi de apă, sub care e, probabil, legendarul continent scufundat, dar nu vedem nimic, din cauza norilor, vălătuci uriași ce ne țin mereu împachetați ca în vată. O lumină stranie, portocalie, umbre lungi, cenușii, cîteva pagini de carte, o foaie de ziar, un cofet, un mezel, un lichid rece, un zîmbet aviatic, căldură, răcoare, tăcere, tăcere lungă și tînărul algerian mă scutură bînișori :

— Acesta e Labradorul. Sîntem în Lumea Nouă.

Au trecut șapte ceasuri. Dedesubt, pămînt, pămînt pietros, pleșuv, apoi pădure, lacuri

mate, pustiu și, brusc, un aeroport : Gander, născut în deșert, în 1959. Și apoi iar păduri pitice, de un verde stîns, pămînt cenușiu, mii de lacuri de un albastru rece, fluviul St. Laurent, enorm, și Montréalul.

Un rînd de polițiști. Un rînd de vameși. Un birou elegant și un tînăr bărbos, cu ochelari, care mă întreabă, politicos, de ce vin în Canada, cine m-a invitat, ce intenții am aici, unde voi sta, ce voi face, cîți bani posed, dacă voi munci sau voi fi întreținut, în ce orașe voi călători, dacă imigrez sau sînt în trecere, dacă am în valiză carne de vaci sau de porc, găină friptă nu e voie, ouă e voie, mezeluri, nu, fructe, da, băuturi, depinde, n-am nimic din toate acestea, e bine, însă dacă nu cumva aduc cadouri și care e adresa exactă din București. După nu știu cîtă vreme semnez o declarație și aflu că avionul de Toronto a plecat, am pierdut legătura. E însă alta, peste un ceas, nu de aici, din aeroportul Mirabel, cel mai mare din lume, ci de la aeroportul Dorval, nu-i departe, patruzeci de kilometri, dai trei dolari și te duce autobuzul.

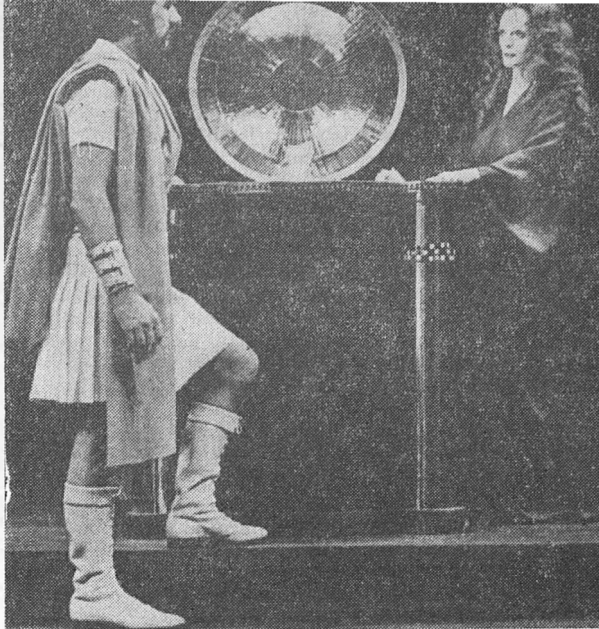
Ajung la Dorval cu cinci minute înainte de plecarea ultimei curse, mai alerg trei prin imensa aerogară și după mine se închide ușa avionului. Vehiculul societății „Air Canada” e mic, vesel, tapetat ca o cameră dintr-o grădiniță, răcoros, dulce, ni se pun în brate vrafuri de ziare în engleză și franceză, și sîntem rugați să ne alegem o băutură din donăzeci. „Fiți atent, alcoolul se plătește, țigările se plătesc, bomboanele se plătesc, restul e gratis, merci”.

La Toronto e seară, liniște, ora zece. Acasă e de-abia patru după-amiază, am întinerit cu o jumătate de zi, ori am îmbătrînit. nu-mi dau seama, e foarte cald, o căldură umedă, stau resemnat între geamantane, nu e nimeni, o domnișoară subțirică, cu ochelari, și un tînăr cu o barbă fioroasă, sprijinit într-o umbră lungă, îmi fac semn să trec dincoace de porțița de metal și mă îmbrățișează de parcă am fi fost colegi în școala primară :

— Hello, bonjour, guten abend, en français ? Bine ați venit, vă așteptăm de dimineață, trebuia un român, zău că trebuia și un român, toată lumea așteaptă un român. sînteți foarte interesant, nu ca om, desigur — clipește domnișoara — ci ca român. și ea specialist, desigur, adaugă iute simpaticul bărbos, desigur, desigur...

Mai facem patruzeci de kilometri pînă la căminul universității York și n-apuc să intru bine în cameră că și sînt condus, cu afabilitate, la recepția dată în cinstea celor ce participă la Conferința internațională a criticii teatrale. E zarvă, fum, bucurie, înfră-

țire generală. Iată-i pe colegii cunoscuți din alte întâlniri: Don Rubin, directorul mensualului celui mai important, inițiatorul întâlnirii, „Canadian Theater Review”, apoi venerabilul și simpatieul nostru președinte, al Asociației internaționale a criticilor, Roman Szydlowski, de la „Trybuna Ludu” din Varșovia, Leena Kulovaara, subțirică și foarte blondă finlandeză, cronicărcasă — cum ar zice cineva de la noi — cu limbă foarte ascuțită, Senda Akahasi din Tokio, zimbindu-mi foarte prietenos, uscat, mic, trebuie să aibă vreo patruzeci de kilograme, dar când mi-a tras o palmă amicală peste omoplat am crezut că m-a lovit brațul de oțel al unei macarale. Sunt mulți pe care nu-i cunosc: E. T. Kirby de la „The Drama Review” din New York, americanii Ted Hoffman, Jennifer Merrin, Julius Novick, englezii Catherine Itzin și Michael Jullian, japonezul Yasunari Takahasi, poloneza Margaret Semil de la „Dialog”, iugoslavul Peter Marianovici de la „Scena” din Belgrad, suedezul Claes Englund, redactor-șef al revistei „Entré”, Françoise Kourilsky de la „Travail théâtral” din Paris, volubilul Mendel Kohansky de la Ierusalim („Ce mai face Everac, Everac ce mai face, salutări dragi lui Everac!”), apoi canadienii, Claude Des Landes din Quebec, Peter Hay din Vancouver, Beverley Simons, Freed Forster, John Juliani, actor de origine italiană cu soția sa de origine chineză și copilul său mixt, o păpușică, și alții, și alții, până ce un bărbat smead, cu fața deschisă, îmi stringe mîna foarte puternic și-mi spune tare, frumos: „Bine-ai venit, noroc și sănătate!” E Stere Cristea, consulul nostru la Toronto, un om admirabil, „singurul diplomat străin din oraș — după cum îmi atrag atenția gazdele — care a venit să-și întîmpine compatriotul, deși i-am anunțat pe toți.” Sint lăsat o clipă, mișcătoare, să mă salut, cum se cuvine, cu tovarășul meu și cu gentila sa soție, să le spun o vorbă despre „cum mai e pe-acasă”, să răspund cu plăcere invitației lor de a-i vizita și apoi, reluat de colegi, călăuzit spre o masă uriașă pe care fiecare a pus reviste și cărți din țara sa, întrebat fiind eu ce-am adus. Alerg în cameră, răstorn valiza și revin cît mai grabnic, înșirînd zece exemplare proaspete din „Teatrul”, unde am un studiu despre dramaturgia română contemporană, și zece exemplare, tot atât de proaspete, din „România literară”, unde am scris o pagină despre caracteristicile actuale ale culturii noastre teatrale. Dispar, toate, cît ai bate din palme, sint rugat să explic, să traduc o frază, să citesc ca să se audă cum sună. Să zic cine e în poza aia și de unde e decorul acela, cine e actrița aceasta, ce se joacă acum, ce se va juca la toamnă, mîine un pișeot, beau o limonadă. Răspund în patru limbi ce face Ciulei, unde e Marin Sorescu, ce a mai scris Lovinescu, cum e Teatrul Național, în ce turneu se află Teatrul „Bulandra”, ce funcție deține Radu Beligan, cîți dolari ciș-



Antoniu (Keith Baxter) și blonda, cîrlionțata Cleopatră (Maggie Smith) în spectacolul shakespearean de la Stratford

tigă Aurel Baranga pe an („Lei” — precizez — „Atunci echivalați suma”, „Nu cîștigu-i problema, zic, ci gloria, stima”, „Bine — admite celălalt — cît cîntărește gloria și suma în aur la dv.”, „N-are preț, e neprețuită”, replic, „Încamnă că nu cunoașteți cifra exactă”, încheie el, rece), ce evenimente teatrale au fost și vor fi, dacă avem public, dacă avem actori, dacă avem regizori destui, dacă avem critici...

Da, avem, cum să nu...

Și izbutese să dorm primul meu somn canadian, cu o durată de patru ore.

Ce și-a propus conferința criticilor și ce-au văzut ei între timp

Conferința are ca scop îmbunătățirea schimburilor de informații teatrale între publicațiile specializate și revistele culturale cu preocupări teatrale din toată lumea. Vom asculta, deci, două referate (aici sint rostite în timp ce ne bem cafeaua de dimineață) și apoi vom lucra, timp de două săptămîni, în diverse orașe, în săli speciale, în autobuz,

în hoteluri, la definitivarea unui proiect de statornicire a unui Serviciu internațional de informații teatrale. Organizatorii nu propun decât tema, ei nu au nimic pregătit, roagă să se furnizeze idei și să se formuleze recomandări practice, discuția teoretică e puțină și rapidă. Fiecare povestește câte ceva despre revista lui, despre teatrul din țara lui și-i spune părerea despre chestiunea studiată. Don Rubin conduce discuția, dar nu în sensul cunoscut, ci ca un amic grijuliu ca totul să meargă bine. Și aici, la început, și mai târziu aveam să apreciez tactul deosebit, înțelepciunea, calitățile umane ale prestigio-sului nostru coleg canadian, pricepera sa excelentă în soluționarea unor probleme complicate, perseverența, optimismul serios.

În general, se stabilește o atmosferă de cooperare, fiecare părere e ascultată până la capăt, e un respect tacit al fiecăruia pentru opinia celorlalți, orice dezacord e analizat amănunțit până ce se găsește un compromis rezonabil, nu funcționează votul majoritar, se operează numai în consens.

S-a ales formula itinerantă pentru ca să putem cunoaște și cite ceva din teatrul canadian. Există un număr relativ mic de instituții cu program stabil și un număr relativ mare de companii cu viață scurtă. Granița dintre profesioniști și amatori nu e atât de netă; dacă o trupă de diletanți are succese și vădește coeziune, dacă dă dovadă și de stăruință, poate obține o subvenție, profesionalizându-se. Sunt și formații care, din cauza deficitului financiar, se desprofesionalizează, trec la amatorism, dispar. Noi, oaspeții, am fost îndrumați mai ales spre festivaluri teatrale. Spre deosebire de concepția europeană, aici „festivalul” înseamnă, de fapt, o stațiune de o lună până la patru luni, a unei trupe mai mari, care dispune de un local, are repertoriu alternativ și un profil, primind o solidă subvenție de stat, precum și fonduri de la particulari. Festivalurile sunt plasate în localități mici — unul e într-un sat — dar care au priză turistică, pub'icul fiind format, în genere, din turiști străini, mai ales americani și englezi, spectatori canadieni găsindu-se în minoritate. Regizorii, scenograful, chiar și o parte dintre actori sunt, nu o dată, străini. Evident că și piercele sunt, îndeobște, din alte țări. Ultimii zece-cincisprezece ani au adus o preocupare mai susținută pentru formarea unei dramaturgii naționale și a unor cadre artistice naționale, problema e dificilă, accentuată în dificultatea ei de existență a două culturi care nu se prea interferează, cea anglofonă și cea francofonă.

Cel mai important festival are loc în orașul Stratford, numit astfel după baștina lui Shakespeare, festivalul fiind dedicat, în principal, reprezentațiilor cu piese de Shakespeare sau de autori elizabetani. Pe drumurile lungi ale acestei țări uriașe — a doua din lume ca întindere — ne-am întâlnit și cu alte denumiri de orașe care te făceau să

tresari: Hamburg, Londra, Toledo, Waterloo, Petersburg, Orléans, Cassablanca, de parcă întreaga lume ar fi încă o dată reprodusă aici. Ba, la un moment dat, trecem și prin orașul Shakespeare.

Stratford e o așezare cu vreo 15 000 de locuitori, care s-a dezvoltat chiar în jurul monumentului teatrului, situat în mijlocul unui splendid parc. Festivalul ține din iunie până în octombrie, timp în care cele peste cincizeci de moteluri și hoteluri sunt pline, mai fiecare locuitor oferind și el camere de închiriat. Sala semicirculară e foarte încăpătoare, scena, fără cortină, e un podium cu trepte în unghi ascuțit, după părerea mea, cam incomodă. Tavanul întunecat, mochetetele albastre, scaunele cenușii dau un aer liniștit, spectatorul își poate concentra întreaga atenție asupra reprezentației.

Primul spectacol văzut aici: celebra comedie a lui William Congreve, scrisă în 1700, *Mersul lumii*, capodopera cu care scriitorul și-a încheiat, voluntar, și până azi enigmatic, cariera de literat. E o intrigă încurcată de dragoste și afaceri, în care personajele vesele și cinice nu sunt cruțate deloc de malitia autorului. O bătrână doamnă Lady Wishfort e lubrică, un tânăr Mirabell e amoral, căsătorindu-se amanta cu un prieten de cheluri, decăzut, valetul Waitwell e pus să joace un rol de curtezan pe lângă bătrână, apar serisori compromițătoare, căsătoriile se fac din interes și se descompun iute, totul desfășurându-se diabolic, rapid, într-o compunere minuțios întocmită, cu multă culoare și vervă. Personajul central e domnișoara care vrea să se mărite, Miss Millamant, o cochetă deosebit de spirituală, răsfățată, care nu se icme de nimeni, așifind un libertinaj voios și strălucind în paradoxuri, luptind, prin cele mai neașteptate și năstrușnice tactici, împotriva cărpănoasei sale mătuși. Personajul e întruchipat științelor de acțiua cea mai populară și mai alintată a festivalului, Maggie Smith, o doamnă înaltă, subțire, numai nerv și artificii, simțindu-se în scenă ca la ea acasă, ținind în șah toate celelalte personaje și rostind toate replicile la modul cel mai hazliu, cu un perfect umor englezesc. În timp ce gesticulația prea bogată și răsfățul continuu amintesc de școala americană a Broadway-ului. Bărbații sunt mai convenționali, altfel, buni meseriași, celelalte femei n-au nimic ieșit din comun, nici farmec, figurația însă e nemaipomenită. de o vioiciune și de o celeritate rar întâlnite. După primul gong, năvălesc toți în scenă, mută scaunele și mesele, fac ordine, într-un fel de rapid balet în proză, reglat la milimetru și secundă, și ies într-o clipită, stărnind aclamațiile publicului încântat. Rămâne un singur bețiv, a lormit cu capul pe masă. Cei ce dialoghează sunt vădit jenați de prezența lui. discută cît discută, apoi încep să-i bombardeze nasul cu miez de piine, pînă ce intrusul se trezește, privește măne în jurul lui, cere scuze și-i ia tălpășița. O servitoare



Domnișoara Millimant, eroina comediei lui Congreve Mersul lumii la Festivalul din Stratford, așa cum arată în interpretarea actriței Maggie Smith. Domnișoara Fainall (în planul doi) e actrița Mia Anderson

Remarcabila apariție a Marthei Henry în Isabella, din Măsură pentru măsură, la Stratford



bătrână are o apariție savuroasă, în realizarea actriței Barbara Stephen, care a imaginat o octogenară stafidită, aplecată în unghi drept, cu miinile tremurînde, dar distrîndu-se din cale-afară de tot ceea ce se întîmplă, pînă ce e evacuată din incintă, după care revine în postură-i de veselă și nepăsătoare observatoare, fiind iar dată afară, și tot așa. întruna. Decorul e sever stilizat, cu mult gust, însă, într-o armonie remarcabilă cu costumele, de epocă (acestea, cam împovărate de detalii), ritmul e veritabil de comedie, atîta doar că, dincolo de grațioasa și cinica poveste, spectacolar vorbind, nu se află mare lucru. Regizorul e și director artistic al festivalului, Robin Phillips.

A doua seară, *Antoni* și *Cleopatra* de Shakespeare. Spectacolul începe măreț, cu o urnă de bronz în care arde o flacără înaltă, tăcerea e misterioasă, apar făpturi întunecate, dar treptat se face lumină și scena se umple de romani în costume albe, cu platoșe albe, cizmulite albe, săbii albe, o emulsie de frișcă amintind de comedii cinematografice muzicale. *Cleopatra* e tot Maggie Smith, cu zuluți blonzi, tot nervoasă și angoasă, schimbînd cite o rochie, fastuoasă, la fiecare apariție, jucînd numai către pu-

blic, numai exterior, însemnînd foarte puțin din faimoasa regină egipteană, după cum *Antoni* (Keith Baxter) înseamnă tot altă de puțin din faimosul triumvir, cu barba căruntă și părul scurt, mereu preocupat și mereu morocănos. Nici în istorie, nici în ficțiunea shakespeariană, acești doi oameni pasionați nu erau la o vîrstă prea adultă, cînd patimile sînt domolite și grijile precumpănesc. Actorii au la dispoziție un spațiu strîmt, detașamentele care intră și ies par alcătuite din soldați de zahăr, tonurile sînt scăzute, apoi prea înalte, încet-încet peste sală și peste scenă se lasă greul lîntoliu al plictiselii. Regizorul e tot Robin Phillips.

A treia seară : *Măsură pentru măsură* de Shakespeare. De această dată, surpriza e totală, chiar de la început. Ambianța e teutonă, uniforme aparțin clar epocii habsburgice. oamenii sînt greoi, țepeni, Ducele și Angelo par doi ofițeri în civil, păstrînd rigiditatea cazonă. în comportament, elegantele redingote



Adevăratul inspector Hound de Tom Stoppard pe scena Teatrului „Piggery” din North Hatley. Actorii se numesc Laurence Cembrey (stinga) și Jack Medley. Personajele reprezentate sînt doi critici, pe care eroii îi vor „sili” să joace și ei pe scenă...

Profesiunea doamnei Warren la Festivalul Shaw din orașul Niagara (Ontario). Roberta Maxwell e fiica doamnei Warren, Christopher Gaze e căsătoritul ei ginere



șobolanii, cu gulerase de catifea neagră. Shakespeare notase locul acțiunii: Viena. Regizorul a adăugat timpul acțiunii: secolul XIX. Turpitudinile locitorului, care-și bate joc de legi, de dreptate, de adevăr, în lipsa conducătorului, apar cu atât mai frapante în această atmosferă de rigoare fari-seică. Demonstrația e fără fisură, textul, respectat întocmai, e excelent servit, raporturile între eroi, conservate, plauzibile. Ducele se dovedește a aparține aceleiași familii amorală a curtenilor, el nu face judecată dreaptă, cînd se întoarce și-și reia locul oficial, ci se joacă, sadic, cu victimele, are porniri suspecte și-și adjucecă arbitrar ceea ce nu i se oferă de bună-voie, amintindu-mi de sensul asemănător al spectacolului românesc realizat de Dinu Cernescu. Se desfășoară un joc frumos, aspru și exact, într-o cadență echilibrată, cu precizie în toate. Vincentio (William Hutt) are o solemnitate ducală sub care apar, rar și evident, biatusurile de caracter, Angelo (Douglas Rain) e un funcționar uscat, care și în focul patimilor are gesturi mecanizate, reprîmîndu-și pornirile firești și căuțînd, tot timpul, a justifica prin principii chiar și faptele ce le contrazice, un dogmatic desăvîrșit și primejdios, o primejdie socială. Isabella, sora lui Claudio, condamnatul pe nedrept la moarte, e o fecioară rece și dirză, uimită de întîmplările pe care le trăiește și împotrîvindu-se mereu, cu neîncredere, actrița Martha Henry avînd, în final, o scenă mută extraordinară, în care-și manifestă dezgustul total față de lumea-i calpă, unde totul e murdar și fals. Aproape întreaga distribuție e foarte bună și reglată fără cusur, stilul, auster, e pregnant, omogenitatea, impecabilă. Regizor, același Robin Phillips, făcînd însă aici cel mai interesant spectacol pe care l-am văzut în Canada, cel mai modern și mai așezut ca înțeles contemporan.

Ne-am înîlînit a patra zi, dimineața, cu el, într-o discuție jovială, care s-a așezit pe parcurs, terminîndu-se nu tocmai amical. În orice caz, neașteptat. Criticii canadieni și cei americani au început să întrebe de ce de douăzeci și patru de stagioni nu se reprezintă aici piese ale țării în care se află teatrul, avînd standard de teatru național. Regizorul a întrebat unde sînt piesele naționale ce merită a fi jucate aici, alături de ale lui Shakespeare, colegii noștri au replicat că problema nu e de a se iniția o competiție cu acel geniu universal, directorul artistic a replicat, la rîndul său, că pentru el nu se pune nici o problemă și atmosfera s-a încărcat de electricitate.

O clipă de calm și suris, apoi, din nou, întrebare: Încercați să faceți spectacolele shakespeareane altfel decît se fac în Anglia? Răspuns: Da, le fac altfel, modalitatea de interpretare e un cod prestabilît între actori și public. Întrebare: Cum funcționează relația cu criticii? Răspuns: Există critici prieteni ai noștri și critici inamici ai teatrului

nostru, prin urmare, în genere, relația e sănătoasă. Întrebare : De ce sînt diferențe calitative atît de mari între spectacolele dv. ? Răspuns : Autorul nostru principal e foarte complex. Întrebare : Faceți cercetări sociologice asupra preferințelor publicului ? Răspuns : De ce să facem cercetări ? Întrebare : Fiindcă e un public foarte amestecat, negustori din Hong-Kong, fermieri din Texas, lorzi britanici... Răspuns : Ne cunoaștem foarte bine publicul, n-avem nevoie să-l cercetăm. Întrebare : Aveți un concept de teatru canadian ? Răspuns : De ce e nevoie de un concept ? Ceea ce fac eu e Shakespeare cel adevărat.

