

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Teatrul și educația
tinerei generații

★

O convorbire
cu Paul Everac

★

Teatrul lui Marin Sorescu

CINE A FOST ADAM?

piesă în două părți
de Leonida Teodorescu

Noi piese românești

★

Cronica dramatică



TEATRUL

Nr. 10 (anul XX)
octombrie 1975

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

CONGRESUL AL X-LEA AL U.T.C., CONFERINȚA A X-A A U.A.S.C.R. ȘI A III-A CONFERINȚA NAȚIONALĂ A ORGANIZAȚIEI PIONERILOR

*** Viitorul țării	p. 1
FRED MAHLER : Virstele teatralității	p. 3
Teatrul în educația tineretului (Trei coloavii)	p. 7
MAGDA BORDEIANU : Funcția educativă a teatrului pentru copii și tineret	p. 11
STAN VLAD : „În graiul vremii mele“	p. 12
VALERIA DUCEA : „Copilărie fericită“	p. 13

★

O convorbire cu PAUL EVERAC	p. 15
---------------------------------------	-------

★

Premiile de dramaturgie — 1974

CONSTANTIN RADU-MARIA : Marin Sorescu	p. 19
---	-------

★

V. MINDRA : Condiția scenică și calitatea literară a dramei	p. 22
MILAI NADIN : Democratizarea teatrului	p. 24
AL. MIRODAN : Puncte de suspensie	p. 25

★

CRONICA DRAMATICĂ — Semnează : RADU ALBALA, MARGARETA BARBUȚA, VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, VIRGIL MUNTEANU, IONUȚ NICU- LESCU, C. PARASCHIVESCU, CONSTANTIN RADU-MARIA, NATALIA STANCU-ATANASIU, FLORIN TORNEA	p. 28
--	-------

★

Semnal

VIRGIL MUNTEANU : La mulți ani, Aischylos !	p. 57
---	-------

Viitorul rol

MARIA MARIN : Alexandru Repan și Liliana Tomescu	p. 58
--	-------

Fața nevăzută a scenei

STAN VLAD : Recuziterii	p. 60
-----------------------------------	-------

Muzica

LUMINIȚA VARTOLOMEI : Hamlet de Pascal Bentoiu la Opera Română din București	p. 62
---	-------

Interferențe

FLORIAN POTRA : Fuziune de arte	p. 65
PAUL CORNEL CHITIC : În jurul unor interferențe	p. 66

- CONGRESUL AL X-LEA AL U.T.C.
- CONFERINȚA A X-A A U.A.S.C.R.
- A III-A CONFERINȚĂ NAȚIONALĂ A ORGANIZAȚIEI PIONIERILOR

Viitorul țării

Cu admirabil și impetuos avânt, România socialistă își continuă drumul ascendent pe toate planurile vieții sale materiale și spirituale. În acest trimestru final, înregistrăm, cu legitimă bucurie, efortul general de a îndeplini înainte de termen cincinalul 1970—1975. Deschidem largi porțile viitorului cincinal 1976—1980, cincinal al revoluției tehnico-științifice, titlu deosebit de frumos ce nu exclude, ci, dimpotrivă, implică, la cel mai înalt nivel de gândire și de creație, activitatea culturală și artistică.

Nimic nu poate fi mai îmbucurător decât constatarea că la progresul țării și propășirea poporului participă, în unanimitate, toate generațiile, de la primele detașamente ale pionierilor pînă la eroii muncii socialiste, veterani ai succeselor care ne-au ridicat pe înălțimile de unde putem privi, cu seninătate, anii ce urmează. Sentimentul de robustă încredere în ziua de mine ne este dat, mai ales, de generațiile tinere pe care Programul partidului le numește, cu admirabile cuvinte: „viitorul țării“! Într-adevăr, este un fapt, științific demonstrat, că tineretul reprezintă o puternică forță socială și constituie un factor demografic de cea mai mare însemnătate pentru creșterea poporului, a puterilor sale de muncă și de creație. Pornind de la premisa aceasta, partidul pune în centrul preocupărilor sale creșterea și educarea tineretului în spiritul celor mai înaintate concepții despre lume și viață. Masele de tineri sînt forțe active în opera de edificare a socialismului, prin vocația lor naturală, prin curiozitatea lor firească de a descoperi universul, lumea, țara, colectivul în care trăiesc. În același timp, tinerii sînt consumatori avizi de știință și de tehnologie modernă, de cultură și de artă. Ei sînt înzestrați cu un puternic — și, zi de zi, sporit — simț al participării și, deci, al răspunderii față de prezentul și viitorul societății, față de patrie, popor și partid, față de viitorul socialist și comunist al României. Organizații revoluționare, atît de importante, cum sînt Uniunea Tineretului Comunist, Uniunea Asociațiilor Studenților Comuniști din România și Organizația pionierilor, au funcții și roluri de cea mai înaltă semnificație socială și morală. Codul eticii și echității socialiste se impune ca document nelipsit în acțiunile educative, ca izvor al celor mai limpezi și eficiente principii de viață pentru întregul nostru popor, dar, în primul rînd, și cu absolută necesitate, pentru tineretul în care ne punem totalitatea încrederii și a speranțelor.