Cum e din nou tensiune în atmosferă, încerc o oarecare conciliere și afirm că nu e just ca un singur om să suporte alătura întrebări, normal ar fi ca și el să aibă posibilitatea a ne interoga, doar am asistat la trei din spectacolele sale :

— Ce întrebare ați dori să ne adresați, mister Robin ?

Mister Robin își înalță mîndru capul, nărilor-i freacă, e un om încă tînr, de nici 40 de ani, are o muncă însemnată, pune în scenă, aici, aproape toate piesele, e vizibil orgolios, ne privește o dată scurt, circular, și izbucnește :

— Cine sînteți dumneavoastră și ce căutați aici ?

După o clipă de mirare, începem toți a rîde, dar amfitrionul n-a făcut o glumă, sau n-a vrut s-o luăm ca o glumă și iese trîntind ușa. Nu ne rămîne decît să ne bem șezișurile înghețate cu care am fost serviți și să ne luăm rămas bun de la portar.

La Niagara, ziua la cascadă, seara la teatru

Plecăm spre orașul Niagara (sînt două cu acest nume, unul „lingă Cascadă”, celălalt „lingă Lac”, lacul Ontario, unde are loc festivalul Shaw). Călătorim opt ore, cu un autobuz mare, în care putem ține și ședinte de lucru — și chiar ținem, pe comisii. Pe măsură ce înaintăm spre nord, satele și orașele devin mai rare, pe pășuni imense, grase, pase mii și mii de vaci enorme, plan-tuatoase, bălțate. Cînd se termină pășunea începe pădurea de arțari, fagi și brazi pitici, iar în șanțul de pe marginea șoselei vîd cu bucurie ierburile cunoscute de-acasă și flori-

celele despre care avem și cîntece. Crește, nestîngherit, brusturele, sînt tufe de urzici, se înalță romanita, e și socul, apoi troscotul, miera-ursului, gura-leului, grișorul și, după o cotitură, o poieniță potopită de sulfina. Casele sînt din lemn alb și cărămidă roșie, cu dantelării șindrilate, totdeauna înconjurate de tîpșane proaspăt tunse, ca în tablourile englezești de gen.

La Niagara, după ce asistăm la formidabilul spectacol al căderii de apă și ne lă-ăm acoperiți de pulberea lichidă ce iese ca un abur din această căldare satanică, ne schimbăm rufele jilave și mergem la Festivalul Shaw. Aici se reprezintă, mai cu seamă pentru turiști, în principal piese ale marelui G. B. S. (în acest sezon, al cincilea, *Profesiunea doamnei Warren, Armele și omul, Căruța cu mere*) și, în secundar, alte piese englezești sau americane. Printre ele, *Admirabilul Crichton* (1902) de J. M. Barrie, american, prieten al lui Shaw, cunoscut la noi mai ales ca prozator, autorul poveștii lui *Peier Pan*. Piesa e istoria nostim-amară a unui valet care, ajuns cu stăpînii săi, printr-un naufragiu, pe o insulă pustie, devine stăpînul lor. După ce sînt salvați și se reîntorc glorioși acasă, fiecare își reia rolul său și valetul, dînd dovadă de generozitate, păstrează discreția cu privire la cele întîmplate, nu istorisește nimănui că fata cea mare a magnatului pe care-l slujește se îndrăgostise de el, astfel că totul poate reîntoarce pe deplin în normal. E o critică socială puțin ambiguă, dar nu lipsită de vervă ; mai ales scenele de pe insulă au o ironie bine punctată și parodiază cu succes obiceiurile civilizate într-un peisaj sălbatic. Cu actori obișnuiți, nici unul de excepție, unii chiar de a doua mînă, cu un decor pietat și atmosferă factice de salon sau de junglă, o punere în scenă gospodărească, spectacolul trăiește, cit trăiește, mai ales prin replicile satirice rostite, din cînd în cînd, cu aplomb. *Profesiunea doamnei Warren* e o simplă lectură cuvințioasă, în cursul căreia nu strălucește nici un actor și nu apare nici o idee scenică. Impresia e că aici lipsesc și regi-zorii, și pictorii, și actorii tineri. Dar, firește, s-ar putea să fie o simplă impresie, deoarece n-am văzut decît două spectacole. După vizionarea lor am băut o delicioasă cafea cu lapte împreună cu domnul Richard Kirschner, directorul executiv al Festivalului, care ne-a făcut un amplu și amabil expozu asupra preocupărilor instituției, vorbindu-ne despre modul în care se acoperă, prin donații, deficitul ei financiar anual cronice și despre planurile de mai strînsă co-interesare a publicului, convingerea conducătorilor Festivalului fiind că acest public e satisfăcut de modul actual de reprezentare, dar că i-ar trebui, probabil, și „altceva”, acest altceva urmînd a fi depistat.

În același oraș, într-o sală foarte modestă, am întîlnit o foarte bună trupă de mimi, foști elevi ai lui Jacques Lecocq, condusă și

instruită de Adrian Pecknold, povestind, fără cuvinte, în savuroase compoziții individuale și de grup, împrejurări ale vieții de toate zilele. Partea a doua a spectacolului prezintă tot ceea ce ni s-a arătat în partea întâi, însă văzut din culise, istorisindu-se, totodată, cu inspirație mucalită, turneele, vizitarea țărilor străine, pregătirea anevoioasă a reprezentățiilor. Artiștii sînt bine pregătiți și conlucrează într-o disciplină riguroasă, au toți imaginație și fler scenic. Pe lângă trupă există și o școală-studio, care eliberează certificate oficiale de profesionist. „Canadian Mime Theater“ e o formație notabilă, despre care aflăm că a făcut lungi călătorii în lume (pînă în Australia) și intenționează să viziteze și țara noastră.

La Lenoxville ni s-a spus că vom avea în sfîrșit ocazia să vedem piese canadiene, întrucît Festivalul de aici (întemeiat acum patru ani și funcționînd într-un amfiteatru universitar) e al dramaturgiei naționale. Într-adevăr, am asistat la premiera piesei lui Ted Allen *Secretul lumii*, care, neagreată acum 15 ani, a fost încredințată de autor regizoarei londoneze Joan Littlewood, aceasta asigurîndu-i izbînda în Marea Britanie. Lucrarea s-a întors acum, biruitoare, acasă. Are un caracter autobiografic. Eroul e un conducător comunist, care, după depășirea dogmatismului, nu renunță la vechiul său mod de a gîndi și acționa, obligîndu-și tovarășii să-l demită din conducerea puternicului sindicat pe care-l formase. Astfel, Sam Spector decade treptat, din punct de vedere spiritual, începe să-și renege familia, se izolează și, pînă la urmă, afectat de o boală psihică, se sinucide. Începută cu real dramatism și bine condusă pînă la un punct, piesa se despletește, treptat, odată cu eroul, și devine din ce în ce mai puțin convingătoare. Ea are, desigur, o idee curajoasă și se vede bine că scriitorul e de vocație, iar faptele i-au fost bine cunoscute. O dramă politică, ușor alinsă de desuetudine, pe care actorii și regizorul William Davis au interpretat-o cu har, în manieră gorkiană. Bunicul, vechi comunist, e o figură remarcabil conturată de Richard Fanel, iar actorul principal, George Toulaitos, s-a menținut viguros în rol pînă în actul trei. Mama, Carolyn Younger, a avut multă căldură și distincție. Copiii, însă, erau inexpressivi.

În orașelul North Hatley, într-un teatru campestru, semănînd cu o hulubărie dezafectată, ni s-au arătat cîteva schițe într-un act de Harold Pinter — într-un gen pe care autorul nostru Dumitru Solomon îl cultivă cu mai multă imaginație — și o parodie polițistă a englezului Tom Stoppard, *Adevăratul inspector Hound*, jucată cu bunăvoință de actori semiprofesioniști, mișcători prin sinceritate și sărăcie a mijloacelor scenice — și alții. Dealtfel, acest „The Piggery Theatre“, de 299 locuri, face mari eforturi pentru a susține, trei luni pe an, un program de teatru, muzică, balet, circ și se pare că

e încurajat și de populația din partea locului.

Altă piesă canadiană pe care am cunoscut-o în versiunea ei scenică a fost *Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay (la Montréal — „Théâtre Maisonneuve“), biografia unei artiste de cabaret ucisă de pe-gra orașului fiindcă introduce în repertoriul ei, la un moment dat, un cîntec social protestatar. Montarea, ca a unei drame antice, cu cor (aici, de prostituate), avea, desigur, o anume originalitate. Tot la Montréal, *Evan-geline*, la „Théâtre du rideau vert“, s-a arătat ca o închinare adusă oamenilor umili, în stilul lui Saroyan.

Cum colegii din partea locului mi-au dăruit douăzeci de piese editate sau publicate în reviste, e probabil că, după lectura lor, îmi voi putea contura o imagine mai adecvată despre această dramaturgie ce-și caută acum o fizionomie, prin mulți autori tineri.

Sfîrșit de itinerar

Un spectacol de operă cu *Dama de pică*, montat în decorurile fantastice ale lui Iosif Svoboda, ne-a descoperit nu numai valoarea cîntăreților canadieni, ci și splendoarea unuia dintre cele mai moderne și mai frumoase lăcașuri de artă scenică din lume, Opera din Ottawa, un stup alb, cu mii de lumini, ca niște licurici, o sală în unghiuri fugace, o arhitectură de interior geometrizată, dar în forme dulci, cu suprafețe pline și altele gratinate, alb-negru, cu chemări continue spre verticală. Un spectacol pentru copii, la un teatru mărginaș din Montréal, ne-a relevat, prin măști, farmecul poveștilor indiene din folclorul autohton. Conferința națională a criticilor canadieni, ținută în Capitală, la care s-a discutat trei zile, într-o ambianță de intelectualitate, civilitate și respect reciproc, despre condiția și răspunderile criticului de teatru — pînă și față de el însuși — apoi întîlnirea, foarte amicală și destinsă, cu dl. ministru al Afacerilor Culturale, Hugh Faulkner, și alte împrejurări ne-au dat posibilitatea să cunoaștem o parte din Canada, o parte a sufletului și culturii ei. Desigur, o parte mică, întrucît, deschizînd monografia ce mi-a fost dăruită, citesc că: „Suprafața e de 3.852.000 mile pătrate, țara se întinde de la Pacific la Atlantic și pînă sus, spre Arctică. Conturarea exactă a pămînturilor nordice s-a terminat de-abia recent, cu ajutorul fotografiilor aeriene. Are 22 milioane locuitori, deci cam șase persoane

pe mila pătrată, una dintre cele mai slabe densități din lume. Statul recunoaște două limbi oficiale: engleza și franceza. Politica de stat recunoaște multiculturalismul, conform cu existența diferitelor entități culturale. Principiile acestei politici sînt democratizarea și descentralizarea..." O țară în plină expansiune pe propriul ei teritoriu și în plină căutare a identității ei naționale, prin acțiune culturală și dezvoltare a conștiinței de sine.

P.S. Reintors din călătorie, am citit în revista „Teatrul” nr. 6 o prea lungă și, trebuie să recunosc, destul de incoerentă și fastidioasă ripostă iscălită de Paul Everac. Eu scriesem, în numărul 5 al revistei, într-un studiu intitulat „Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană”, vreo cîteva rînduri critice despre cartea sa „Încotro merge teatrul românesc?”, întru totul regretabilă prin nihilismul-i obtuz față de teatrul nostru contemporan, și m-am trezit cu o autoapărare a acelei cărți, întocmită de autor pe vreo treizeci de pagini dactilografiate și surescitată extrem față de critică, de critici și de subsemnatul, în special.

Totuși, deși cuprinde fel de fel de observări acre, fraze de neînțeles, expresii dure și insulte sadene, articolul în chestiune a avut și darul de a mă înduioșa intrucitva. Am constatat că dramaturgul e un cititor consecvent al tuturor articolelor, studiilor și căușilor mele, din care citează fără zgircenie — e drept, cînd pe sărîte, cînd la gramadă, cînd pe sponci, în fragmentele disperate, chiar și cuvinte fără legătură, scoase din locuri felurite și numai pînă la o virgulă care-i cade bine — dar citează în urma unei lecturi cu creionul în mînă, pe zăre și volume păstrate, ceea ce, oricît nu s-ar crede, mi-a făcut o omenească plăcere: nu-i puțin lucru să te citească cineva cu atîta sîrg și într-un atît de îndelungat răstimp — căci e vorba de produsele critice a vreo treizeci de ani, nu glumă.

Această plăcere e sporită și de faptul că binecunoscutul dramaturg încearcă să-mi schițeze și un portret personal, dacă memoria nu mă înșală, primul de acest soi din cariera mea. Astfel, rezultă că eu aș fi „prestigios” (în cartea sa eram „critic de ocazie” — înseamnă că în ultimele luni m-am mai dezvoltat), „autoritar”, „obstinat” în „apeturi și idiosincrasii”, „bun meșteșugar”, „cezaric”, „erudit” (în altă parte se sugerează că aș avea prea puțină știință de carte, nu m-aș prea pricepe să întrebunțez corect cuvintele), „eminent”, „sofist”, „meritoriu”, „compilator”, „șotic”, „pocitor al adevărului”, „extrem de activ”, „circulînd neobosit pe la teatrele de provincie”, „un exemplu demn de urmat”, „direcționat spectacologic”, „șef de direcție” (cu „criterii preluate și de alții” — în altă parte zicîndu-se însă că sînt cu totul soli-

tar), „ezoteric al informației”, „optimist”, „sarcastic”, făcînd „observații dirse”, „ironic”, „hierofant”, „acrișor”, „elucubrînt”. într-o înșiruire atît de dezlănțuită și abracadabrăntă de note definitorii încît la capătul lor poate fi adăugat orice substantiv sau adjectiv, fie el „nopîndău” sau „lumigen”, „stelar” ori „paralelipipedic”.

Ceea ce rămîne pentru mine, deocamdată, inexplicabil, e cum se face că un dramaturg atît de sigur de sine ca Paul Everac își trimite piesele în manuscris unui critic atît de dezagregat, rugîndu-l să i le citească înainte de a fi reprezentate ori tipărite, apoi rugîndu-l să întrețină împreună conversații (care, dealtfel, s-au desfășurat civilizate) despre însușirile și neîmplinirile acestor scrieri, în perspectivă, firească, a ameliorării lor. Eu, unul, dacă aș fi autor, nu m-aș încumeta să-mi încredințez manuscrisele unui atare critic, ba m-aș feri cu strășnicie de „hierofantismul” lui... De asemeni inexplicabile, deocamdată, sînt și dedicațiile pe care același autor mi le trimite, cu prea mare amabilitate, prin ani — chiar și foarte recent — pe cărțile sale, dedicații din care află că domnia-sa nutrește „un sentiment de respect” pentru mine, mai ales în ce privește „curajul opiniei”, deoarece am „autoritate” și sînt „luptător cu minte ascuțită pentru drumul teatrului românesc”, mai fiind eu, de asemeni, și „pricepător de multe și nu rareori voitor de bine”, evocat, dealtminteri, „cu prețuire și bună aducere aminte”. ba chiar și „frumoase nădejdi de viitor” și așa mai departe. De obicei, după atari alese cuvinte — pentru care am mulțumit totdeauna cu cuvință — mă văd și mă aud bălăcărît prin articole și discursuri cu cele mai nealese vorbe. Ce i-aș propune eu, deci, distinsului scriitor? Să-mi expedieze, măcar o vreme, articolele dumisale, atît de vehement incriminatorii, în manuscris olograf și să publice, în schimb, dedicațiile scrise și verbale. În felul acesta, biograful dumisale eventual — nu a apărut nici unul pînă acum, dar autorul și-l dorește atît de aprins, de douăzeci de ani încoace, încît nu se poate să nu și-l găsească — va avea o posibilitate suplimentară de schițare apropiată a caracterului său.

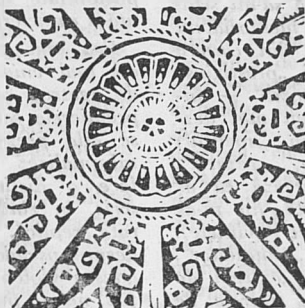
Cea mai gravă plîngere a preopinentului, cel mai ciudოს lamento, e că nu mă ocup de teatrul său, că lipsesc sistematic de la premierele sale și din alte circumstanțe unde se află prezent în funcție scriitoricească, îi minimizez piesele etc. Aici, însă, om a face o distincție pentru cititor: eu n-am scris, în rîndurile care au provocat exasperata replică, despre dramaturgul Everac, ci despre pseudoteoreticianul Everac, observator adesea violent parțial, adesea nedrept și confuz, nu de puține ori obtuz cu deliberare față de cele mai importante fenomene, opere și personalități din teatrul românesc, pe care, atît de impropriu, îi numește „spectacologic”. Dramaturgia sa mi s-a părut totdeauna

demnă de interes — spre deosebire de poezia, proza și o parte din publicistica sa — și am depus despre aceasta măruri scrise în foarte numeroase articole și în cărți, la radio și la televiziune, în țară și peste hotare. Văd, nu cu neplăcere, că, tipărindu-și *Un fluture pe lampă* (Editura Eminescu, Colecția „Rampă”, 1974), autorul însuși pune, la finele volumului, ca argument, un amplu citat, foarte pozitiv, din cronica mea. Scriind eu, apoi, în diverse împrejurări, că personaje de-ale sale (în Ștafeta nevăzută) sînt „chintesențe reușite de individualități reprezentative pentru actualitatea românească”, că „autorul e un bun observator al noilor fenomene din realitate”, că izbuteste „o secțiune fină și inteligentă în vînta colectivă a unui mare centru muncitoresc” (în *Ferestre deschise*), că Simple coincidențe e „o interesantă analiză artistică a raporturilor între generații și a responsabilităților etice interdependente, tipice societății noastre”, că ne propune, în mai multe piese, „un erou solidar și leal”, făcînd „o investigare sensibilă a actualității”, că *Un fluture pe lampă* „adaugă un argument inedit teatrului politic al actualității, definit prin cetezană civică” și așa mai departe, mult mai departe, m-am pomenit cu altercația că n-aș fi capabil să înțeleg dramaturgia originală și că-i „deviez cursul”. Observația mă pune, oricum, pe gînduri și săgăduiesc a reflecta mai adînc la caracterizarea făcută dramaturgului. devreme ce el însuși îmi atrage atenția, atît de ritos, că mă aflu în eroare fundamentală.

E drept că autorul ar dori să i se aprecieze fiecare piesă fără rezerve și toate piesele fără excepție. Aceasta, din nefericire, nu se poate, și oricîte somații, amenințări, injurii am primi, eu sau alții, din partea dramaturgului, cu oricîte memorii și reclamații ne-ar împovăra, după cum i-e obiceiul, tot nu vom putea așeza niciodată piese meritorii ca

Poarta, Ferestre deschise, Explosie întîrziată, Un fluture pe lampă, poate, și alte cîteva, alături de Descoperirea, Himera, Coana Chirița pe șantier și destule alte succedee într-un act sau mai multe, după cum nu vom putea să nu observăm cusururile unei piese sau alteia (cînd le are), chiar dacă se împune prin calități (cînd le are); aceasta ni-i merseria. Ideea de a-i băga în sperieți pe critici, ca să-i faci mai docili, să ț-i anexezi, să devină „de casă”, n-a dat niciodată roade. Iar cînd autorul va riposta că în critica ce-i e adresată e vorba de „o voce izolată”, în contrast cu „păreră aproape unanimă” sau cu „mai mulți oameni pricepuți”, îi vom dori să uite „vocea izolată” și să trăiască fericit cu „păreră aproape unanimă” — chiar dacă nu vom ști niciodată ce și cît se află sub acest aproape. Respectul reciproc între scriitor și critic e cel ce s-a dovedit fertil, în practica noastră teatrală, dar, sîrșite, acesta solicită o anume detașare și tărie de caracter, o conștiință sigură a felului.

În cartea sa „Încotro merge teatrul românesc?”, în care multe considerații sînt amendate chiar de autor, ca fiind înfirmate „ulterior” de cursul evenimentelor, nemaicorespunzînd realității (eu sîd că n-au corespuns nici la datele cînd au fost puse pe lîrtie), Paul Everac presupune, la un moment dat, că iar va fi considerat „retrograd și sîlistin”. datorită opiniilor sale și modului de formulare. Vai, e atît de greu a contrazice o atît de lucidă supoziție! Sub acest raport, chiar articolul său foarte lung și foarte lat din numărul 6 al revistei, articol care, în fond, nu la critică se referă (cum zice titlul lui), ci, din nou, la nemulțumirile unuia față de toți ceilalți, cu paraponul veșnic și circola neistorită ce amintesc de Harță Rășăul al lui Alecsandri — mi se pare semnificativ. Sub toate celelalte raporturi, însă, el este absolut insignifiant.





MARIOARA ZIMNICEANU

Încercăm, acum, o fugară reconstituire a carierei Marioarei Zimniceanu — omagiu și aducere-aminte pentru deosebit de înzestrata actriță care a dat strălucire scenei românești, îndeosebi, în perioada dintre cele două războaie.

Începuturile, ca mai toate începuturile, nu i-au fost ușoare. Dar, talentul, însoțit de muncă, a biruit, încet, repede, Marioara Zimniceanu a devenit populară, îndrăgită de publicul cel mare, atras de jocul ei grațios, de un brîo uluitor. Numele „Zimnicencii” pe afiș constituia o garanție de succes, chiar cu piese mai puțin valoroase.

Încă înaintea absolvirii Conservatorului, în 1913, Marioara Zimniceanu a apărut, ca elevă a lui Constantin Nottara, pe scena Teatrului Național, condus de Alexandru Davila; interpreta, e drept, roluri mărunte, în timp ce sora ei mai mare, Ecaterina, juca pe Spiridon din *O noapte furtunoasă* de Caragiale.

După absolvirea Conservatorului, în 1916, a fost angajată, pe vară, la grădina „Blanduzia” de pe strada Doamnei, într-o formație de comedie și vodevil, înghetată de Ionel Cigallia; de aci, a trecut la Teatrul Modern (de pe fosta stradă Karagheorghevici, pe locul ocupat astăzi de una dintre aripile Ministerului de Finanțe), care avea în frunte o altă mare actriță ce ne-a părăsit de curînd, pe Marioara Voiculescu. Aci a jucat Marioara Zimniceanu primul ei rol de protagonistă, în piesa *Anatol în ziua nunții* de Arthur Schnitzler, alături de Gheorghe Storin și de Alexandru Mihalescu.

Din 1919, Marioara Zimniceanu a fost angajată Teatrului Național, pe care nu l-a părăsit pînă la retragerea sa, timpurie, de pe scenă. A debutat pe scena acestuia în *Han-gița* de Goldoni, reprezentată în regia lui Nottara; și, tot sub îndrumarea marelui actor, fiindu-i și parteneră, a interpretat principalul rol feminin din drama *Letopisești* de Mihail Sorbul. Tofana din *Patima roșie*, de același Mihail Sorbul, i-a prilejuit un mare succes, aducîndu-i, s-ar putea spune, consacrarea.

Drumul îi era deschis. Amintim, în continuare, rolurile interpretate în *Fără reazăm* de Igena Floru, *Una dintr-o mie* de George Diamandy, *Moartea Cleopatrei* de Mihail Pașcanu, *Nevestele domnului Pleșu* de Caton Theodorian, *Gura de leu* de Ticu Arhip, *Lulu Popescu* de Ion Minulescu, *Plicul* de Liviu Rebreanu, *Neamul soimăreștilor* de Mihail Sadoveanu și Mihail Sorbul: tot lucrări românești, evident, de valoare inegală, în care Marioara Zimniceanu și-a pus la contribuție nu numai prețioasele sale însușiri scenice, dar și rivna pentru ca dramaturgia originală să se impună.

În *Avarul*, cu Ion Brezeanu în rolul lui Harpagon, Marioara Zimniceanu a întru-chipat pe Mariana și, tot într-o comedie de Molière — *Bolnavul închipuit* — a apărut în rolul Toanetei.

Resurse variate de subtilă comediană — umor, culoare, viclenie, falsă ingenuitate, priviri lunguroase — a desfășurat Marioara Zimniceanu în rolul Kera Duda din fresca *Dinu Păturică* de Ion Pillat și Adrian Maniu, după romanul lui Nicolae Filimon.

Și-a demonstrat autenticul ei temperament dramatic în *Electra* de Hugo von Hofmannstahl și, mai ales, în drama lui Tolstoi, *Puterea întunericului*, în care, sub regia lui Paul Gusti, a făcut o creație zguduitoare, memorabilă, demnă de ansamblul strălucitor în care a jucat și care cuprindea pe Gh. Storin, Ion Morțun, Ion Sîrbul, Aurel Barbețian, Ana Luca, Alexandrina Gusti.

Marioara Zimniceanu s-a dovedit, de asemenea, o desăvîrșită interpretă a rolurilor shakespeareene. Păstrăm încă vie în amintire prezența ei în *Shylock*, în *Nevestele vesele din Windsor* și, mai ales, în *Femeia îndărătnică*, în care a înfățișat, cu mijloace de mare comediană, pe Cătărina, partener fiindu-i Romald Bulfinsky. Trecerea de la scenele în care Cătărina e artăgoasă la cele în care se arată animată de o tandră supușenie se realiza într-un subtil joc de nuanțe, care a atras interpretei aplauze la scenă deschisă. Dealtfel, rara frumusețe scenică a Marioarei Zimniceanu, a cărei apariție stîrnea întotdeauna în sala teatrului un miraculos fluid de simpatie, arunca o adevărată punte între interpret și spectator, semn de necontestat al valorii și îndreptățire a succesului ei statornic. Din bogata ei carieră nu putem omite nici marile creații realizate în piesele *Maria Stuart* de Schiller, *Castiliana* de Lope de Vega, *Maiorul Barbara* și *Banul nu are miros* de G. B. Shaw, *Femeia și paiața*, *Madame Sans-Gêne* de Sardou și Moreau, *Un dușman al poporului* de Ibsen. Și au mai fost și multe altele.

Încă în plinăitatea forțelor sale, actrița a declarat: „nu voi juca niciodată roluri de mame și bunici”. Cochetărie, desigur, dar, poate, și respect pentru public, pe care... n-ar fi voit, spunea ea, să-l „îndispună”.

Ioan Massoff

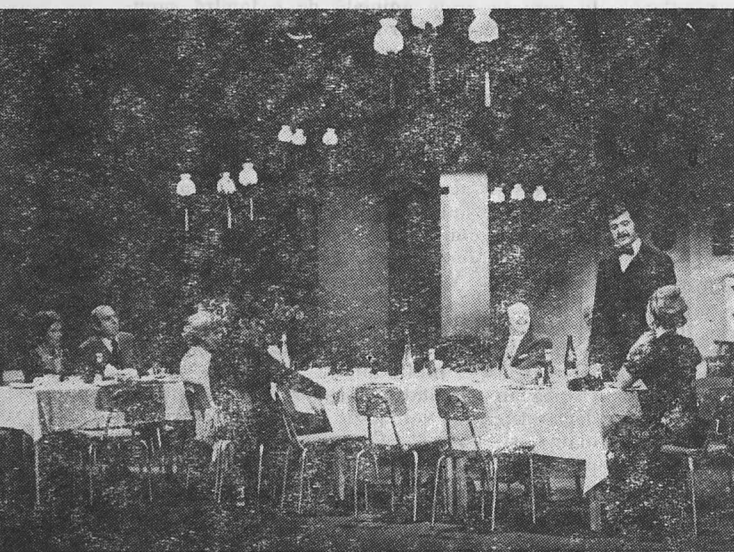
ZILELE ARTEI TEATRALE ROMÂNEȘTI

în Republica Democrată Germană

Încă de acum un an a fost inițiată o acțiune de reciprocă apropiere și de adâncire a cunoașterii culturii și mișcării dramatice și teatrale din țara noastră și din R.D.G. Ea își va concretiza, acum, între 25 septembrie și 5 octombrie, o primă etapă, prin desfășurarea pe scenele R.D.G. a Zilelor artei teatrale românești. Au fost pregătite, în acest scop, un mare număr de puneri în scenă, cu lucrări clasice și contemporane. Unele dintre ele sînt de pe acum programate, altele sînt în curs de finisare. Firește, cap de afiș este I. L. Caragiale, a cărui creație dramatică a fost luată în seamă de teatre și urmează a fi pusă în scenă. Astfel, pe afișele teatrelor din Weimar, Rudolstadt, e trecută comedia *D-ale carnavalului*; pe cele din Eisenach și Arnaberg, drama *Năpasta*; *O noapte furtunoasă* va fi jucată la Döbeln, Quedlinburg, Nordhausen (spectacol-lectură) iar *Conu Leonida* față cu reacțiunea, la Eisleben.

Printre autorii contemporani se numără Aurel Baranga, cu *Opinia publică*, la Teatrul „Maxim Gorki” din Berlin și la cele din Cottbus, Dessau, Nordhausen, Zeitz. La

„Sîmbătă la Veritas” de M. R. Iacoban în interpretarea Teatrului Național German din Weimar



„Ceașul tulburător al adevărului” — se intitulează cronică publicată de Thüringer Tageblatt. „Zece ani după absolvire — comentează ziarul — foști studenți ai Facultății de filologie se reîntîlnesc la Motelul „Veritas”. După un deceniu de succese mai mari sau mai mici, a sosit, în sfîrșit, „ceașul adevărului”. Fiecare va trebui să răspundă în fața celorlalți și în fața propriei sale persoane. Ce bilanț își face fiecare, cu ce rezultat se poate încheia o asemenea seară? Un răspuns convingător ni-l oferă piesa autorului român Mircea Radu Iaco-

**Presa
din R.D.G.
despre
„Sîmbătă
la Veritas”**

ban, prezentată în premieră la Teatrul Național German.”

Thüringer Neueste Nachrichten consemnează: „Ansamblul Teatrului Național a oferit, prin această premieră pe fară, o seară plăcută. Din primele clipe ale spectacolului te-ai simțit atras de acțiunea piesei, ai participat la efortul de cunoaștere și de recunoaștere a prietenilor și prietenelor, după ani de zile de viață cotidiană. Piesa lui Iacoban oferă actorilor posibilități variate de a realiza caractere vii. (...) Teatrul Național și-a îmbogățit repertoriul cu această piesă, ne-a prezentat o creație din dramaturgia unei țări socialiste, care, în zilele teatrului românesc în R.D.G., își are de pe acum succesul asigurat.”

Din cronică publicată de Thüringische Landeszeitung, spicuim: „Sanda Manu (regiozarea, n.n.) a pus în evi-

dență cu multă energie mesajul colectiv al spectacolului. Și nu i-a fost ușor să facă acest lucru cu un colectiv de actori care nu e obișnuit cu temperamentul balcanic și cu poșta romanică de interpretare scenică. Energica regizoare de la București a mizat pe elanul de joc al weimarienilor și și-a conceput actul regizoral ca rezultând dintr-o colaborare perfectă a tuturor celor implicați. În locul unor speculații abstracte, a pretins de la început un avans de vitalitate. Astfel, i-a determinat pe cei 12 actori să se simtă în orice moment, chiar dacă nu aveau replică, părtași la cele ce se întâmplă pe scenă. (...) În acest fel s-a realizat o mișcare scenică permanentă a diferitelor grupuri, o manifestare implicită a relațiilor neexprimate prin vorbe, o atmosferă foarte densă de voci, respirații, alergări, supărări, transpirații, risete, observații. S-a obținut ca actorii să joace cu vizibilă plăcere tot timpul spectacolului, plăcere care s-a transmis și publicului. Aproape nu-ți vine să crezi că așa ceva există din nou la Weimar! (...) Această piesă, prezentată acum în premieră, înseamnă un cert câștig, atât pentru public, cât și pentru actorii din Weimar."

Erfurt se pregătește drama *Intr-o singură seară* a lui Iosif Naghiu, iar la Weimar e în curs de reprezentare (și bine primită) comedia *Simbătă la Veritas* de M. R. Iacoban. Tot la Weimar, la Erfurt și la Eisenach se repetă câteva piese într-un act de Ion Băieșu și Dumitru Solomon. La Gera se va relua *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, la Eisenach, *Nu sînt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, și la Parchim, comedia lui Virgil Stoenescu, *Nota zero la purtare*.

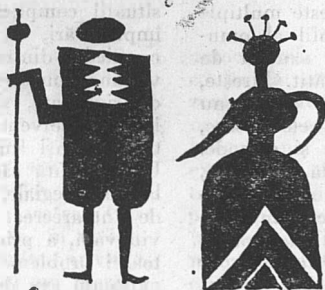
Unele scene urmează a-și preciza încă deciziile. Printre acestea sînt cele ale teatrului de păpuși. Cît privește teatrul radiofonic, acesta a pregătit *Simbătă la Veritas* de M. R. Iacoban.

Dealtfel, în vederea acestor Zile ale artei teatrale românești, au fost invitați să pună în scenă și au și pus în scenă (la Eisenach, la Weimar, la Cottbus, la Teatrul de păpuși din Gera) regizori români, printre care Eugen Mercus din Brașov, Sanda Manu și Nicoleta Toia din București și Florica Teodoru.

În respectivele „zile“ vor demonstra valoarea artei teatrale românești și o seamă de turnee ale teatrelor din țara noastră: Teatrul Național din București va prezenta *Richard al III-lea* de Shakespeare, *Coana Chirița* în prelucrarea lui Tudor Mușatescu, *Camera de alături* de Paul Everac, la Berlin, Gera, Weimar și Erfurt; Teatrul Național din Iași va vizita orașele Weimar, Eisenach și Halle cu *Scrisoarea pierdută* de Caragiale și *Amphytrion* de Peter Hacks; Teatrul german din Timișoara urmează să joace, la Gera și Potsdam, comedia *Schränkkomödie* de F. Wolf și *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu. Tot Timișoara își va trimite Teatrul de păpuși în orașele Karl Marx și Gera.

În sfîrșit, se pregătesc o expoziție scenografică (la Berlin și Erfurt) și una de teatru de păpuși (la Berlin și Magdeburg). La Erfurt și la Gera vor avea loc și câteva concerte de gală susținute de soliști români. Iar, în încheiere, urmează a se desfășura, în cadrul Asociației oamenilor de teatru din R.D.G., o masă rotundă în cadrul căreia se vor schimba opinii privind rezultatele acestor acțiuni teatrale.

Slujitorii teatrului românesc vor întoarce cinstirea pe care le-o vor arăta scenele germane, organizînd, la rîndul lor, în prima parte a stagiunii viitoare, un mănunchi similar de Zile teatrale ale R.D.G.





DUMITRU SOLOMON

Drumul spre definirea omului contemporan

Este vizibilă de mai multă vreme, în spațiul teatrului de televiziune, intenția de portretizare a omului contemporan, de definire a unor caractere și a unor relații specifice vieții de azi. Ciclul „Oameni ai zilelor noastre” încearcă să răspundă necesității firești de cuprindere a existenței prezente, oferindu-ne spectacole diverse, unele interesante, altele neinteresante, căci, se-nțelege, nici să scrii despre contemporani nu este ușor, nici să scrii bine teatru nu e ușor, după cum nici să selectezi ceea ce s-a scris nu e cea mai simplă îndeletnicire. Semnificativ este faptul că paginile cele mai autentice și mai dense, dacă nu, întotdeauna, și cele mai profesionale, au venit din partea unor debutanți, mai precis, a unor autori care nu au cunoscut scena teatrului: Constantin Munteanu, Dumitru Drăgan etc. Sigur, nu țin minte ca vreuna din piesele prezentate în acest ciclu teatral să fi fost o revelație sau măcar o tentativă de forțare a clișeeilor, de spargere a tiparelor, de descoperire a unor teritorii nestrăbătute. Dar, pas cu pas, idee cu idee, aceste piese au desenat, de-a lungul anilor, o schiță de portret contemporan, și, dacă ar vrea cineva să recompună din aceste multiple și, uneori, imprecise linii un profil al omului de azi, mai exact, al unor oameni de azi, efortul ar fi, în parte, răsplătit. Firește, ar trebui eliminate din această eboșă nu atât liniile stângace, ezitante, cit cele groase, falsificatoare, calchierile grosolane și comode.

Iată că, la această suită inegală, sinuoasă, de încercări portretistice, se adaugă, promițător, aportul unui dramaturg cu un condei mai sigur, cu o cunoaștere mai puțin empirică a legilor meseriei. *Drumul spre Everest* vine, în cariera dramatică a lui George Genoiu, după un număr de piese scurte, dintre care unele realmente valoroase prin încărcătura lor de gânduri și metaforă,

după cel puțin o piesă de întindere jucată pe scenă, așadar, în prelungirea unei experiențe profesionale considerabile, dacă e să punem la socoteală și activitatea de critic de teatru.

Ce ar trebui să fie „drumul spre Everest”? În simbolică piesei, acesta este, simplu, ascensiunea, plină de dificultăți, către culmile autoperfecționării sociale și morale a omului în societatea noastră. Raportat la ceea ce se spune și la felul cum se spune ceea ce se spune în piesă, titlul pare cam pretențios. Asta, pentru aceia care își imaginează drumul spre Everest ca desfășurându-se exclusiv la altitudini amețitoare. Dar, dacă privim realist și global traseul, înțelegem că ascensiunea începe de jos și nu de la înălțimea de, să zicem, patru mii de metri. Personajul-ax al piesei lui Genoiu, o femeie, directoarea unei fabrici de textile, nu trebuie să înfrunte nici aerul rarefiat al marilor înălțimi, nici genunile perfide sau verticalitatea înghețată a virfurilor, conflictele și dilemele consumându-se la nivelul cotidianului, chiar dacă autorul imaginează, prelucrând schemele (bune) ale melodramei, câteva situații complicate, care ar fi putut, în alte împrejurări, să devină situații-limită. Nici conflictul dintre maestrul Serafim, om cu o viziune conservatoare, cu o atitudine minată de rigiditate, și tinerele muncitoare din fabrică, absolvente de liceu, nici conflictul dintre aceleași tinere muncitoare și secretara UTC, o fată cam aspră și cam opacă în relațiile colegiale, nici chiar dilema declanșată de întoarcerea, după mulți ani de absență vinovată, a primului său soț, nu-i pun directoarei probleme grave, sau măcar dificile, de existență sau de conducere. Toate aceste probleme, la care se adaugă căsătoria îndelung amân timeră a propriei fiice, insistențele amoroase ale maestrului Sotir, specialistul în

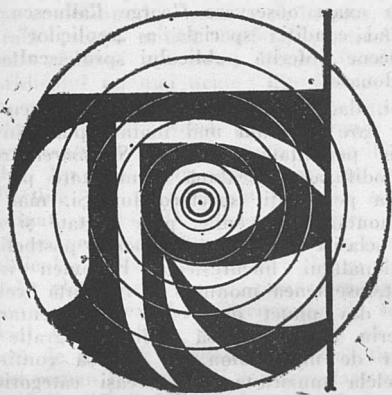
design al fabricii, descoperirea unei vechi rivale în dragoste, precum și a unei fiice „din flori” a mult prea generosului său soț, toate acestea sînt, pentru eroina lui George Genoiu, componente ale vieții ei zilnice, tensiunea sub care trăiește și muncește o femeie asupra căreia apasă multe răspunderi sociale și familiale. Este un om normal, chiar dacă e pus uneori în situații anormale, care își amină mereu rezolvarea vieții personale, spre a se ocupa cu prioritate de viața celor din jur. Imaginea acestui personaj, deși nu curățată de poncife, este o tușă în plus la ceea ce numeam portretul omului contemporan, așa cum ni se arată el, cu bune intenții, cu naivități și cu stingăcii, pe ecranul televizorului. Bineînțeles că marea și eroica ascensiune a Everestului abia începe, dar și această piesă poate fi un punct de plecare.

Dacă textul piesei lui George Genoiu n-a fost o surpriză, în ordinea repertorială a teatrului de televiziune, spectacolul, în schimb, a fost. Mai întâi, prin debutul imprevizibil în regia TV a unei actrițe, a uneia dintre cele mai importante actrițe ale teatrului românesc, Dina Cocea. Apoi, prin încredințarea rolului principal unei interprete care, și ea, debutează la televiziune, deși a făcut o fru-

moasă carieră scenică: Elena Petrican, de la Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad.

Nu știu dacă a fost ușor pentru Dina Cocea, după multe — unele, de-a dreptul memorabile — apariții în fața camerelor de televiziune, să schimbe platoul, oricum un teritoriu familiar, cu pupitrul regizoral. Rezultatul este, însă, notabil. Dina Cocea a realizat un spectacol de bun-gust, serios, de o simplitate fericită, fără floricele stilistice și aventuri tehnice, bazat mai ales pe o bună coordonare a jocului, pe valorificarea calităților interpretative, chiar cînd a fost vorba de actori aflați pentru prima oară sub proiectoarele televiziunii.

În ceea ce o privește pe Elena Petrican, firescul și căldura interpretării, capacitatea de a stabili relații directe cu partenerii de joc au creat de la început condițiile unei prezențe sigure și vii în atmosfera cam reec a platoului, eliminînd o parte din neîmplinirile inițiale ale personajului. Trebuie să recunoaștem că actrița nu a avut (sau nu a lăsat să se vadă) complexe în fața unor vechi și remarcabile nume de afiș ale teatrului de televiziune: Marcel Anghelescu, Dinu Ianculescu, Constantin Codrescu, Eva Pătrășcanu, Ica Matache.



Eseu

Cenaclul adevărului de Valeriu Sârbu (lucrare premiată la concursul de scenarii radiofonice) este ceea ce se cheamă, cînd pe drept, cînd pe nedrept, un eseu teatral. Centrat pe neliștea, întrebările și, în definitiv, „criza” unui tînar, în multe privințe, semnificativ, *Cenaclul adevărului* ne oferă o introspecție destul de acută a persoanei în cauză. Tînărul Radu — căci despre el e vorba — amestec interesant de căutări și

autocăutare, de chinuire și autochinuire, își confruntă „criza” cu ființele din jur, reprezentînd, parcă, fiecare, o idee: părinții, emnamente pozitive, dar incapabili de a-l „înțelege” pe băiat, apoi, sora, echilibrată, exemplară, dar, iarăși, fără putere de pătrundere înăuntrul „maladie”, apoi, bunicul, preocupat de revista „Rebus”, dar înțelept (raisonneur-ul piesei) și singurul aproape de nepot (extremele se ating), apoi, colegii, care, ei, într-un contrast demonstrativ, și-au găsit împlinirea în actul muncii.

Notabil, aici, mi se pare faptul că între voința de a face eseu, pe de o parte, și

M. ALEXANDRU

Cronica

modul de expresie, pe de altă parte, armonia e totală. Autorul nu evită „ideile“, nici în substanța scenariului, nici în dialog. El are, dacă se poate spune așa, curajul eselui. Toți eroii săi sînt purtători de gîndire (nervosă), toți formulează sentințe și aforisme (multe, cu strălucire), toți vorbesc-cum-seriu. E un risc, fără îndoială. Dar un risc calculat. Vreau să zic, bine calculat. Pentru că Valeriu Sărbu își așează programul cu aceeași franchețe cu care citim în josul titlurilor: melodramă sau farsă. Și pentru că, înțelegîndu-l complice pe dramaturg, regizorul Cristian Munteanu și interpretii au acceptat regula jocului, instalîndu-se, fără temerea de a fi taxați drept non-realiști sau „livrești“, în starea de eseu. Drept care, dacă, la primul contact, auditorul poate fi iritat de această erupție de „idei“, după un timp, acceptînd, la rîndu-i, regula jocului, el planchează fără rezerve în „conversație“. Sau în cenaclu. Un cenaclu al cărui protagoniști — Traian Stănescu, Forț Etterle, dominant în rolul bunicului, Melania Cîrje, Sorin Gheorghiu, Ion Marinescu, Florian Pittiș, Ica Matache — ne îndeamnă să spunem, într-un asemenea caz, împreună cu anecdota: vrem vorbe, nu fapte...

Comedia zorilor

Cine-și mai amintește că premiera acestei piese, care a însemnat mult pentru impunerea lui Mircea Stăfănescu în lumea dramaturgiei române interbelice, a avut loc nu pe o scenă, ci — în anul 1930! — la Radio? Data ne obligă să considerăm, deci, lucrarea printre cele ce stau la temelie teatrului radiofonic bucureștean. Și nu numai documentaro-cronologic (pentru că-așa-a-fost-să-fie), ci și, ba în primul rînd, calitativ: alegerea regizorului (să precizăm că acesta n-a fost altul decît Victor Ion Popa) era semnificativă, deoarece el avea nevoie, pentru captarea ascultătorului, nu de-un text „literar“, pur și simplu, ci de virtuți funciar teatrale. Asemenea virtuți s-au aflat dintotdeauna în minile lui Mircea Stăfănescu, unul dintre puținii mari meșteri ai îndeletnicirii. Asemenea virtuți au asigurat ferm elegantului dramaturg nu numai succesul imediat, ci și trăinicia. Ascultînd, mai deunăzi, comedia — destul de dramatică — a lui Radu, Vlad, Puiu, plus Mimi, am înțeles, încă o dată, taina scriitorului. Ceea ce se acceptă, îndeobște, a fi stilul acestuia, și anume, discreția, non-trivialitatea, unduirile de emoție și umor, într-un cuvînt, „sufletis-

mele“, ascund nu numai o construcție solidă, ci și o atitudine nebanuit de „dură“ la adresa personajelor. Mănușa de califea a lui Mircea Stăfănescu ascunde o mîină de fier. E o realitate pe care — spre deosebire de cîțiva critici jumate care se grăbesc a aplica stilului Mircea Stăfănescu eticheta (moda obligă!) de „desuet“ — spectatorul liber spiritual a înțeles-o întotdeauna. Pentru că, dincolo de comportarea verbală ce poate deruta prin „moliciune“ sau „ușor“, personajele sînt lucide, autoscrutătoare, exigente, amare, conștiente de duritatea obstacolelor înfrînte în calea dragostei, conștiente de numita, azi, incomunicabilitate și dornice, incurabil dornice, de ivirea „zorilor“.

Caragiale

Reluarea *Scrisorii pierdute* (de cîte ori am văzut-o? de cîte ori am auzit-o?) ni se pare tot atît de firească precum difuzarea, de trei-cinci sau șapte ori pe an, a Simfoniei a IX-a. Comedia lui Caragiale se cere, precum o melodie permanentă (așa cum exact observase George Călinescu, cercetînd condiția specială a „replicilor“ caragialeene), oferită publicului spre ascultare și fredonare.

Și, dacă piesa lui Mircea Stăfănescu despre care vorbeam mai înainte pune în discuție perenitatea textelor, *Scrisoarea* recent radiodifuzată îndeamnă la meditații pe marginea perenității spectacolului. Și, mai ales, a montărilor devenite, prin calitate și durată, „clasice“, precum *Scrisoarea* postbelică a Naționalului bucureștean. Fenomen interesant, asemenea montări de referință (cel puțin, din punct de vedere documentar) se înscriu, au început să se înscrie, grație benzilor de magnetofon, în (ca să continuăm paralela muzică-teatru) aceeași categorie cu „Toscanini dirijează a IX-a“. Și, atîta vreme cît condiția tehnică a înregistrării nu sună „prea“ vechi, generațiile noi de ascultători vor avea prilejul (de fapt, privilegiul) de a poseda *criterii* de comparație cu interpretările momentului. În aceeași ordine de idei, mă întreb dacă nu cumva am ajuns clipa (de neconcepție tehnică acum două-trei decenii) cînd radio-ul își poate permite luxul unui „Festival *Scrisoarea pierdută*“. Montarea lui Sică, montarea lui Ciulei, poate o montare anume a studioului din Nuferilor, plus unul sau două spectacole din provincie, iată — în ipoteza că nu mă-nșel — repertoriul unei săptămîni, și inedite, și generatoare de comparații fecunde. ■

AL. MIRODAN:

„Scene“

Volumul semnat de către Al. Mirodan *, dramaturg binecunoscut, dar și publicist de talent (vezi cartea sa anterioară, *Replici*), amalgamează, sub titulatură abil alese (*Scene de scindură... pînă... sticlă... hirtie... gazon etc.*), gânduri deopotrivă interesante, inspirate de cele mai diverse probleme ale spectacolului. În fond, se știe că „jumea întrecăg e o scenă“, deci, orice eveniment — mai mult sau mai puțin cotidian — e un spectacol care merită consemnat, ca atare. Teatrul, filmul, emisiunea TV, literatura, sportul, chiar *faptul divers* (alăturat, după cum se poate vedea, spectacolului artistic „consacrat“, își găsește în Al. Mirodan un exeget rafinat și subtil, un comentator pasionat și spiritual.

Și în publicistică, scriitorul dovedește aceleași calități remarcate în teatrul pe care-l scrie: inteligență, umor, atitudine ironică, sentimentalism, spirit de observație, tendința spre confesiune intelectuală și, în plus, o adevărată vocație critică. Astfel, în articolul intitulat *Spionii unorului*, autorul conchide: „...ridicolul nu mai ucide: din fericire; pentru că, altminteri, pămîntul ar fi acoperit de cadavre (p. 7). Acest gen de umor amar condimentează în permanentă remarcile autorului. Nu mai puțin amare sînt, nu o dată, reflecțiile lui vis-à-vis de condiția scrisului destinat scenei, de responsabilitatea uriașă ce-i revine dramaturgului (pe de o parte) și publicului (pe de altă parte): „Hugo și-a dobindit gloria prin poeme, romane și pamflete istorice, dar textul său generator de scandal social (și, implicit, politic) a fost să fie o piesă de teatru: *Hernani*. [...] Dacă tipărirea unui roman în două mii de exemplare nu cere sacrificii materiale deosebite, dacă un sonet poate vedea lumina tiparului și-n pagină a doua a ziarului, reprezentarea, adică existența reală a dramei, implică eforturi pe care numai societatea constituie, prin resursele ei disponibile, și le poate asuma. Dacă vrea...“ (p. 36).

În fine, obligați fiind de spațiul restrîns să amintim doar de existența în volum a unor cugetări interesante, ori a unor file de jurnal captivante, vrem să insistăm asupra vocației de critic a scriitorului, în dublul ei aspect: introspectiv și prospectiv. Prima atitudine, indispensabilă — de acum încolo — exegetilor teatrului lui Mirodan, vizează auto-

analiza, aplicată pieselor *Ziaristi* și *Tovarășul feudal...*, subtila disociere Cerchez/Savel (cei doi eroi principali ai textelor), precum și datele (de interes documentar) vizînd nașterea ziarului *Strîmbătatea*.

A doua atitudine (prezentă și-n volumul anterior de publicistică, *Replici*) include analiza pertinentă, surprinzătoare, de înaltă forță eseistică, a pieselor lui Caragiale și Camil Petrescu. Considerațiile critice ale lui Mirodan, spre exemplu „personajele lui Caragiale sînt niște actori“ (p. 33) sau „parantezele [la Camil, n.n.] sînt mai mult decît un caiet de regie; ele alcătuiesc o extraordinară repetiție generală. Poate cea dintîi repetiție tipărită din istoria teatrului universal“ (p. 38), pot da naștere, prin amplificare, unor utile eseuri.

Dar, dacă ar fi să depistăm (folosind un termen familiar autorului) *conflictul* acestei cărți, am ajunge la concluzia că el coincide cu lupta desfășurată în mod vizibil, violent, chiar, între rațiunea majoră, supremă, perenă a artei și cea ocazională, gratuită, tributară modei. Susceptibil peste măsură în fața inovației, gratuite sau false, Mirodan o desființează oriunde o întîlnește, cu armele — tăioase — ale maliției, pledînd insistent pentru spectacolul emoționant, fie el tradițional, clasic, fie nou. Aici s-ar putea descoperi însă și un cusur al cărții: căci, prudent, reticent, din cale afară, față de experimentele artei, autorul cade nu o dată (mai ales atunci cînd își cantonează observațiile în domeniul teatrului) în păcatul refuzului *oricărui* experiment înnoitor. Ar fi unicul punct discutabil al volumului.

Bogdan Ulmu

I. D. SÎRBU:

„Teatru“

Recent au apărut, reunite într-un volum *, la editura craioveană *Scrișul românesc*, patru dintre lucrările dramaturgului Ion D. Sîrbu. Volumul îngăduie cititorului iubitor de teatru să cunoască o parte din creația unui autor serios, vădit preocupat de problemele de actualitate, secomonitor în universul moral al contemporanilor noștri, care, convins de semnificația faptelor de viață concrete, nu-și refuză nici ispita incursiunii de tipul parabolei în conștiința epocii.

* Al. Mirodan. *Scene*. București, Editura „Cartea românească“, 1975.

* I. D. Sîrbu. *Teatru*, Craiova, Editura „Scrișul românesc“, 1976.

Volumul se deschide cu *Arca bunei speranțe*, ce și-a văzut mai de mult confirmate calitățile la prezentarea scenică și în împrejurările în care montarea s-a arătat stingace. Dincolo de pretextul biblic, de fapt, armătura pentru parabolă, drama călătorilor solitari de pe „arcă” este un apel emoționant la o conștiință trează, la trăire lucidă, într-o epocă plină de violență, în care pacea și viitorul lumii sînt mereu și direct amenințate de inconștienta agresivă a unor promotori ai atitudinii egoiste și egocentrice. Prin fiecare personaj din piesă, autorul ne propune o atitudine simbolică, din păcate, temîndu-se, poate, că nu va fi deplin înțeles. Ion D. Sirbu deslușește, în lungi explicații, mai toate propunerile simbolice (Noc, Noah, chiar promotorii violenței) și însuși parabola textului, sfîrșind în acest chip prin a dilua substanța dramatică.

Deosebit de interesant mi se pare autorul atunci cînd apeleză la formula comunicării directe, cînd compoziția tragică este orînduită din fapte de viață, nu doar din propuneri ideatice. Sub acest raport, cea mai consistent dramatică se înfățișează piesa *Frunze care ard*, a cărei acțiune este situată în Valea Jiului, în anul 1941. Lumea aceasta pare familiară autorului (dealtfel, este un spațiu geografic și uman ce revine ades în creația sa), durerile oamenilor de pe meleagurile bazinului carbonifer, de pe pîrîngului sînt, evident, cunoscute și apropiate sensibilității sale. Așa se explică și faptul că eroii piesei au, mai toți, forță sau poezie, sînt entități umane inteligent particularizate. Exploatarea și sărăcia sînt, pentru acești oameni ai demnității strămoșești, forme dureroase ale umilinței. Ea apare la dramaturg ca o trăire de nesuportat; împotriva ei se revoltă pînă la ultima fibră oamenii vâii și munților. Cel ce acceptă umilința acceptă și trădarea. Iar pentru trădători nu există iertare. Tragismul piesei nu vine atît din șirul cumplitelor dispariții acumulate într-un restrîns timp dramatic, cît din ipostazele durerii și revoltei. Replica reținută, fără emfază, ades cu muzicalitate baladescă, împlinește portretele, dintre care unele (Baci Toma, de pildă) au o poezie gravă ce se desprinde prin imagini de referință.

Dintre cele două piese situate în zilele noastre — *A doua față a medaliei* și *Amurgul acela violet* — cea dintîi, și ea de esență realistă, urmărește o mai strictă demonstrație decît piesa ce include volumul, investigație laterală în conștiința socială. Nu toate personajele ce servesc demonstrația depășesc stadiul unor schițe de portret. Atenția cu care este construită, însă, eroina (servind ca replică dură dată trăirii egocentrice) și, mai ales, capacitatea autorului de a desființa, pe rînd și cu abilitate, aparența, pentru a

descoperi realitatea și a restabili adevărurile, împrumută piesei *A doua față a medaliei* un viguroso dramatism.

Varietatea tematică și stilistică a volumului vorbește, dincolo de însușirile scriitoricești ale lui Ion D. Sirbu, și despre dreptul, pe care acesta ar putea să-l revendice, de a se afla mai des pe afișele teatrelor.

Florica Ichim

DUMITRU SOLOMON:

„Teatrul ca metaforă”

Experiența dramaturgică de pînă acum a lui Dumitru Solomon a fixat profilul unui analist experimentat care reușește să demonstreze, în teatrul cu „filosofi”, de exemplu, evoluția „ideii”, dramaturgul declarîndu-se total de partea aceluia teatru în care chiar „ideea” devine dramatică. Această valoroasă experiență cuprinde acum o altă carte despre teatru — „Teatrul ca metaforă” *. Autorul încearcă, în capitolul I („Între extreme”), să caracterizeze exact una din trăsăturile frecvent întîlnite ale teatrului contemporan, și anume, reîntoarcerea la poezie, la metaforă. Acesteia, autorul îi dă definiția de „comparație în care unul din termeni este întotdeauna mai sus” (p. 10). Pledoaria autorului este făcută în favoarea aceluia teatru care spune „aceasta e mai mult decît viață” și al cărui spectator „nu e obligat să compare cu un model, ci să mediteze, să treacă dincolo de percepțiune, să dea el însuși o nouă materie esențelor vieții. Teatrul-metaforă încearcă mințile, încordează conștiințele, oferă ecuații umane și nu simple echivalențe” (p. 9). Delimitarea față de teatrul care nu conține idei este foarte justă, acesta din urmă nefiind un teatru de actualitate, generator de semnificații și corespondențe. Sînt apoi făcute o serie de observații, și ele interesante, asupra vocației morale a teatrului, asupra substanței dramatice care trebuie comunicată publicului, asupra necesității ideilor în opera dramatică. Dumitru Solomon este adeptul aceluia teatru în care există o veritabilă confruntare de idei și în care problemele epocii contemporane sînt analizate la un înalt nivel al exprimării dramatice. Impresionează, în această parte a cărții, exprimarea tranșantă și bine argumentată a opțiunii sale ca dramaturg.

* Dumitru Solomon. Teatrul ca metaforă. București, Editura „Eminescu”, col. „Rampa”, 1976.

În partea a doua („Excelente”), remarcăm (după un colaj de fișe-notații în jurul lui Molière), densul studiu-profil consacrat lui Cehov. Este analizat cu competență rolul dramaturgiei cehoviene în resurecția produsă în substanța și tehnica dramatică („Pentru prima oară o mare parte din încălcătura dramatică rămâne în afara vizibilului și auzibilului scenic, șocând violent principiul teatral al acțiunii deschise”). Dramaturgia cehoviană este văzută prin prisma simbolurilor care conferă o poezie aparte lunii personajelor sale.

Urmează conturarea unei serii de figuri consacrate în istoria teatrului, dar proiectate într-un „teatru fără scenă” — Chirița, Trahanache, Andrei Pietraru și Gelu Ruscănu, Ion Anapoda, Labiche, Beckett etc. Personaje și piese sunt analizate aici prin prisma unui eseiști cu bogată cultură și, mai ales, cu bogată experiență a omului de teatru care știe să gindească ceea ce a văzut pe scenă.

„Din însemnările unui telefon”, ultimul capitol, valorifică experiența de teleconferință a lui Dumitru Solomon, calitate în care spectacole memorabile de la TV sînt, pentru o clipă, puse sub „luminile” criticii. În aceste cronici, eseistul insistă asupra statutului spectacolului de teatru TV, relevînd diverse aspecte ale relației piesă-regizor-actor, în condițiile teatrului și filmului TV.

Caracterul eterogen și multiplă perspectivă din care face să apară trăsături definitorii ale operei și spectacolului dramatic nu răpesc ecrii lui Dumitru Solomon calitatea unei analize atente a fenomenului teatral. Iar observațiile subtile care-i conferă, deopotrivă, farmec (la lectură) și greutate teoretică sfîrșesc nu doar prin a delimita și valorifica judicios diversele aspecte ale teatrului, dar și, întrunite, a reliefa viziunea — de artă completă — pe care autorul o are despre teatru.

Marian Popescu

PAUL EVERAC:

„Încotro merge teatrul românesc?”

Încotro merge teatrul românesc? * este cartea unui autor păstrător al normelor este-

* Paul Everac. *Încotro merge teatrul românesc? Atitudini și polemici din viața de teatru.* Buc., Editura „Eminescu”, 1975.

tice realiste, pentru care arta, în toate formele ei, este înțeleasă ca mijlocire între viață și morală, cuprinzînd, așadar, miezul vieții, cu demnitatea eticului și politicului, cîștig sigur al literaturii mari din toate veacurile. De pe aceste poziții, autorul reformulează comandamentele — etice, politice, estetice — cărora trebuie să le răspundă teatrul românesc, refuzînd, astfel, programatic, tot ceea ce ține de exterioritate, în relevarea valorilor etice și estetice existente într-un text dramatic. În disputa dintre dramaturg și interpret, dintre text și spectacol, Paul Everac este partizanul pozițiilor celor dintîi. Polemist de mare vigoare și vervă, Paul Everac are un discurs sensibil marcat de o fină argumentație, care sprijină o atitudine intransigentă, fără a fi dogmatică. Argumentele dau aparența spontaneității, într-o scriere lejeră, orală, împede frază, cu armonii retorice de pledoarie sobră sau patetică, uneori persuasivă, întotdeauna convingătoare.

Problematica este, prin forța lucrurilor, expusă mozaic. Sînt cuprinse în volum cuvîntări rostite cu diverse prilejuri (care au tîns, la momentele respective, să fie expuneri analitice ale fenomenului teatral), precum și intervenții (în general, polemice) tipărite prin reviste, fie sub forma unor scrisori deschise, fie sub forma unor articole-tablete, și în care fermitatea afirmării crezurilor culturale-politice se împletește cu maliția critică față de o seamă de modalități artistice considerate a fi sterile de idei, apolitice sau anticulturale.

Cartea se vrea o viziune sintetică a misiunii noastre teatrale din anii '69—'73, în principalele ei compartimente: dramaturgie, spectacologie, critică de teatru, organizare a repertoriului, chestiuni de politică teatrală, problemele publicului etc.

Din expunerile sale se desprinde ideea necesității unui teatru politic constructiv-educativ, în stare să contribuie la ridicarea spirituală a publicului, să-l orienteze și să-l îndemne spre o progresivă civilizare a conștiinței, în spiritul ideologiei umanist-socialiste, punîndu-i în față atît căile de dezvoltare a societății, cît și barierele care-i pot împiedica dezvoltarea.

Datoria scriitorului de teatru, relevă Paul Everac, e de a da publicului nu clișee de cazuistică factice, meschin moralizatoare, și nici artificii estetizante, ci o dramaturgie puternic ancorată în realitatea deopotrivă a ideii și a vieții, interesînd marile probleme ale omului în continuă edificare de sine, o dramaturgie capabilă de a crea spectatorului acea „aperecepție a sublimului”, făcîndu-l părtaş la „bătălia morală” care se dă în lumea contemporană.

În privința spectacolului, interesantă ni s-a părut parafrazarea unei cunoscute legi fizice mutată în domeniul esteticii artelor interpretative. Cităm: „O poezie de substanță prinsă în mijlocul acestui carusel (al spectacolului, *n.n.*) dislocă din substanța sa o parte egală cu cantitatea de mișcare înlocuită”^{**}. Argumentația continuă pentru supremația textului; spectacolul, față de text, ținând de ordinea aparenței. Spectaculozitatea ca cerință a regizorului modern este, după Paul Everac, fie o expresie a neîncrederii față de substanțialitatea textului, fie nepuțință de a o realiza. Spectaculozitatea reflectă, dar, o formă de inadecvare a interpretului la text, de inaderență la valoarea acestuia, dată întotdeauna de substanța sa și niciodată de forma în sine. Autorul identifică substanțialul — *ethosul*, conținutului de idee și atitudine, iar autenticitatea e definită ca o potrivire între ce se spune și cum se spune, va să zică, în spirit clasic, ca adecvare a formei la conținut. Această potrivire pretinde și o înrudită între *ethosul* personajului și cel al interpretului. „Condiția conștiinței actorului va hotărî condiția conștiinței personajului”. Aceasta presupune o cunoaștere și o distribuire adecvate a interpretului de către regizor. Paul Everac se arată hotărât împotriva tuturor reinterprețărilor prin parafrazări spectacologice, datorate, după el, neînțelegerii textului în autenticitatea sa.

Teatrul este o școală de formare etică și de gust a publicului; de aceea, orice experimente demitizatoare și demistificatoare privind stilurile și școlile de teatru (scris sau înscenat) i se par autorului deopotrivă derutante pentru public. Îi repugnă, de asemenea — pe planul scrisului dramatic —, imitațiile, fie în substanță, fie în formă, după opere în vogă, de aiurea; astfel de imitații, autorul le socotește nu numai inadecvate *ethosului* național, dar chiar periculoase, de natură să îndepărteze publicul de la cunoașterea de sine, de la adâncirea și nuanțarea problematicii sociale specifice.

În mare parte, cartea este o pledoarie împotriva hipertrofiei spectacologice; ea repune în lumina conștiinței, cu o bogată armătură de argumente, substanța identică și literară, artistică, în sine, a textului. Pentru Paul Everac, textul este scop, iar spectacolul, mijloc estetic de punere în evidență a conținutului de semnificații și sensuri ale textului, singurul rezistent schimbării. „Iată paradoxul textului; asasinăți textul și veți da față cu o servitute pe care nu o veți putea suporta. Căci spectacolul trece și ideea rămîne”^{***}.

^{**} p. 12.

^{***} p. 65.

Pentru a fi la înălțimea sarcinilor etice și estetice care îi incumbă, teatrul scris trebuie ferit, însă, de câteva neajunsuri — „boli” — care-i mincăză statutul de artă politică. Dintre acestea, autorul are în vedere, cu deosebire: ilustrativismul, negativismul, aluzivismul (?!), epigonismul, vulgaritatea. (Desigur, autorul nu a intenționat să le epuizeze, ci doar să enunțe câteva tare de care dramaturgia noastră a suferit și mai suferă încă.) La rindul ei, spectacologia modernă i se pare bolnavă de formalism, ascuns sub cunoscute lozinci estetizante etc. Formalizarea teatrului presupune cultivarea și realizarea unor efecte estetice, în sine, care escamotează sau trădează semnificațiile reale ale textului, lăsând o impresie de arbitrar, eclecticism sau mecanicism. Dealtfel, ultimele părți ale volumului (*Intervenții și scrisori, Schițe și tablete*) cuprind intervenții critice, direct legate de câteva spectacole marcate de tarele condamnate de autor. Nu este uitată nici lipsa de măsură în judecățile de valoare ale unei părți a criticii de teatru, care păcătuiește prin așezarea pe poziții formalist-estetizante sau dogmatice.

Scrisă cu ascuțit polemic, cartea nu e mai puțin actuală, astăzi, deși, în teatrul românesc, multe din vechile neajunsuri semnalate au fost reparate, cum remarcă autorul însuși. Noi o citim ca pe o mărturie a unei conștiințe de o înaltă ținută etică și profesională și ca pe o contribuție la dezvoltarea esteticii teatrului nostru socialist.

Constantin Radu-Maria

**ANDREI BĂLEANU și
CONST. BĂLTĂREȚU:**

**„Cultura spectacolului
teatral”**

S-a observat, în repetate rânduri, că, în mișcarea teatrală contemporană, mai mult decît în alte domenii de creație, se impune un fenomen nou — schimbul permanent de informații și opinii, consensuarea și sintetizarea experiențelor, confruntarea de idei, aprofundată, la nivel național, în jurul activității fiecărei stagiuni. Oamenii de teatru se simt solicitați la o meditație mai gravă asupra rosturilor muncii lor, poate nu atât făcînd un bilanț de succese, cît o reexaminare critică a sensurilor fundamentale ale

artei spectacolului în context național și european.

Nu este greu să dovedim astfel utilitatea recenteii culegeri de mărturisiri * (apărută în Editura *Univers*) ale citorva dintre personalitățile marcante ale regiei românești contemporane, precedată de o cercetare istoric-critică a spectacolului, semnată de criticul Andrei Băleanu, cercetare obiectivă, neconcesivă, privind constituirea, în ultimele trei decenii, a unei noi școli de regie, creșterea mișcării teatrale din țară, formarea ansamblurilor organizate pe principiul afinităților artistice, diversificarea modalităților expresive. Interviuurile solicitate de semnatarii volumului reprezentanților generației mature de artiști — Dinu Cernescu, Liviu Ciulei, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Mihai Dimiu, Lucian Giurchescu, Moni Ghelelter, Valeriu Moisesescu, Sanda Manu, Ion Maximilian, Horea Popescu, Ioan Taub — se concentrează, în pofida discontinuității caleidoscopice a solicitărilor și răspunsurilor, asupra unei probleme de maximă însemnătate: raportul text-spectacol, de unde decurge, aproape ca un leit-motiv, întrebarea privind scopul regiei, obiectivele înnoirii în teatru. Mărturiile, explicit din geneza creației, însoțite de relatarea unor experimente, gravitează către unul dintre cei doi termeni ai raportului sau tind către un echilibru care anulează contradicția. Astfel, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Sanda Manu, Horea Popescu, indiferent de genul predilect (drama istorică sau politică, drama de factură psihologică, piesa destinată copiilor), sint preocupați să sondeze unicitatea experiențelor de viață, raporturile și evoluția personajelor, surprinzind conflictele specifice momentului istoric și societății în care acestea sint plasate, fără să excludă necesitatea adaptării la exigențele spectacolului contemporan. Moni Ghelelter, Ion Maximilian și Ioan Taub eludează orice „efect“, apreciind valoarea unei puneri în scenă în măsura în care face comunicabilă experiența fundamentală propusă de dramaturg. Profunzimea analizei demonstrează o înclinare spre atitudinea tipică a istoricului, care notează exact evenimentul, în cursul desfășurării lui. Respectul pentru un „realism al ficțiunii“ nu înseamnă o atitudine de subordonare față de text. Se poate vorbi aici de o problemă de conținut și de vibrație umană, în sens clasicist. Un alt grup de creatori, însă, poate mai interiorizați, caută să-și dezvăluie propriile gânduri în raport cu opera dramatică, în explozii vizuale. Liviu Ciulei consideră arta spectacolului ca fiind guvernată de o unică lege obiectivă, al cărei sens este continua

vizualizare a actului teatral, ceremonie la care trebuie să participe, la același grad de intensitate, actor și spectator. În același sens, Dinu Cernescu și Valeriu Moisesescu găsesc rațiunea de a fi a unui spectacol în calitatea sa de a oferi un punct de vedere inedit al omului de aici și de acum față de orice discurs dramatic. Inovația, plăcerea jocului pur, inventivitatea pot merge, uneori, în contrasens cu litera textului. Lucian Giurchescu aduce în discuție subtila osmoză a planului real cu cel simbolic, iar Mihai Dimiu aplică interesant metoda analizei structurale în teatru. După opinia regizorului, orice reprezentație este alcătuită dintr-un sistem de semne, laborios amalgamate, dar nu imuabile, ci în continuă devenire, datorită necesității stringente de obiectivare a unor idei vii.

Sint dezbătute, totodată, problemele legate de colaborarea regizor-dramaturg-scenograf-actor, sint emise interesante puncte de vedere (Sanda Manu, Valeriu Moisesescu) pedagogice asupra antrenamentului psihofizic al actorului, asupra educării publicului și a metodelor de atragere a acestuia în sala de spectacol.

Itinerariile irepetabile ale biografiilor artistice, mai mult sau mai puțin detaliate, contrazic, în ultimă instanță, clasificările și delimitările, ducind la concluzii echilibrate, fundamentate pe convingerea unanimă că regia de teatru nu este un scop, ci un mijloc. Dacă partenerii de dialog, fără rețențe sau autocenzură, spun adevărul pînă la capăt, dintr-un glas, nu o dată, unor neașteptate contradicții, este meritul celor care, prin întrebări la obiect, modulate în funcție de personalitatea interlocutorului, au declanșat confesiunea, îndreptînd-o nu spre rememorarea nostalgică, ci spre comunicarea unor experiențe, relatate cu obiectivitate documentară.

Punctarea evenimentelor fiecărei etape în evoluția artei scenice contemporane creează o legătură între modelele mai vechi și cercetările actuale, impunînd conștiința continuității, a apartenenței la o cultură teatrală cu tradiție.

Medeea Ionescu



* Andrei Băleanu, Constantin Băltărețu. Cultura spectacolului teatral. București, Editura „Univers“, 1976.

Fortul

piesă în două părți

de

Leonida Teodorescu

Personajele:

ANDREI

LIVIA

NECUNOSCUTUL

VALENTIN

O VOCE DE FEMEIE

O VOCE

BĂRBATUL CU HAINA
DE PIELE

IULIA

PROCURORUL ABABI

CLIENTUL



PARTEA I

1

Ciudat este că flacăra a apărut mai târziu. Mai întâi s-a auzit o bubuitură teribilă, apoi zgomotul acela de lărmături. Și abia atunci a apărut flacăra. Pentru o clipă. Lăsind în urma ei o senzație de lumină. Un fel de ceață. O ceață slabă. Atunci cînd să vedem locul acela pustiit. Atunci s-a auzit strigătul, care la început părea a fi tipăt de cucuvea. Dar era ceva răgușit în tipătul acela, un fel de horeăit. Acesta a fost momentul în care s-a auzit a doua bubuitură. Și un al doilea tipăt. Un urlet de disperare. Și atunci s-au auzit o mulțime de bubuituri și tăcînit de mitralieră și șuierat de bombe. Iar ceața se făcea tot mai densă. Și deodată s-a făcut liniște și ceața s-a risipit și în fața noastră a apărut o piață dintr-un orașel de provincie, o piață cochetă, cu havuz, aproape incredibilă după toate urletele acelea de bombardament. Atîta, că era pustie. Și în pusticitatea asta a apărut Andrei.

Andrei s-a oprit brusc. Și a rămas nemișcat. Cum poate fi nemișcat un om care așteaptă ceva sau ascultă ceva sau se uită la ceva.

Atunci a apărut Livia. În fundul scenei. Dar s-a oprit brusc. A văzut sau i s-a părut că a văzut ceva.

LIVIA : Hei ! E ceva aici ? (*Liniște. Andrei continuă să stea nemișcat.*) Hei ! Taci ? De ce taci ? (*Liniște. Andrei continuă să stea nemișcat.*) Hei ! Cine ești dumneata ?

(*Cei doi se apropie unul de altul. Între ei n-a mai rămas decît havuzul.*)

ANDREI : Ce dorești ?

LIVIA : Nimic. Nu vreau nimic. Mai întâi am crezut că sînt singură. În piața asta pustie. Pe urmă am văzut o umbră. Și mi s-a făcut frică. Era umbra dumitale.

ANDREI : Acum te-ai lămurit. Pleacă.

LIVIA : Unde să plec ? N-am unde să mă duc. Și așa am scăpat ușor.

ANDREI : Poftim ?

LIVIA : Am avut noroc. N-am crezut nici odată că am noroc. Dar astăzi am avut noroc. Și dumneata ai avut noroc.

ANDREI : Ce-ai spus ?

LIVIA : Mi-am zis că s-a terminat. Cînd am auzit șuieratul. N-ai auzit șuieratul ?

ANDREI : Ba da.

LIVIA : Și nu ți-a fost frică ? N-ai crezut că s-a terminat ?

ANDREI : Ce ? Ce să se termine ?

LIVIA : Eu așa am crezut. Și mi-a părut bine că nu sînt singură. Eram singură de tot. În toată casa nu mai era nimeni. E o casă în fundul grădinii. În orașul nostru sînt o mulțime de case în fundul grădinii.

ANDREI : Sînt. Acum nu mai are nici o importanță.

LIVIA : Dar nu e vorba numai de casă. Mi-a părut bine că n-am pe nimeni. Înțelegi ? Ce-aș fi putut să fac ? Dacă nu eram singură ? Dar pe urmă mi s-a făcut frică. Știi, uzeam fluieratul și eram singură în toată casa. Și era întuneric. N-ai voie să aprinzi lumina. Cînd se bombardează. Probabil că știi.

ANDREI : Știi.

(*Livia ocolește havuzul și se oprește în fața lui Andrei.*)

LIVIA : Nu ești de-aici. Din oraș.

ANDREI : Ba da. Sînt.

LIVIA : Nu te cunosc.

ANDREI : Nici eu nu te cunosc.

LIVIA : Nu m-ai văzut niciodată ?

ANDREI : Nu.

LIVIA : Ești sigur ?

ANDREI : Te cunosc toți ?

LIVIA : Lucrez la poștă. Și nu e decît o poștă. Aici.

ANDREI : Da. Nu e decît una singură. Și ce-i cu asta ?

LIVIA : Nu ești de-aici. Ajutor !

(*Dar strigătul Lievei a fost sufocat. Andrei a sărit spre Livia și i-a închis gura. Livia s-a împiedicat și a căzut. Andrei vrea s-o ajute, dar se moaie brusc și se așază pe marginea havuzului. Deodată, totul dispare — havuzul, piața, Livia.*)

(Celula unei închisori. Andrei și Valentin stau pe treapta unei scări. În fața lor se văd trei umbre : două de bărbat și una de femeie.)

VALENTIN : Trebuie să evadăm. Și n-avem decât trei ore.

ANDREI : Două ore și patruzeci și cinci.

VALENTIN : Ce te neliniștește ?

ANDREI : Nimic. Am fost în parc. Între castani. M-am gândit că a fost o chestie grozavă. Că am făcut rost de planurile depozitelor de armament. Și că n-a mai rămas decât un lucru simplu de făcut. Să transmitem planurile. Și lucrul ăsta simplu nu s-a mai făcut. Ne-au arestat pe toți cinci. Și planurile ne așteaptă în ascunzătoarea lor. Între castani.

VALENTIN : Blestemată închisoare ! O celulă îngropată în pământ. Un coridor plin de soldați și asta e tot.

ANDREI : Nu prea văd cum o să evadăm.

VALENTIN : Trebuie să fie o soluție. Totul e s-o găsim. Ei nu știu nimic de planuri. Țasta e un punct ciștigat.

ANDREI : Crezi ?

VALENTIN : Ei vor un nume. Un nume și atîta tot. Șeful organizației din oraș. Dar de planuri habar n-au. Ce-a fost înainte aici ? Un fort ?

ANDREI : Da. Un fort. E foarte cunoscut în oraș. Toată lumea știe de fort. Dar nimeni nu știe că a fost transformat într-o închisoare. După ce a început războiul, s-a mărit paza. S-a crezut că e un fel de școală militară sau așa ceva.

VALENTIN : N-am fost niciodată într-un fort. N-am văzut decât de departe. Unul sau două. De aici nu se poate fugi. Sint prea mulți paznici pe coridor. Ne curăță în două minute. Am spus două minute ? Am spus mult.

ANDREI : Da. Nu putem nici să ne batem. Nici să săpăm vreun tunel sau așa ceva.

VALENTIN : Nu ne rămîne decât să-i păcălim.

ANDREI : Ușor de zis...

VALENTIN : Taci !

ANDREI : Ce ?

VALENTIN : Taci !

ANDREI : Ce ?

VALENTIN : Taci ! Am găsit ! Vom evada ! *(Valentin se uită atent la Andrei, apoi la ceilalți trei care nu se văd.)* Cineva dintre noi va evada.

(Lumina unei explozii, ticăitul puternic al unui ceas, cele trei umbre încep să se agite.)

O VOCE DE FEMEIE : Nu ! Nu ! Nu !

(Linște. Umbrele nu se mai agită.)

VALENTIN : Nu m-ai înțeles, Ina. Îmi pare rău. Nu putem să fugim. Pe unde să fugim ? Pe un coridor plin de paznici ? Plin de paznici înarmați ? Știi ciți sint ? Douăzeci și patru ! Vrei să ne batm ? Cu ce ? Cu pantofii ? Te rog să taci. Lasă-mă să termin. V-am spus că avem un atu. Ei vor numele șefului organizației. Atît. De asta ne-au arestat pe toți cinci. Habar n-au că șintem un grup. Au dat de noi și ne-au arestat. Foarte bine. Le dăm numele șefului organizației. Dar nu pe cel real. Pe unul dintre noi. Și ei îl vor elibera pe trădător.

O VOCE DE FEMEIE : Trădător ! Trădător ! Trădător !

VALENTIN : Prostii. Nu pricepi că nu e o trădare adevărată ? Trebuie să transmitem planurile ! Trebuie ! Trebuie ! Altfel, la ce am mai venit în orașul ăsta ? În excursie ?

ANDREI : Cred că te-am înțeles.

VALENTIN : Spune mai departe.

ANDREI : Și dacă maiorul nu se va ține de cuvînt ? Și nu-l va elibera pe trădător ? Pe cel care se va da drept trădător. *(Scuzîndu-se.)* Trebuie să-i spun într-un fel.

VALENTIN : Spune-i cum vrei. N-are nici o importanță.

ANDREI : Dacă maiorul nu-l va elibera ?

VALENTIN : Nu e nimic sigur.

ANDREI : Există riscul ăsta ?

VALENTIN : Și ce-ai vrea tu ? Să nu existe nici un risc ?

ANDREI : Ba da. Vreau să existe. Atunci e o soluție adevărată.

VALENTIN : Mai e o poveste.

ANDREI : Cred că mai sint o mulțime de povești. Cine o să fie șef ? Cine o să fie denunțat drept șef ?

VALENTIN : Asta e simplu.

ANDREI : Crezi ?

VALENTIN : Da.

ANDREI : Cine ?

VALENTIN : Eu.

ANDREI : Tu ?

VALENTIN : Da. Eu.

ANDREI : Nu fi eron, Val. Te rog frumos. Nu pot să-i sufăr pe croi.

VALENTIN : Nu sint eron. N-am încotro. Tu, nea Maxim și Liviu sînteți din oraș. S-ar putea să vă cunoască. Și să nu țină pîcăleala. Eu sint din afara orașului. Asta e tot. E destul de simplu, nu-i așa ?

ANDREI : Este. Și Ina e din afara orașului.

VALENTIN : Las-o pe Ina. Asta nu e treabă de femeie.

ANDREI : Nu e ?

VALENTIN : Nu e.

ANDREI : Bine, Val. E-n regulă. E treaba ta. La urma urmei. Dar eu nu evaderez.

VALENTIN : Cum ?

ANDREI : Pe mine să nu conați. (*Incet.*)
Nu pot să fiu trădător.

VALENTIN : Îmi pare rău, Andrei. Mi s-a
părut că m-ai înțeles.

ANDREI : Te-am înțeles, Valentin. Nu m-ai
înțeles tu pe mine. Știi ce-or să spună
cei de-afară ?

VALENTIN (*încet*) : Te-ai gândit și tu la
asta ?

ANDREI : M-am gândit. Te iau ăștia. Și
tu spui că Valentin e șeful organizației.
Și atunci ăștia îți dau drumul. Și te duci
la ai noștri. Și ai noștri te întreabă :
de unde vii ? Și tu : din închisoare. Și
ei : dar ceilalți ? Și tu : au rămas acolo.
Și încep explicațiile. Un milion de expli-
cații. Și-o să-ți ridă în nas. Și-o să-ți
spună că au mai văzut escroci ca tine.
Care mai întâi au trădat, și-au asigurat
pielea și pe urmă le-a venit pofta să fie
eroi. Și-o să-ți dea și exemple. O să-ți
dea exemple cite vrei. Evadezi. Și după
asta începi să mori. Puțin cite puțin. Și
umbli pe străzi ca o stafie.

VALENTIN : Nenorocirea e că nu putem
stabili. Cine va evada.

ANDREI : Cum ?

VALENTIN : Mai e o poveste. Din păcate.
Nu putem stabili. Cine va evada. Pentru
că mai există un risc.

ANDREI : E-n regulă.

VALENTIN : Nu cred. S-ar putea să fim
împușcați. Pe rînd. Dacă nu spunem cine
e șeful organizației. Înțelegeți ? Noi fi-
xăm pe cineva. Pe cel care va evada. Și
poate că el va fi luat ultimul. La inte-
rogatoriu. Acolo, sus. În camera aia al-
bastră. Ceilalți n-au spus nimic. Și au
fost împușcați. El spune. Dar ce spune el
sună ca un banc. Ca o glumă timpită.
Nu mai interesează pe nimeni. Pentru
că ceilalți patru au fost împușcați.

ANDREI : Împușcați ? Da. Împușcați. Cred
că nu mai e nimic de făcut.

VALENTIN : Ba da.

ANDREI : Ce ?

VALENTIN : Să evadeze primul. Primul care
va fi luat.

ANDREI : Primul ?

VALENTIN : Da. Primul. (*Lumina unei ex-
plozii, ticăitul puternic al unui ceas, cele
trei umbre încep să se agite.*) Ce car-
ghios... N-am fost niciodată într-un fort.
Cînd am fost copil, am vrut foarte mult
să umblu printr-un fort. Fortul ăsta n-a
avut nume ?

ANDREI : Nu știu. Poate că da. Dar acum
toată lumea îi spune fort, și atît. (*Mai
tare.*) Fort, și atît ! (*Tipînd.*) Fort, și
atît !

(*Din nou lumina unei explozii. Zgomot
de pași. Zgomotul devine din ce în ce*

*mai puternic. Cele trei umbre incre-
menesc. Lumină normală. Se aude un
zgomot de pași.*)

VALENTIN : Vin să ne ia. Au trecut de co-
vorul moale. Unul e încălțat cu pantofi
și trei cu cisme. Maiorul cu trei paznici.
Primul luat va evada ! Primul luat va
evada ! Primul luat va evada !

(*Liniste. Nu se aud decît pașii celor
patru. O bătaie scurtă și trei dintre ei
s-au oprit. Al patrulea mai face un pas.
Se oprește. Îl face și pe al doilea. În
lacăt se introduce o cheie. Ușa se des-
chide.*)

O VOCE : Dumneata.

(*Andrei tresare.*)

VALENTIN : Du-te, Andrei. Du-te ! (*În
șoaptă.*) Denunță-mă ! Nu fi cîrpă ! De-
nunță-mă !

O VOCE : Dumneata !

VALENTIN : Nu te gîndi la ceilalți. Nu te
gîndi la cei de afară. Denunță-mă ! Nu
fi cîrpă !

O VOCE : Dumneata !

ANDREI : Eu ?

VALENTIN : Nu te gîndi la nimic. Gîn-
dește-te că mă denunți ! Atît ! Mă de-
nunți, și atît ! Mă denunți, și atît ! Nu
fi cîrpă ! Să spună ce vor. Cei de afară.

O VOCE : Hai.

ANDREI : Noroc, Val. Auzi ? Noroc !

VALENTIN : Succes, bătrîne.

3

(*Piața. Havuzul. Andrei se apleacă și o
ajută pe Livia să se scoale.*)

ANDREI : Să nu mai urli. Altfel îți pun
un căluș. Și n-am nici un chef.

LIVIA : Ești jefuitor ?

ANDREI : Ce jefuitor ?

LIVIA : Bandit. Asta vreau să spun. Spune
sincer. Ești bandit, nu-i așa ?

(*Andrei i-a închis din nou gura. Dar cu
mai multă grijă, de data asta.*)

ANDREI : Îmi pare rău. Dar erai gata să
urli din nou. Ți-am spus să nu mai
urli.

LIVIA : Nu mai strig. Altfel mă stringi de
git, nu-i așa ?

ANDREI : Nu te strâng.
 LIVIA : Ai un pistol. Sînt sigură că ai un pistol.
 ANDREI : N-am. Pot să te anunț că n-am.
 LIVIA : Sau un cuțit. Dacă n-ai pistol.
 ANDREI : Ce vrei să știi ?
 LIVIA : Atunci ai o altă metodă.
 ANDREI : Metodă ? Ce metodă ?
 LIVIA : Cum să-i omori. Pe cei care te recunosc. Cum i-ai omorît pe ăștia trei.
 Sînt de la poliție, nu-i așa ?
 ANDREI : I-au omorît schije.
 LIVIA : Dar pe ceilalți ? Care nu sînt de la poliție. Cum îi omori ?
 ANDREI : De ce să-i omor ?
 LIVIA : Ca să nu te vîndă. Poliției.
 ANDREI : E greu să mă vîndă. Abia am evadat.
 LIVIA : Am știut eu. S-a pus un preț. Cinci mii de jefuitor.
 ANDREI : De asta ai urlat ?
 LIVIA : Nu ! Mi-e frică. Groaznic de frică. Întotdeauna mi-a fost frică de jefuitori.
 Dar n-am văzut nici unul. Pînă acum.
 ANDREI : Ce jefuitori ?
 LIVIA : De obicei vin din alte orașe. Cînd începe bombardamentul. Intră în casă și fură. Am auzit că unul a ajuns milionar.
 Și dacă dau de cineva, îl omoară. N-ai auzit de ăștia ?
 ANDREI : Nu. Sau am auzit și am uitat.

(Livia îl privește lung și ride încet.)

LIVIA : Știi ce le fac ?
 ANDREI : Jefuitorilor ?
 LIVIA : Da. Jefuitorilor. Îi judecă scurt și-i împușcă. Știi unde e parcul ?
 ANDREI : Știu.
 LIVIA : După parc e un zid. E un fort vechi. Și unul din ziduri dă spre parc. Unul din zidurile fortului, vreau să spun. Îi pun acolo și-i împușcă. Se spune că soldatii stau ascunși printre copaci.
 ANDREI : Cam tare.
 LIVIA : Gîndește-te că ești femeie și că ai copii. Și că apare un jefuitor. Ce poți să faci ? De asta mi-a părut bine că nu sînt singură.
 ANDREI : N-ai copii ?
 LIVIA : N-am pe nimeni.
 ANDREI : Cum te cheamă ?
 LIVIA : Livia.
 ANDREI : Livia ? E un nume frumos. Și tu ești o fată frumoasă.
 LIVIA : Mi-e frică.
 ANDREI : N-am știut nimic de jefuitorii ăștia. Ori, pur și simplu, nu m-am gîndit la asta. Știi cum se întîmplă. Nu te gîndești la un lucru. Pur și simplu, nu te gîndești. Dar lucrul acela există. Și într-o zi vine peste tine. Sînt mulți ?
 LIVIA : Jefuitori ?
 ANDREI : Da.
 LIVIA : Nu știu. Am auzit că vin din alte orașe.
 ANDREI : Sst ! Mi s-a părut că țipă cineva.

LIVIA : Nu prea au ce face astăzi.
 ANDREI : Au căzut totuși niște bombe. N-o să-mi spui că n-ai auzit exploziile.
 LIVIA : Le-am auzit. Dar au 'căzut în fort.
 ANDREI : Unde ?
 LIVIA : În fort. Nu mi-ai spus că ești din oraș ? Atunci, cum de nu cunoști fortul ?
 ANDREI : Îl cunosc. Îl cunosc foarte bine. Dar cred că ești nebulă. N-a căzut nici o bombă în fort. Ești beată ? N-a căzut nici o bombă în fort. Nimic ! Pleacă !
 LIVIA : Toate ! Toate au căzut acolo ! Dar acolo nu era nimic ! Nimic ! E un mare ghinion, nu-i așa ? Pentru tine ! Să cadă bombe în fort ! Hahaha ! Un fort vechi și nenorocit. Niște pietre. O grămadă de pietre. Și atît ! Hahaha !
 ANDREI : Taci !
 LIVIA : Ce-o să faci cu bolovanii ? Cu bolovanii ăia nenorociți ! Hahaha !
 ANDREI : Taci !
 LIVIA : Hahaha ! Ai venit degeaba ! Degeaba ! Vrei să furi fortul ? Un fort dărimat ! Și-o să te prindă poliția ! Și te-mpușcă ! Ajută-i, Doamne ! Ajută-i pe polițiști să-l împuște ! *(Livia cade în genunchi.)* Doamne ! Te roagă un suflet de femeie ! Un suflet îngrozit, de femeie ! Ajută-i pe polițiști ! Ajută-i să-l împuște ! la aminte la mine, Doamne ! Și nu mă părăsi ! Să cadă păcatul morții lui asupra sufletului meu ! Asupra sufletului meu îngrozit ! Ajută-i, Doamne ! Ajută-i pe polițiști să-l împuște !
 ANDREI : Taci !

(Livia se scoală în picioare. Se dă puțin înapoi.)

LIVIA : Ajutor !

(Andrei se apropie încet de Livia.)

ANDREI : Ți-am spus să nu mai urli ? Ți-am spus ?
 LIVIA : Nu ! Nu mă omori ! Te rog frumos. Să nu faci asta. E adevărat că sînt singură și că n-am copii și că n-o să-i pară rău nimănui după mine... Dar aș vrea să mai trăiesc. Înțelege ? Am spus o prostie ?
 ANDREI : N-ai spus nici o prostie. Nu-ți fac nimic. Nici nu m-am gîndit să te omor. N-o să te omoare nimeni. Nici odată. O fată frumoasă ca tine nu poate fi omorîtă. Liniștește-te. Nu sînt bandit și n-am de gînd să jefuiesc pe nimeni.
 LIVIA : Nu ești. Sînt sigură că nu ești.
 ANDREI : Și n-am venit de nicăieri. Sînt chiar din orașul ăsta. Și e foarte curios că nu te-am văzut pînă acum. Îmi pare rău că nu te-am văzut pînă acum. Ne-am fi întîlnit altfel. Astăzi.
 LIVIA : Ești de-aici. Sînt sigură că ești de-aici. Și te-am văzut. Sînt sigură că te-am văzut. Vrei să mă jur ?

ANDREI : Nu te mai jura. Nu ești sigură de nimic. Și ți-e frică de mine. Nu trebuie să-ți fie frică de mine. Numai să nu ții. Te rog să nu mai ții.

LIVIA : Nu mai fac.

ANDREI : E-n regulă. Dar cred că te-ai înșelat. În chestia asta cu fortul. Nu se poate. Sint sigur că nu se poate. Să fi căzut bombele acolo.

LIVIA : Au căzut. Îmi pare rău. Dar ce poți să faci cu niște bolovani ? Nu sint buni la nimic. Am trecut prin parc. Cînd am fugit de-acasă. Și de acolo se vede fortul. Cînd ajungi pe malul lacului.

ANDREI : Numai dacă ești la debarcader.

LIVIA : Am fost la debarcader.

ANDREI : Acum ți-a venit ideea cu debarcaderul. Nici nu știi unde e debarcaderul.

LIVIA : Știu. Am fost la debarcader.

ANDREI : Și ? Ce-ai văzut ?

LIVIA : Nimic. N-am văzut nimic.

ANDREI : Cum, nimic ?

LIVIA : Nimic. Nu mai există fortul. S-a dus și zidul și tot. Nu erau decît niște flăcări. Care se ridicau de undeva de jos.

ANDREI : Atîta tot ?

LIVIA : Atîta tot. Pe urmă a mai căzut o bombă.

ANDREI : Tot în fort ?

LIVIA : Tot în fort. Cred că l-au confundat. Aia de sus. L-au confundat cu ceva. Nu știu cum se vede de sus. Dar niște bolovani ? Ce să faci cu niște bolovani ?

ANDREI : Și a explodat ?

LIVIA : Bomba ?

ANDREI : Da.

LIVIA : De ce să nu explodeze ? Cred că n-a mai rămas o piatră întreagă. Din fortul ăla. Bine că n-a căzut pe vreo casă. Cine știe cîți ar fi murit... A fost foarte puternică.

ANDREI : Bomba ?

LIVIA : Da. Bomba. Pe urmă am fugit. Mi-a fost frică să nu cadă în parc. Vreo bombă. Din greșeală.

ANDREI : N-a mai rămas nimic ?

LIVIA : Nimic.

(Andrei se îndepărtează de Livia și se așază pe marginea havuzului. Își aprinde o țigară.)

ANDREI : N-am mai fumat de cîțiva ani. Trei sau patru. Dar acum o oră și ceva am intrat într-un debit. Și mi-am luat un pachet de țigări. Dumneata fumezi ?

LIVIA : Nu.

ANDREI : E-n regulă. Poți să pleci.

LIVIA : N-a sunat stingerea.

ANDREI : O să sune. Nu trebuie să-ți faci prea multe griji. În privința asta.

LIVIA : Îți pare rău de fort, nu-i așa ? Cred că te-ai jucat acolo. Cînd ai fost mic. Și ai crezut că e un castel părăsit.

Și că înăuntru se află un marchiz. Sau o prințesă. Dar, de fiecare dată, era un soldat. La intrare. Și n-ai fost niciodată înăuntru.

ANDREI : Am fost.

LIVIA : Ai fost ? Eu n-am fost. Dar îmi pare și mie rău de fort.

ANDREI : Fort, și atît. Fort, și atît. Fort, și atît.

LIVIA : Dar m-am bucurat. Am și dansat puțin. În parc. Și am cîntat. Dar pe urmă mi s-a făcut frică. Și am fugit.

ANDREI : Ai cîntat ?

LIVIA : Și m-am rugat. Am vrut să mulțumesc cuiva. Că au căzut bombele în fort. Ce-ai fi vrut ? Să cadă pe niște case ? Undeva unde sint oameni ?

ANDREI : Taci !

LIVIA : Să poți fura ? Banditul ! Ajutor !

ANDREI : Urlă ! Urlă cît vrei !

LIVIA : Ajutor ! Ce-i asta ?

(S-a auzit un șuierat, urmat de o bubuitură.)

ANDREI : Jos !

LIVIA : Unde ? Ajutor !

ANDREI : Jos !

(Andrei se aruncă asupra Liviei. O trîntește. O ține strîns. Livia nu poate să se miște.)

LIVIA : Ajutor !

(În aceeași clipă s-a auzit o nouă bubuitură, urmată de alte cîteva.)

ANDREI : Depozitele. S-au dus dracului depozitele.

LIVIA : Banditul ! Lasă-mă !

ANDREI : Jos ! Depozitele de armament ! Ai auzit de ele ! Le-a atins o bombă.

(S-au auzit din nou cîteva bubuituri.)

LIVIA : Depozite ? Ce depozite ? Nu sint nici un fel de depozite.

ANDREI : Sint. Dar acum o să sară în aer.

LIVIA : Minți ! Nu e nimic ! Nici un depozit ! Știu ! Nici un depozit !

(O lumină puternică a filșit în piață și a dispărut.)

ANDREI : Lipește-te ! Lipește-te de pămînt !

LIVIA : Nu vreau !

ANDREI : Fii cuminte. Ești o fată drăguță. Și trebuie să ai grijă de tine. Îmi placi. Pe cuvîntul meu că-mi placi. Mă mir. Că nu te-am văzut pînă acum. Nu știu cum dracu' se face.

LIVIA : Banditul !

(O lumină puternică se rostogolește din nou prin piață.)

ANDREI : Nu te speria. Cine știe... Poate scăpăm.

(O serie de bubuituri din ce în ce mai puternice.)

LIVIA : Ajutor !

(O bubuitură îngrozitoare. O lumină puternică. Din cauza luminii nu se mai vede nimic. Se aude doar strigătul Liviei : „Ajutor !” Liniște. Lumina se micșorează. Un cerc de lumină. În mijlocul cercului e Bărbatul cu haină de piele. Cântă, acompaniându-se la chitară.)

BĂRBATUL CU HAINĂ DE PIELE :

În urma mea sînt umbre mișcătoare
Și-s pomi aproape înnegrîți de vînt.
Pe undeva sînt cinci bucăți de soare
Bătute-n cuie-n boabe de pămînt.
Pe lingă pomi alunecă zăpada
Și-un strigăt pică-nceț de prin văzduh,
Și pasul meu continuă să cadă
Pe bălți, asfalturi și bucăți de duh.
În urma mea sînt bălți și-asfalturi ude
Și șapte străzi s-au șters treptat de fum,
Deasupra mea nu-i nici o frunză crudă,
În urma mea-s trei pomi uitați pe drum

(Cercul de lumină se micșorează încet, pînă dispare.)

PARTEA a II-a

1

O stație de autobuz în cîmp gol. Undeva, în spate, e un telefon public, cam ridicol în peisajul acesta.

Un bărbat care așteaptă. Într-un mod ciudat. Cinci pași înainte, se oprește, cinci pași înapoi. Și reîncepe ciclul. Cînd s-a oprit prima dată, nu s-a văzut prea bine cine e. Fie că era prea departe, fie că s-a întors prea brusc. Acum, iar a făcut cinci pași, s-a oprit și s-a întors. E Andrei. Dar au trecut destul de mulți ani și Andrei e acum un bărbat matur, trecut, probabil, prin multe.

Zgomotul unei mașini care frînează brusc. Zgomot de pași. Apare Necunoscutul. Se apropie de Andrei.

NECUNOScutUL : Salut, bătrîne.

ANDREI : N-am plăcerea să te cunosc.

NECUNOScutUL : Am zis că mă cunoști ?

Am zis — salut, bătrîne. Te deranjează chestia asta ?

ANDREI : A venit autobuzul ? S-a oprit mai încolo ?

NECUNOScutUL : Aștepti autobuzul ?

ANDREI : Altfel, la ce-aș mai sta ?

NECUNOScutUL : Te privește. N-am venit cu autobuzul. Am venit cu un autostop. Sper că știi ce-i aia autostop.

(Zgomotul mașinii care demarează brusc. Zgomotul dispare.)

ANDREI : Cred că te-a așteptat.

NECUNOScutUL : N-avea de ce să mă aștepte. I s-a ars un semnalizator, a stat să-l repare. *(Se aude un nou zgomot de mașină. Mașina e încă departe.)* Nu te

mai uita degeaba. Nu e autobuzul. Mai ai pînă la autobuz. Nu prea vine el la fix, dar, oricum, mai ai. N-ai umblat prea des pe-aici, nu-i așa ? Altfel, ai fi știut cum devine cazul cu autobuzul.

ANDREI : Ești foarte bine informat.

NECUNOScutUL : Sint. Dacă ai interes, te informezi, este ? Întrebare: de ce am venit în pusticitatea asta ? Răspuns : ca să aștept autobuzul.

(Zgomotul mașinii s-a apropiat și a trecut.)

ANDREI : Ce vrei ?

NECUNOScutUL : Gologanii.

ANDREI : Ce ?

NECUNOScutUL : Gologanii. Cîți ai ? Lasă, nu mai băga mîna-n buzunar. N-o să scoți o pușcă mitralieră de acolo. Taci ? Hahaha ! Ți-e frică de mine. Am eu

ceva care înspăimintă, este? Imi pare rău. Dar am nevoie de gologani.

ANDREI: Altceva.

NECUNOScutUL: Altceva, nimic. Dumneata aștepti ceva și eu aștept ceva. Altfel, la ce dracu' să mai vii aici? Numai că eu am nevoie de gologani. Asta e șmecheria.

ANDREI: Și-ți merge bine?

NECUNOScutUL: Ce să-mi meargă?

ANDREI: Chestia asta. Vii aici, vezi un fraier în stație, îi zici vreo două vorbe și-i umfli banii.

NECUNOScutUL: Și dacă fraierul n-are bani?

ANDREI: Sint mulți?

NECUNOScutUL: Sper să nu-ți închipui că vin băieții cu milioanele. Pentru bere, țigări și gustarea de dimineață.

ANDREI: Și-ți rentează?

NECUNOScutUL: Poate că pînă la urmă o să renteze. Trag și eu nădejdea asta.

Acum, însă, chiar am nevoie de gologani.

ANDREI: Cît?

NECUNOScutUL: Îmi dai?

ANDREI: Cît?

NECUNOScutUL: Hahaha! Este că am o față care înspăimintă? Este? Am o față formidabilă. Hahaha!

ANDREI: Dacă mai rizi mult, nu-ți mai dau nimic.

NECUNOScutUL: Ai fi în stare.

ANDREI: Am și eu o față care înspăimintă?

NECUNOScutUL: Parcă te cunosc de undeva.

ANDREI: N-ai de unde să mă cunoști.

NECUNOScutUL: Am impresia că te cunosc foarte bine. Dar nu știu dacă trebuie să mă bucur sau nu.

ANDREI: N-ai de unde să mă cunoști.

NECUNOScutUL: Sigur?

ANDREI: Sigur. Ai un chibrit?

NECUNOScutUL: Chibrit am. Cu țigările e mai rău. Am uitat să-mi cumpăr.

ANDREI: Ai uitat? Și dacă n-ai fi uitat?

NECUNOScutUL: Aș fi cumpărat.

ANDREI: Cu ce?

NECUNOScutUL: Hahaha! Te-am prins! Ai înghițit gălușca! Hahaha! Te-am jucat tare! Formidabil! Hahaha! Te-am făcut praf! Pulbere! Hahaha!

ANDREI: Ce?

NECUNOScutUL: Pulbere! Hahaha!

ANDREI: Gata? Ai terminat?

NECUNOScutUL: Ai înghițit gălușca! Hahaha!

ANDREI: Ce? Hahaha! Și eu am vrut... Hahaha! Am vrut să-ți dau bani! Hahaha! Vreo două, trei sute! Mi-am zis... Hahaha! N-are noroc, săracul! Hahaha! Să-i dau și eu! Două, trei sute! Hahaha!

NECUNOScutUL: Ce? Hahaha! Sute? Ce să fac cu sutele? Am și eu hîrtoage. Imi trebuie mărunți. Pentru telefon. În-

țelegi? Hahaha! Pentru o convorbire interurbană. N-am decît o monedă. De un leu. Și dacă-mi spune să revin după cinci minute? Sau inghite moneda blestematul ăsta de aparat? Cu ce să mai vorbesc? Cu promisiuni?

ANDREI: N-am. Imi pare rău. N-am deloc.

NECUNOScutUL: Nu-i nimic. Mai stau puțin și dau un telefon, la noroc. Dacă nu iese, aștept autobuzul. N-o să mor cu telefonul de gît.

ANDREI: Vrei o țigară?

NECUNOScutUL: Mulțumesc. Unde dracu' am pus chibritul? A, uite-l.

(Cei doi își aprind țigările.)

ANDREI: Zici că-nîrzie autobuzul?

NECUNOScutUL: N-ai mai fost pe-aici?

ANDREI: În stație?

NECUNOScutUL: Da.

ANDREI: Nu. E frumos aici, nu-i așa? Cîmp mult, un deal la orizont și un drum care duce undeva.

NECUNOScutUL: Trebuie să vii de cîteva ori. Abia după asta începi să simți locul. Să-l miroși. Aici suflă tot timpul un vînt călduț. Uneori îți vine să dai o raită pe aici numai ca să simți vîntul.

ANDREI: Înțeleg. Ai mai fost de multe ori pe-aici, nu-i așa? Nu prea pricep. Ce treburi poți să ai prin locurile astea?

NECUNOScutUL: Prea vrei să pricepi repede. Și totul.

ANDREI: Nu vreau să pricep nimic. As-tăzi. Vreau să mă uit la cîmp. La drum. La deal. Și să văd autobuzul. Cînd o să vină. Uite, am găsit o monedă. De un leu. Poate-ți folosește la ceva. Nu știu cum de-a ajuns la mine.

NECUNOScutUL: Ei, da. Mare lucru. O monedă de un leu.

ANDREI: N-am avut decît hîrtoage.

NECUNOScutUL: Nu-ți bate capul. O ai de-acum zece zile.

ANDREI: N-o am de-acum zece zile.

NECUNOScutUL: Întotdeauna ești așa de sigur?

ANDREI: A fost o vreme cînd n-am avut nevoie de bani. Deloc.

NECUNOScutUL: Hahaha! Am avut și eu o perioadă. Pînă la vîrsta de patru ani și trei luni. Dar de-atunci au trecut mai mult de zece zile. Mulțumesc pentru monedă. Mă duc să-nccerc telefonul. Ține, ține. (Necunoscutul face cițiva pași. Se o-prește.) Ești sigur că n-ai avut moneda asta în buzunar?

ANDREI: Te interesează? Sint sigur.

NECUNOScutUL: Nu înțeleg cum dracu' poți fi sigur de o monedă de un leu.

ANDREI: Vrei o explicație?

NECUNOScutUL: Pot să dau și eu o explicație. Ai mai fost pe-aici. Asta e explicația.

ANDREI : N-am fost.
NECUNOScutUL : Atunci, de unde te cunosc ?

ANDREI : N-ai de unde să mă cunoști.
NECUNOScutUL : Ești foarte sigur, maestre.

ANDREI : De asta ? Sint. Nu ne-am văzut niciodată, înțelegi ? Niciodată.

NECUNOScutUL : Niciodată ? Să nu mai spui prostia asta. Niciodată e un lucru pe care nu-l știe nimeni. Nimeni. Pri-cepi ? Observ că ai început să zimbești din ce în ce mai des.

ANDREI : Eu am cunoscut puțin chestia asta. Niciodată. (*Necunoscutul izbucnește în ris și se duce spre cabina telefonică. Andrei își reia plimbarea. Cinci pași înainte, se oprește, se întoarce, cinci pași înapoi. Necunoscutul revine de la cabina telefonică.*) Ai vorbit ?

NECUNOScutUL : N-am vorbit. Nu răspun-de nimeni. Sună-ntruna. Dar sună degea-ba. Ia-ți leul.

ANDREI : Ține-l. N-am nevoie de mărunțiș.

NECUNOScutUL : N-auzi că nu răspunde nimeni ? Cred c-am întârziat prea mult cu telefonul. Abia acum îmi dau seama de asta.

ANDREI : Era ceva important, nu-i așa ?

NECUNOScutUL : Destul de important. N-are nimic. Stai de mult aici ?

ANDREI : Stau de o bucată de vreme.

NECUNOScutUL : N-ai văzut un bărbat ?

ANDREI : Un bărbat ?

NECUNOScutUL : Da.

ANDREI : Cum arată ?

NECUNOScutUL : Nu știu.

ANDREI : Nu știi ?

NECUNOScutUL : Nu știu. Ce te uiți la mine ? Nu știu cum arată, și basta. Ai văzut vreun bărbat de când stai aici ?

ANDREI : Nu. Am fost singur. Pe urmă am auzit o mașină și ai venit dumneata.

NECUNOScutUL : N-ai văzut ?

ANDREI : Nu.

NECUNOScutUL : Gândește-te bine. Poate că a trecut pe-aici. Sau puțin mai încolo. Trebuie să aibă ceva în mână. O valiză sau așa ceva.

ANDREI : Nu.

NECUNOScutUL : Trebuie să vină pe dru-mul ăla. Îl vezi ? E o închisoare în spate. De acolo trebuie să vină.

ANDREI : Din închisoare ?

NECUNOScutUL : Da.

ANDREI : Astăzi ?

NECUNOScutUL : Mai ai vreo întrebare ?

ANDREI : Cum îl cheamă ?

NECUNOScutUL : Ce te privește ?

ANDREI : Poate-l cunosc.

NECUNOScutUL : Hahaha ! Iar e o chestie pe care o știi. Trebuie să-ți provoc o mică deziluzie. N-ai de unde să-l cunoști pe ăsta. Omul a fost închis.

ANDREI : Înțeleg. Cred că nu circulă prea multă lume pe-aici.

NECUNOScutUL : Prea multă ? Nimeni. Aproape nimeni. E o stație la care se coboară rar. Nu prea ai de ce să cobori aici. E un loc foarte frumos, e adevărat. Cîmpul, dealul, drumul. Și vîntul ăsta care suflă întruna. Dar trebuie să cobori din autobuz. Ca să afli. Și nu prea ai motive s-o faci. Mai ales că la o stație mai încolo e un han cu tot ce-i trebuie unui suflet rătăcit.

ANDREI : Înțeleg.

NECUNOScutUL : Înțelegi foarte repede. Poate mă faci și pe mine să-nțeleg ceva. Ce cauți pe-aici ?

ANDREI : Poftim ?

NECUNOScutUL : Nimic.

2

(Lumina tăcută a unei explozii. Lumina pe arlechin. O ușă. Dincolo de ușă e un început de salonaș intim. De ușă se apropie Iulia. O deschide. Un moment de ezitare. O ușă întredeschisă. Prin deschizătură se vede capul Iuliei. Dincoace de ușă se află Andrei.)

IULIA : Cine ești ?

ANDREI (*obosit*) : Iulia ?

IULIA : Și ce dacă sînt Iulia ? Cine ești dumneata ?

ANDREI : Sînt cel care a adus adevărul.

IULIA : Ce este adevărul ?

ANDREI : Atunci, cel dinții a ieșit din cameră. Iar cel de-al doilea l-a urmat.

IULIA : Care e numărul trei ?

ANDREI : Maxim.

IULIA : Țsta e numărul ?

ANDREI : Nu. Patru.

IULIA : Andrei ?

ANDREI : A fost un căpitan odată. Umblase mult pe-o navă lată.

IULIA : Dar îi venise cu sifon. Și-atunci mai zise și pardon.

ANDREI : E-n regulă. Întotdeauna mi-a fost teamă că o să mă-ncurc cu parola asta.

IULIA : Intră. (*Iulia deschide ușa. Andrei intră. Iulia îi face semn să se așeze într-un fotoliu, pe urmă dispăre și reapare împingînd o măsută pe roțile. Andrei a rămas tot în picioare.*) Cred că ești obosit. Ești tras la față și ai cearcăne. Așază-te aici. În fotoliul ăsta. E mai departe de fereastră.

ANDREI : Sint cam jegos. ● să-ți murdăresc fotoliul.

IULIA : N-are nimic. Bei ceva ? Am pregătit o sticlă de rom. Pentru cel care o să vină. Și o gustare. N-am găsit cine știe ce.

N-am decit brinză, măsline și pastramă.

ANDREI : Mulțumesc. Nu vreau să măninc. Dar, de băut, aș bea ceva.

IULIA : Îți place romul ?

ANDREI : E tare — e bun. Bei cu mine ?

IULIA : Eu nu prea beau... Dar ciocnesc un pic. *(Un moment de liniște. Iulia toarnă romul.)* Noroc !

ANDREI : Poftim ?

IULIA : Noroc !

ANDREI : E o chestie de care am nevoie.

IULIA : E o chestie de care toți avem nevoie. Așa cred.

ANDREI : Inseamnă că eu am nevoie cu precădere. Planurile sint îngropate în parc. Lângă vechiul debarcader. Trei castani de la începutul potecii. Și cinci de la stînga spre dreapta. Dar nu cred că mai ai ce face cu ele. Depozitele au fost bombardate.

IULIA : Depozitele ? Bubuiturile acelea îngrozitoare au fost ale depozitelor ?

ANDREI : Da. S-a ales praful de ele. N-ai aflat încă ?

IULIA : Nu. De-aici e destul de departe pînă la depozite. Am auzit niște bubuituri. Au fost cam multe. E adevărat. Dar m-am gîndit că au căzut mai multe bombe. Cred că așa se aude cînd cad o mulțime de bombe.

ANDREI : Probabil că n-ai mai auzit bombardamente. Ți-ai fi dat seama că bombele nu fac așa. S-a făcut o gaură mare cu fel de fel de moloz în ea.

IULIA : Și au murit o mulțime de oameni, nu-i așa ? Întotdeauna mor o mulțime de oameni. Cînd vine o nenorocire. Nu mai bei un pahar ? Cred că ți-ar trebui un bărbat. Cu care să bei. Îmi pare rău. Nu sint un partener, nu-i așa ? Am să transmit, totuși, planurile. Poate o să folosească la ceva.

ANDREI : Transmite-le. Te rog să le transmiți. Chiar dacă s-au bombardat depozitele. Aș vrea să se știe. Că treaba a fost făcută. Pînă la capăt.

IULIA : Așa spun și ceilalți patru ?

ANDREI : Ceilalți patru nu mai există.

IULIA : Nici unul ?

ANDREI : Nici unul.

IULIA : Au murit ? Toți patru ?

ANDREI : Toți patru. Am fost arestați. Toți cinci. La ultima noastră întîlnire. Într-o casă din fundul grădinii. Pe urmă am fost închiși. În fort. Într-un fort vechi. În spatele parcului.

IULIA : A, clădirea aia cu un paznic la intrare.

ANDREI : Da. Clădirea aia cu un paznic la intrare. Fortul a fost bombardat. Cred că a fost bombardat din greșeală. Dracu' știe cu ce seamănă, de acolo, de sus. S-a ales praful de el. Ai văzut ceva ras de bombe ? N-am cum să-ți explic. Dacă n-ai văzut. Și cred că n-ai văzut prea multe bombardamente.

IULIA : De asta ești așa de trist. Ai slăbit. Și ai cearcăne la ochi. Nu-i așa ?

ANDREI : E-n regulă. Trebuie să mă întreb asta. Cum de mai trăiesc. De ce mai trăiesc. Am evadat. Trebuia să evadeze cineva. Ca să transmită planurile. Nu crezi ?

IULIA : Nu fi supărat pe mine. Pentru că trebuie să te-ntreb, totuși. Cum ai evadat ? Ai fost urmărit ?

(Lumina tăcută a unei explozii acoperă totul. Lumina se stinge.)

ANDREI : Da. De trei inși. Mă luau cu rîndul. Mai întîi a fost unul mic și negricios. Cu o pălărie de vîinator. Așa m-a așteptat la vreo sută de metri de fort. Lîngă banca aia fără un picior. Și m-a urmărit pînă la ieșirea din parc. Acolo a apărut al doilea. Avea o servietă de profesor. Purta și niște ochelari. Era cu tot dichisul. Dar avea ceva de găinar. Așa m-a dus tot parcul. Al treilea a apărut la ieșire. Unul gras și leneș. Gîfția și minca tot timpul semînte. Așa m-a dus pînă la o circiumă. „La cocoșul vesel”. O știi ? E lîngă rondul de trandafiri. Pe urmă a început caruselul. Cînd am vrut să ies în Piața Primăriei. Au apărut toți trei. Acolo sint multe străzi. Și cred că le-a fost frică să nu mă piardă. Dar a început bombardamentul. Și au fost omoriți toți trei. Toți trei. A venit un val de schije. Nu știu de unde veneau. Schijele. Dar veneau întruna. Cînd s-a mai potolit, m-am întors. Există un risc, nu-i așa ? Poate că cineva a fost numai rănit sau s-a împiedicat și a căzut. Dar nu e nici un risc. N-am venit cu coada după mine. Totul e-n regulă. Toți trei sint morți. Poate mai sint încă acolo. Grasul e ceva mai greu de recunoscut. L-au lovit o mulțime de schije.

IULIA : Îți pare rău de aștia trei, nu-i așa ?

ANDREI : I-am văzut prea de aproape. La urma urmei, au murit din cauza mea. Poate că n-au avut nici un chef să mă urmărească. Poate au vrut să stea cu nevasta. Sau să-și înșele nevasta. Sau să joace biliard. Sau să bea un pahar de vin prost. Au murit prea mulți oameni astăzi. Așa e nenorocirea.

IULIA : E o evadare ciudată. Teribil de ciudată. Și ideea lui Valentin... Poate e prea logică.

ANDREI : Așa cum sint ideile inventate după ?

IULIA : De ce-mi pui întrebări ? Vrei să-ți dau răspunsul ? Vrei să fiu obligată să-ți dau răspunsuri ? Vrei să știi dacă te cred ? Cred că nici nu vrei să știi asta. Nu vrei ! *(Incet.)* Nu trebuie să vrei.

ANDREI : Bine. O să spun eu cuvîntul. Trădare, nu-i așa ? Țasta e cuvîntul ? Taci ? Poate că e mai bine să taci. Ai fi vrut altfel. Așa cum am făcut planul. Dar planul s-a dus dracului. Dintr-o prostie. Pentru că e război. Și cînd e război cad bombe și mor oameni. Cred că vorbesc prea mult. Ai fost foarte amabilă. Cu romul și gustarea.

IULIA : Probabil că vrei să mă convingi. Nu e nevoie. Sînt convinsă. Și o să fie și alții convinși. Sînt sigură că o să fie și alții. O să fie o mulțime de oameni. Dar nu știu dacă o să-ți folosească la ceva. Pentru că tu va trebui să dovedești întruna. Întruna ! Întruna !

ANDREI : Nu pot să dovedesc nimic. Toți sînt morți. Și paznicii și prizonierii. Cred că te pregătești să plîngi. Poate că ar fi mai bine să te stăpînești.

IULIA : Și nu e nici o soluție ? Absolut nici una ?

ANDREI : Întotdeauna există o soluție. Totul e s-o găsești. Și după aia să poți să-i dai drumul. Aș putea să mint. Să spun că am evadat altfel. Înțelegi ? Altfel.

IULIA : Și de ce-mi spui mie asta ? Vrei un complice ?

ANDREI : Nu. Nu vreau nimic. Au murit prea mulți oameni astăzi. Ca să-mi scap pielea cu o minciună.

IULIA : E greu ?

ANDREI : N-are nimic.

IULIA : Îmi place vorba asta — nimic.

ANDREI : Mai vreau un rom. Se poate ? Și o țigară bună, dacă ai, din întîmplare, o țigară bună.

3

(Din nou, lumina tăcută a exploziei. Lumina se destramă. Stația de autobuz. Andrei, Necunoscutul.)

NECUNOSCURUL : Ce cauți pe-aici ?

ANDREI : Eu ?

NECUNOSCURUL : Dumneata.

ANDREI : Aș putea să te întreb același lucru.

NECUNOSCURUL : Ai o memorie destul de scurtă. Ți-am spus acum două ore. Aștept pe cineva. Un bărbat.

ANDREI : Bărbatul cu valiza. Misteriosul necunoscut.

NECUNOSCURUL : Nu e necunoscut. Îl cheamă Andrei.

ANDREI : Poftim ?

NECUNOSCURUL : Andrei.

ANDREI : Andrei ?

NECUNOSCURUL : Ce te miri atît ? N-ai mai auzit de numele ăsta ?

ANDREI : Nu e un nume prea rar, nu-i așa ?

NECUNOSCURUL : N-am făcut statistică. Îmi dai leul ăla ? Să-mi încerc norocul la telefon.

ANDREI : Ia-l. Ți-am mai spus că n-am nevoie de el.

NECUNOSCURUL : Cine știe... *(Se îndreaptă spre cabina telefonică. Se oprește brusc.)* Hei !

ANDREI : Poftim ?

NECUNOSCURUL : Poate-l vezi pe Andrei. Să-mi faci un semn sau să mă strigi. Să mă anunți într-un fel. E-n regulă ?

ANDREI : E-n regulă.

(Zgomotul unei mașini. Zgomotul dispare. Necunoscutul se apropie de Andrei.)

NECUNOSCURUL : N-a apărut Andrei ?

ANDREI : Nu. Ai vorbit ?

NECUNOSCURUL : A sunat întruna, n-a răspuns nimeni și pe urmă blestematul ăsta de aparat mi-a înghițit leul.

ANDREI : Poate că a ridicat cineva telefonul. Dincolo.

NECUNOSCURUL : N-a ridicat nimeni. L-am pus în furcă, pe urmă a făcut poc și-a înghițit leul. Înghite o groază de golanți telefonul ăsta. Păcat că nu ești de pe-aici. Ar fi putut să însemne că ai noroc.

ANDREI : Noroc ?

NECUNOSCURUL : Hahaha ! Ai pierdut ocazia.

ANDREI : Ce ocazie ?

NECUNOSCURUL : E un obicei al locului. N-ai de unde să-l știi. Îți viră cineva o monedă în buzunar. Ca să-ți poarte noroc. Dacă ești într-o situație mai specială. Înțelegi ce vreau să spun. Dar trebuie să dai leul ăsta cuiva. Numai atunci îți aduce noroc. Ții minte ? Mi-ai spus că ești sigur că n-ai nici o monedă. Și pe urmă ai găsit leul. Mi-am zis că ți l-a băgat cineva în buzunar. Dar mi-ai spus că n-ai mai fost pe-aici. Încamă că nu ți l-a băgat nimeni. Trebuie să fie o greșeală undeva.

ANDREI : Poate.

NECUNOSCURUL : Sigur. Sînt și eu sigur de ceva. Ascultă, ce dracu' învîrtești pe-aici ?

ANDREI : Aștept pe cineva.

NECUNOSCURUL : Aici ? În pustietatea asta ?

ANDREI : Ce are ? N-ai spus că e un vînt care suflă-ntruna ?

NECUNOSCUȚUL : Și ce dacă suflă ?
 ANDREI : Am o întâlnire. Cu o femeie.
 NECUNOSCUȚUL : Lasă bancurile astea. Mai bine nu-mi spui nimic. Decît să-ncepi să-nșiri o poveste despre o femeie măritată și un bărbat gelos. Vă-nțilniți aici, vă plimbați pe sub copaci și pe urmă vă suiți în autobuz și vă gîndiți cu nostalgie la clipele minunate de-acum un sfert de oră.
 ANDREI : Nu ne-am mai întâlnit aici, nu e măritată și nu știu cum o să fie cu nostalgia.
 NECUNOSCUȚUL : Bine. Numai să nu te-apuci să-mi reciti vreo poveste.
 ANDREI : Dumnezeu ești cu poveștile. Cu unul Andrei care trebuie să aibă o valiză în mînă și pe care nu l-ai văzut niciodată.
 NECUNOSCUȚUL : Și ce-i cu asta ?
 ANDREI : Nimic.
 NECUNOSCUȚUL : Cred că-ți par destul de caraghios, este ?
 ANDREI : Te interesează ?
 NECUNOSCUȚUL : Nu știu. Cred că te-am văzut undeva. Sînt aproape sigur de asta. Că te cunosc foarte bine.
 ANDREI : N-ai de unde să mă cunoști. Ți-am mai spus.
 NECUNOSCUȚUL : Da. Mi-ai spus. Și, totuși, mi se pare că te cunosc. Uneori mi se pare că te cunosc. Numai uneori, e adevărat.
 ANDREI : Aici nu te-nțilnești cu nimeni. Și din cauza asta, poate.
 NECUNOSCUȚUL : Nu știu. Nu m-am gîndit la asta.
 ANDREI : Ce liniște e...

4

(Lumina tăcută a exploziei. Lumina pe arlechin. O masă, două scaune. Andrei, Procurorul.
Pe masă e o lampă, a cărei lumină este îndreptată direct asupra lui Andrei. Din cînd în cînd, Andrei va căuta să-și scape fața de lumină, dar, de fiecare dată, Procurorul va îndrepta din nou lampa asupra lui Andrei.)

PROCURORUL : Nu cred în lipsa de dovezi. Și nici în nevinovați fără dovezi. Vorbe de clacă.
 ANDREI : Ai niște convingeri ferme. Ferme de tot. Unul e Ababi...
 NECUNOSCUȚUL : Îți arde de bancuri ?
 ANDREI : Cu atmosfera asta de înmormîntare...

PROCURORUL : Cum ai spus ?
 ANDREI : De înmormîntare.
 PROCURORUL : Nu e rău zis.
 ANDREI : Vreau o țigară. Se poate ?
 PROCURORUL : Nu se poate. În fort ai fumat ?
 ANDREI : Nu.
 PROCURORUL : N-ai avut țigări ?
 ANDREI : Ba da. Dar nu știam cît am să stau. Și n-am vrut să fiu forțat să stau fără țigări. Atunci reziști mai greu. Și m-am gîndit că e mai simplu să nu fumez de la început. Asta nu depindea decît de mine.
 PROCURORUL : Ai jucat tare.
 ANDREI : N-are importanță.
 PROCURORUL : N-are ? Poate că n-are. Acum sînt multe lucruri care n-au importanță. Pentru tine.
 ANDREI : Vorbești de pare-aș fi mort.
 PROCURORUL : Nu ești. Încă nu. Gata. S-a terminat. O singură formalitate. Citeva întrebări. Se întîmplă să apară o scîlpire de conștiință. Nu e cazul cu tine. Te anunț oficial că sînt ultimele întrebări pe care ți le pun în cadrul anchetei întreprinse de procuratură. Ai luat notă de această situație ?
 ANDREI : Da.
 PROCURORUL : Ai făcut parte din grupul celor cinci. Este exact ?
 ANDREI : Da.
 PROCURORUL : Grupul celor cinci a fost arestat în luna august a anului 1944. Este exact ?
 ANDREI : Da.
 PROCURORUL : Cine v-a trădat ?
 ANDREI : N-a fost vorba de trădare. Cred că a fost o întîmplare. Probabil că a fost recunoscut cineva dintre noi. Maxim, Liviu sau eu. Ceilalți doi erau din alt oraș.
 PROCURORUL : Ce vi s-a cerut ?
 ANDREI : Să trădăm numele șefului organizației.
 PROCURORUL : Îl știai ?
 ANDREI : Da.
 PROCURORUL : L-ai trădat ?
 ANDREI : Nu.
 PROCURORUL : Te anunț oficial că e ultima întrebare a procuraturii. Recunoști că i-ai trădat pe ceilalți patru membri ai grupului ?
 ANDREI : Nu.
 PROCURORUL : Mai ai o posibilitate. Să revii asupra declarațiilor pe care le-ai făcut. Vrei să revii ?
 ANDREI : Nu.
 PROCURORUL : Nu ?
 ANDREI : Nu.
 PROCURORUL : E clar. E clar și restul. Ești vinovat de trădare. Unu la mînă. De participare directă sau indirectă la asasinarea celor patru ilegaliști. Doi la mînă. De declarații false. Trei la mînă. Vrei să mai continui ?
 ANDREI : Nu e nevoie.

PROCURORUL : Nu e. Voi cere pedeapsa cu moartea. În calitatea mea de procuror. E chiar așa cum ai spus tu — unul e Ababi.

ANDREI : Cu moartea ?

PROCURORUL : Cu moartea.

ANDREI : Ai niște convingeri ferme. Ferme de tot.

PROCURORUL : Am. Te deranjează ?

ANDREI : Mă deranjează. Ți trebuie convingeri, nu-i așa ? Azi o convingere, mâine alta. Și încet, încet, te cațări. Asta e nenorocirea. O mare nenorocire. Cînd vor să se cațäre. Neapărat, să se cațäre. Cei care au făcut ceva la viața lor. Pentru că atunci uită totul. Și întore totul pe dos. Și nu vor decît să se agate de ceva. Și să fie răsplătiți. Mereu răsplătiți. Vor procente. Eu nu vreau procente. Pedeapsa cu moartea ? Fie și pedeapsa cu moartea. Ceilalți patru au murit. Eu am avut noroc. Am trăit dincolo de moartea lor. E bine și așa.

5

(Lumina tăcută a exploziei. Conturul lui Andrei.)

Stația de autobuz. Andrei, Necunoscutul.)

NECUNOSCUȚUL : Cred c-ai auzit de Andrei și-ai uitat. A fost acuzat de trădare. S-a spus că în patrușpatru au murit patru oameni din cauza lui. Procurorul a cerut pedeapsa cu moartea, dar, pînă la urmă, totul a fost comutat pe o grămadă de ani. Și astăzi a fost eliberat. Înainte de termen. Cu mult înainte de termen. Cu foarte mult.

ANDREI : Și, de asta ești aici ?

NECUNOSCUȚUL : Da.

ANDREI : Înțeleg. Ai găsit vreo dovadă nouă împotriva lui. Sau ai venit dintr-un spirit superior de justiție. Parecă așa se spune. Adică, ești supărat pentru că ești moral. Și pentru că i s-a dat drunul. Și vrei să-i spui că e porc sau așa ceva. O vorbă mărească. Că e un ciine de trădător, de exemplu.

NECUNOSCUȚUL : Nu vreau să spun nimic. Aproape nimic. Andrei n-a vîndut pe nimeni. E o istorie cam complicată. A fost închis și-a ieșit din închisoare. Dar chiar în noaptea aceea s-a bombardat tot orașul. În câteva rînduri. Stăteam într-o pivniță și număram exploziile. Dar pe urmă m-am încurcat. Pentru că a sîrit în aer și un depozit de armament. S-a ales praful din multe lucruri. Și din

dovezile lui Andrei. Pentru că a avut nevoie de dovezi. Că e nevinovat. Dar n-a mai rămas nimic.

ANDREI : Și crezi că n-a trădat ?

NECUNOSCUȚUL : Sînt sigur de asta.

ANDREI : Sigur ?

NECUNOSCUȚUL : Eram ziarist. Și mi s-a spus să scriu despre proces. Procesul n-a durat decît o singură zi. Dar în ajun am plecat la Lulu. S-ar putea să nu știi cine este Lulu. Lulu stătea cam la vreo cincizeci de kilometri de șosca. La spitalul unde era dactilografă. Că de-asta-i ziceam doamna doctor Lulu. Dar a dat un viscol peste noi și n-a mai mers trenul vreo două zile. Mi-am zis că nu e nici o nenorocire. Așa a zis și șeful. Adică să văd dosarul și să-l ard pe ticălos. Am luat dosarul și-am început să mă gîndesc la Lulu. Pentru că Lulu mă iubea. Sau o iubeam eu pe ea. Dar mi-a trecut cheful de Lulu. Pentru că mi-a sîrit în ochi o chestie.

ANDREI : O prostie.

NECUNOSCUȚUL : Aproape o prostie. Andrei a trebuit să demonstreze că nu e vinovat. Înțelegi ? Că nu e vinovat. Te-ai gîndit vreodată la asta ? Nimeni nu poate să demonstreze că nu e vinovat. Nimeni ! Și atunci am început să caut probele procurorului. Dar procurorul n-avea probe. Pentru că procurorul nu vroia decît un lucru. Ca Andrei să demonstreze că e nevinovat. Și atunci am început să-l caut pe procuror.

ANDREI : L-ai găsit ?

NECUNOSCUȚUL : Tîrziu. Foarte tîrziu. Cînd nu mai era procuror. Lucra la o agenție Pronosport. L-am prins pe Ababi într-o dimineată. Ababi e numele procurorului.

6

(Lumina tăcută a exploziei.)

Lumină pe arlechin. Fragment dintr-o agenție Pronosport. În spatele tejghelei e Ababi, la o masă e Clientul. Brusc, izbucnește o muzică veselă.)

CLIENTUL (mormăind) : E adevărat că portarul de la dungații ăia e bolnav și are gripă și că n-o să apere duminică ? Sau, invers, că l-a lăsat nevasta și că el, de supărare, s-a apucat să bea ?

(În agenție intră Necunoscutul. Se apropie încet de Ababi. Clientul continuă să mormăie.)

CLIENTUL : Am pus x. Și a ieșit doi. La meciul cinci am pus unu și a ieșit x. Pentru că a fost vîndut arbitru. Și s-a dus suta. O sută de mii. A cîștigat o babă. N-a văzut în viața ei un meci. Nici nu știe ce-i aia gol. E bine ?

(Ababi abia acum îl vede pe Necunoscut.)

NECUNOSCURUL : Dumneavoastră sinteți Ababi ?

ABABI : Vreo inspecție ? Îmi arătați legitimația.

NECUNOSCURUL : Am venit pentru o informație.

ABABI : În ce calitate ?

NECUNOSCURUL : Fără nici o calitate.

ABABI : Ziarist ?

NECUNOSCURUL : Și dacă nu sînt ?

ABABI : Ce dorești ?

NECUNOSCURUL : Ți-am mai spus. O informație.

ABABI : Ce informație ?

NECUNOSCURUL : În legătură cu Andrei.

ABABI : Andrei ?

NECUNOSCURUL : Da. Andrei.

ABABI : Ești vreun neam cu Andrei ?

NECUNOSCURUL : Nu.

ABABI : Prieten ?

NECUNOSCURUL : Da.

ABABI : Și ce vrei ?

NECUNOSCURUL : Ai cerut pedeapsa cu moartea. De ce ?

CLIENTUL : Fotbal... Ce este fotbalul ? Se cumpără un arbitru, se îmbolnăvește un portar, mai plouă, mai ninge... Și gata. S-au dus dracului golanii.

ABABI : Cum dracu' de nu te-am cunoscut... Dacă tot ești prieten cu Andrei.

NECUNOSCURUL : Ai cerut pedeapsa cu moartea. De ce ?

ABABI : Ai curaj acum. Ai curaj să dai din gură. De ce n-ai venit la mine atunci ? Cînd am fost procuror. Să mă fi întrebat atunci. Hahaha ! Ori ți-a fost frică ? Hahaha ! Acum ești formidabil ! Aici. La Pronosport. De ce n-ai fost formidabil atunci ? Acum ești demn ! Acum ! Hahaha ! Ți-ai scos capul ! Te-a apucat mila ! Și spiritul justițiar ! Pentru nenorocitul ăla de trădător.

NECUNOSCURUL : Ești sigur că e trădător ?

ABABI : Dovedește că nu e. Dovedește !

NECUNOSCURUL : Ești sigur că e trădător ?

ABABI : Hahaha ! Lasă chestiile astea. Ce vrei să-mi demonstrezi ? După atîția ani. Că am avut un interes special să cer condamnarea la moarte ? Îl cunese demult pe Andrei. Dacă vrei să știi. De cînd eram puști. Și l-am admirat întotdeauna. Nu știu de ce. Nu mai țin minte. Dar știu un lucru. De la oamenii cinstiți pornesc cele mai mari porcării. Zici că puteam să-l cred ? Pe Andrei ? Nu puteam să-l cred. Îți inchipui că a fost o

evadare dubioasă ? Te înșeli ! N-a fost o evadare dubioasă. Nici n-a fost măcar o evadare. I s-a dat drumu'. Pur și simplu, i s-a dat drumu'. De ce ? Poate-mi spui și mie de ce ? Dar să nu-mi înșiri basmele eroice ale lui Andrei. Hahaha !

NECUNOSCURUL : Asta e tot ?

ABABI : Cum vrei să mai fie ? Asta a fost convingerea mea cinstită.

NECUNOSCURUL : De asta ai cerut pedeapsa cu moartea ? Pentru că ai avut niște convingeri ? Nu e prea mult pentru niște convingeri ?

ABABI : Nu înțeleg. Ce rost are pălăvrăgeala asta ? Ce vrei ? Să-ți spun că-mi pare rău că am cerut pedeapsa cu moartea ? Nu-mi pare rău.

NECUNOSCURUL : Nici măcar acum ?

ABABI : Nu. Și aș cere din nou pedeapsa cu moartea. Dacă ar reîncepe procesul și aș fi procuror. Am convingeri. Înțelegi ? Am convingeri ferme.

NECUNOSCURUL : Am crezut că ai avut și altceva. În afară de convingeri. Cînd ai cerut pedeapsa cu moartea. Am crezut întotdeauna că au fost niște lucruri misterioase. La procesul ăsta. Dar n-au fost decît niște convingeri. Unul a avut niște convingeri și de asta l-a pus pe celălalt la zid. E foarte ușor să fii deștept. Și să faci teorii. Cînd celălalt e pus la zid. Cred că nu mai avem ce vorbi.

ABABI : Nici n-am avut ce vorbi.

NECUNOSCURUL : Se poate. Înainte, oamenii credeau în blestem. Și unul ca mine ar fi blestemat. Pe unul ca dumneata. Între timp, oamenii au ajuns la concluzia că blestemele sînt o prostie. Păcat. Mare păcat. Bună ziua.

CLIENTUL : Sau, mai bine, să joc la Loto ? Bag mîna în săculețul ăla și scot niște numere. Ce, e rău ? Dacă am o mîină de aur ? Da' dacă n-am o mîină de aur ? Și am o mîină de... Să cîștig așa, deodată, vreo sută, două de mii. Da' dacă pierd ? Dacă aș găsi pe cineva... Unu' deștept. Care să-mi zică ce-o să fie.

7

(Lumina tăcută a exploziei.

Lumina pe arlechin. Andrei, Necunoscutul.)

NECUNOSCURUL : Mi-a părut rău de vizita asta. Dar am vrut să-mi explice și mie de ce a cerut pedeapsa cu moartea. Au zisem că Andrei o să fie eliberat. Mai

auzisesem de câteva ori. Dar s-a aminorat mereu sau n-am auzit eu bine. Și, de fiecare dată, am venit aici, am stat și am plecat. De asta cunosc locurile. Poate că sînt un caraghios și poate că Andrei n-are chef să dea de un necunoscut. Dar vreau să-i spun că am mers pe mîna lui. Că am mers tot timpul pe mîna lui.

ANDREI : Poate să-ncerci telefonul ăla. Zi-
ceai că mai ai o monedă.

NECUNOSUTUL : Vrei să spui că te-am
luat prea tare ? Hahaha ! Asta e calitatea
mea. Te iau tare și te pun jos. Și mai
am și o față bine-nfiptă-ntr-o urechi. Și
asta ar fi cam tot. Hahaha ! Să mai dau
un telefon, ce zici ? Și dacă iar îmi în-
ghite leul, blestematul ăsta de telefon ?
Altul nu mai am. Dar nici asta nu e o
afacere. Să stau cu el în buzunar.

ANDREI : E ceva important ?

NECUNOSUTUL : Observ c-ai început să-mi
porți o grijă părintească.

ANDREI : Nu-i așa ?

NECUNOSUTUL : Nu-mi plac părinții adop-
tivi. Am fugit de la spital. Asta e ade-
vărul. Și nu vreau să-și bată capul cu
mine. Cred că am să apuc să mă întorc.
Înainte de vizită.

ANDREI : Te-ai făcut doctor ?

NECUNOSUTUL : Nu m-am făcut nimic.
Tot ziarist am rămas. Trebuie să-mi facă
operație. Mîine. Asta e tot.

ANDREI : Ce operație ?

NECUNOSUTUL : În fine... O chestie. Așa
mi-au spus. Poate, mint, poate, nu. Sau
n-am înțeles eu prea bine. Nu e exclusă
nici varianta asta. Poate că am eu o
obsesie. Dracu' să mă ia.

ANDREI : Ți-e frică ?

NECUNOSUTUL : Mie ? Hahaha ! Da. De
ce să te mint... Îmi trec tot felul de
prostii prin cap.

ANDREI : Dă telefon.

NECUNOSUTUL : Cu ultimul leu ? Merg
pe mîna dumitale ?

ANDREI : Dă telefon. Repede.

NECUNOSUTUL : Repede ? Nu știu dacă
are vreun chichirez. (Necunosutul se în-
depărtează încet de Andrei. Se oprește.)
Merg pe mîna dumitale ?

ANDREI : Mergi pe mîna mea.

(Se aude o frînă bruscă. Necunosutul în-
tră în cabină.)

NECUNOSUTUL (la telefon) : Alo ! Spita-
lul ? Alo !

VOCEA LIVIEI (de departe) : Andrei !

NECUNOSUTUL : Alo ? Spitalul ? (Iui
Andrei.) Hei ! A răspuns !

VOCEA LIVIEI (de departe) : Andrei !

(Necunosutul se apropie în fugă de
Andrei.)

NECUNOSUTUL : Ai auzit ?

ANDREI : Ce s-aud ?

NECUNOSUTUL : A strigat cineva : An-
drei !

VOCEA DE LA TELEFON : Alo ! Spitalul.
Alo ! Spitalul.

ANDREI : Telefonul ! Răspunde !

NECUNOSUTUL : A strigat cineva : Au-
drei ! N-ai auzit ?

VOCEA DE LA TELEFON : Alo ! Spitalul.
Alo ! Spitalul.

ANDREI : Telefonul ! Răspunde !

VOCEA LIVIEI (de aproape) : Andrei !

VOCEA DE LA TELEFON : Alo ! Spitalul.

(Un clinchet. Vocea de la telefon nu se
mai aude.)

ANDREI : Imbecilule ! S-a întrerupt.

VOCEA LIVIEI (de aproape) : Andrei !

NECUNOSUTUL : Auzi ?

ANDREI : Ei și ce dacă aud ?

VOCEA LIVIEI (de aproape) : Andrei !

NECUNOSUTUL : Auzi ?

ANDREI : Cum dracu' vrei să n-aud ?

NECUNOSUTUL : Poftim ?

ANDREI : Nimic. Și ce-o să faci acum ?

NECUNOSUTUL : Poftim ?

ANDREI : Nimic.

NECUNOSUTUL : Am înțeles. Abia acum
am înțeles. Sînt un idiot. N-ai mai fost
pe-aici. E prima dată cînd vii. De asta
habar n-ai de nimic. Îl aștepti și tu pe
Andrei. Ai aflat că i se dă drumul.
Și ai inventat vreo dovadă nouă. Sau
vrei să-i spui vorba aceea dulce : trădă-
torule ! Și să-i demonstrezi că ai fel de
fel de principii. Și pe urmă să te lauzi
cu asta. Și să povestești nepoților. Să
știe și ei ce tip grozav ai fost. Vrei să
fii al dracului, nu-i așa ?

VOCEA LIVIEI (aproape de tot) : Andrei !

ANDREI : Nu vreau nimic.

NECUNOSUTUL : Pleacă ! Pleacă imediat
de-aici. N-ai auzi ?

(Pe scenă a apărut Livia. E epuizată.)

ANDREI (încet) : Livia...

LIVIA : Am întîrziat groaznic, nu-i așa ?
Din cauza autobuzului. A avut o pană.
Și am venit pe jos. Era să dea și o
mașină peste mine.

ANDREI : Ai o monedă de un leu ? Sau
de trei. Pentru că i s-a întrerupt convor-
birea. Vorbea la telefon. Dar acum nu
mai vorbește.

LIVIA (Necunoscului) : Sînteți un prieten
de-al lui Andrei, nu-i așa ? Sau, în fine,
un cunoscut. Am întîrziat groaznic, nu-i
așa ?

ANDREI : Are nevoie de-o monedă. Sau
două.

NECUNOSUTUL : El e ?

LIVIA : Autobuzul a avut o pană. Și am
venit pe jos. Era să dea o mașină peste
mine. M-ați așteptat împreună, nu-i așa ?

NECUNOScutUL : Ei e ?

LIVIA : Habar n-am avut că sînt niște copaci pe-aici. Și nici de cabina telefonică nu știam nimic.

ANDREI : Cred că vrei să stai puțin jos. Dar n-ai unde. E cîmp, și din cauza asta.

NECUNOScutUL (lui Andrei) : Dumneata ești ?

LIVIA : E cîmp și sînt niște copaci și e și o cabină telefonică. Mai ții minte, Andrei ? Cînd ai scăpat din fort. Și ne-am întîlnit în piață. Sînt sigură că ții minte. Mi-a fost frică de tine. Am crezut că vrei să mă omori. Și tu ai vrut să mă salvezi, înțelegi ?

ANDREI (Liviei) : Îmi pare rău că n-ai unde să stai jos. Vreau să spun că e din cauza cîmpului. (Necunoscutului.) Ce zici de chestia asta cu monedele ?

LIVIA : Îmi pare rău că n-am monedă. M-ai așteptat atît și eu n-am nici o monedă.

NECUNOScutUL : Autobuzul ? Parcă nu e autobuzul. (Lui Andrei.) Nu mai am ce să-ți spun, bătrîne. Parcă e totuși autobuzul. Sau nu e ? Ce dracu' să-ți mai spun... E autobuzul. Hahaha ! Autobuzul ! Salut ! (Necunoscutul dispare brusc de pe scenă. Și, tot așa de brusc, re apare.) Andrei !

ANDREI : Da.

NECUNOScutUL : Cred c-am vrut să-ți spun ceva și am uitat. Am uitat. Am uitat de tot. Autobuzul ! Gata. A ! Am

vrut să-ți spun Andrei și tu să-mi spui — da. Asta e tot. Salut.

(Necunoscutul dispare.)

ANDREI : Hei ! Cum te cheamă ? Hei ! (Zgomotul unui autobuz care se oprește pentru o clipă, ca să pornească aproape imediat.) Hei !

(Zgomotul autobuzului crește, ca să se îndepărteze aproape imediat.)

LIVIA : Andrei !

ANDREI : Da, Livia.

LIVIA : Cine e ?

ANDREI : Poftim ?

LIVIA : Cine era ?

ANDREI : Un necunoscut.

LIVIA : Poftim ?

ANDREI : Un necunoscut.

LIVIA : Cred că l-am mai văzut pe undeva.

Dar nu știu unde. Nu știu deloc. A fost ridicol, nu-i așa ? Cînd s-au distrus și fortul și depozitele și ne-am întîlnit în piața Teatrului. Am crezut că ești jefuitor. Și am strigat după ajutor. Și te-am rugat să nu mă omori. Și m-ai trîntit la pămînt. Am crezut că vrei să mă omori. Și tu ai vrut să mă salvezi. E destul de caraghios, nu-i așa ? Ce spui de asta ?

ANDREI : Poftim ?

LIVIA : Ce spui de asta ?

(Lumina tăcută a exploziei. Conturul lui Andrei.)

SFÎRȘIT

Creatorii de... atmosferă

Cu cîtva timp în urmă, cînd lucra la punerea în scenă a *Azilului de noapte* al lui Gorki, Liviu Ciulei aprecia cît de important este rolul măștrilor de lumină, al electricienilor, pe care pe drept cuvînt îi consideră adevărați creatori de atmosferă. Trebuie talent și multă pricepere în manevrarea proiectoarelor și a fasciculelor de lumină, în redarea intensității dorite a luminozității asupra „încăperilor” sumbre din *Azilul de noapte*. Și acest lucru îl fac cu deosebită pasiune electricienii Ion Lazăr, Ion Meveș, Kiss Valeriu și Mircea Moldovan, de la sala „Studio” a teatrului.

Am pătruns dincolo de proiectoare și de fasciculele de lumină, în camera de comandă, și am asistat la cîteva spectacole „văzute” de la... izvorul luminii. Și aici, ca pretutindeni, a pătruns progresul tehnic. Dacă, în urmă cu aproape două decenii, la sala „mare” a Municipality erau 24 de proiectoare manevrate manual, începînd de anul trecut s-a ajuns la ceea ce se cheamă orgă de lumină. Noua instalație, cu tablou de comandă, are 130 de proiectoare, dintre care 30, mobile. Pentru funcționarea ei s-au folosit nu mai puțin de 80000 m. cabluri electrice. În termeni tehnici, înseamnă că pe fiecare metru pătrat de scenă există 4 kw lumină, în planuri diferite. Iar de întreținerea tuturor acestora se ocupă un singur om: Haralambie Ciobotariu.

Lumina face parte din concepția generală asupra spectacolului; au apărut și termeni noi: lumină-actor, lumină de relief, artistică, lumină veselă, lumină apăsătoare și multe altele. Întreaga atmosferă a unui spectacol este realizată prin folosirea inteligentă, cu pricepere, a intensității luminii alb-negru.

Aceasta nu se realizează numai cu ajutorul instalației electrice moderne, chiar dacă ea poartă numele impresionant de orgă de lumină. „A trebuit să fie revizuită. «modernizată» însăși concepția electricienilor despre propria lor activitate, despre rolul lor în spectacol” — mărturisește maestrul de lumină Trandafiridis. Și, drept dovadă, ne-a prezentat textul tuturor pieselor care se joacă pe scena teatrului, cu adnotările specifice,

unde e „scrisă” lumina, ceea ce indică rolul electricienilor în spectacol. Realitatea este, însă, că, pînă la premieră, odată cu toți realizatorii spectacolului, electricienii învață și ei rolul pe dinafară, repetă ceea ce ei numesc „textul luminii”. Practic, operatorii de lumină, respectiv, electricienii, fac parte din spectacol și știu în orice moment cînd și cum să „între” în scenă. Lumina este legată direct de text, de muzică, de jocul actorului.

Toate acestea implică muncă sîrguincioasă, ore de repetiții și de spectacole, ca ale regizorilor și actorilor, pricepere profesională. Dar, dincolo de toate acestea, implică dragoste de teatru, pasiune pentru meserie. Iar colectivelor de electricieni de la cele două săli ale Teatrului „Bulandra” nu le lipsese entuziasmul și dăruirea.

Stan Vlad





INTREPRINDEREA DE TURISM, HOTELURI ȘI RESTAURANTE BUCUREȘTI

organizează cu ocazia aniversărilor, căsătoriilor și a altor evenimente familiale și sociale, „mese festive” în saloanele marilor sale restaurante : ATHÉNÉE PALACE, AMBASADOR, LIDO, CINA, NORD, BUCUR, VICTORIA, PARC, MODERN, PARCUL PRIVIGHETORILOR, PĂDUREA BĂNEASA, PESCARUȘ, DOROBANȚI, HANUL VLĂSIEI, PARC HERĂSTRĂU, PALAS, CRAMA UNIVERSAL etc.

Totodată asigură și unele servicii suplimentare cum sînt : închirieri de autoturisme și autocare, programarea pentru a se realiza fotografii, ornarea meselor cu flori, rezervarea locurilor la hoteluri în București pentru invitații din provincie. De asemenea, la cerere, facilitează organizarea voiajelor de nuntă precum și a unor excursii în cele mai pitorești zone turistice ale țării.

Pentru alte informații și perfectarea serviciilor dorite, vă rugăm să vă adresați Filialei III de turism, hotel „Dorobanți”, parter, Piața Dorobanți nr. 1—3, sector 1, telefon 12.60.89, zilnic între orele 8—14.





COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

București, Str. Băiculești nr. 29, sectorul 8
Telefon : 67.37.75 Telex : 10.158 ARTEM

*Produce în Atelierul de imprimare-țesătorie și
vinde direct prin magazinele Fondului Plastic :*

- Basmale din lână de diferite modele și poziții coloristice
- Colțare imprimate
- Cravate uni sau imprimate
- Cravate țesute
- Fulare din lână țesute
- Draperii
- Eșarfe

Execută la cerere COMENZI SPECIALE de țesătorie și imprimare, după proiecte prezentate de beneficiari sau create de artiști plastici.