Am subliniat, întotdeauna, capacitatea teatrului de a fi o înaltă tribună de educație revoluționară, de modelare a conștiinței omului nou, de confruntare a experiențelor individuale de viață cu realizările artistice, cu expresia lor, riguroasă și, tocmai prin aceasta, creatoare. Un teatru, o literatură dramatică veritabilă, create sau apropiate de societatea socialistă sînt — și trebuie să fie, fără întrerupere — expresii ale stărilor noi psihologice și ale unei gândiri în plin proces de desăvîrșire, caracteristice celor mai tineri spectatori. Ele sînt chemate să dea satisfacție celor mai înaintate și mai nobile aspirații ale tineretului. Așa fel, ele se vor înfățișa ca rezultate firești ale dinamicii dialectice în care se înscrie progresul. Dar nu ne putem inchipui nici o clipă că împlinirea acestor cerințe este de la sine înțeleasă, că ea se realizează prin simpla curgere a timpului, ca un fenomen de înnoire spontană. Este, firește, adevărat că generațiile tinere, sosite, pe rînd, la izvoarele artei și culturii, vor sorbi din seva creațiilor clasice, a celor mai frumoase opere din patrimoniul artistic național și universal. Este, însă, tot atît de adevărat că momentul istoric are exigențele lui, că mai cu seamă oamenii tineri întîmpină, în felul lor, în stilul lor, arta, pretinzîndu-î înainte de toate, în încercarea ei de a transfigura realitatea, să nu desfigureze adevărul.

La fel cu publicul românesc actual, în ansamblu, publicul tînăr al teatrelor are o viziune proprie, revoluționară, progresistă, are un foarte profund și viguros simț critic. Nu se emoționează în fața „clîșeelor“ (literare și artistice), nu cedează în fața producțiilor mediocre. El revendică o creație artistică autentică, cu certe rezonanțe în universul lui sufletește și în adîncul gândirii lui despre om, despre viață, despre societate, dobîndită și îmbogățită în anii aceștia. Anii în care o întreagă generație a trăit cu intensitate etapele ei de formare, de la primele noțiuni despre viață pînă la participarea directă, intensă, la edificarea societății socialiste, cu multiple și complexe direcții de progres intelectual, moral și social.

În cercetarea obiectivă, cît mai atentă și amănunțită, a rezultatelor pe care le-a obținut arta spectacolului la noi în țară am avut nu o dată satisfacția de a împlети strîns laudele noastre sincere cu aplauzele spontane ale marelui public. Cel puțin în aceeași măsură, nu am ezitat să analizăm critic spectacolele fără miez sau inexpressive. Ne-am spus, în asemenea împrejurări, părerea, fără ocol, cu sentimentul de responsabilitate, obligatoriu pentru criticul de teatru, ca și pentru criticul de artă în general, care se simte angajat, în exercitarea datoriei sale profesionale, de a exprima judecăți de valoare, în lumina concepției noastre revoluționare despre artă și despre societate.

În procesul de selecție a valorilor, publicul de teatru și, cu atît mai mult, critica de teatru acordă o caldă prețuire talentelor tinere, talentelor ce prefigurează și asigură viitorul. Aceasta este o constatare, dar este, în același timp, și un puternic angajament pe care-l formulăm, atunci cînd, pretutindeni în România socialistă, în toate sectoarele de creație materială și spirituală, tineretul își afirmă, biruitor și plin de bucurie, prezența lui constructivă de viață revoluționară.

„TEATRUL“

VÎRSTELE TEATRALITĂȚII

■ FRED
MAHLER

Problema specificității unui teatru pentru tineret poate fi considerată, de pe acum, ca o problemă veche. Cîteva simpozioane, organizate inițial de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț în colaborare cu Centrul de cercetări pentru problemele tineretului, sesiuni de comunicări la Institutul de teatru și cinematografie sau la Teatrul „Ion Creangă”, volume cum sînt cele de sociologia teatrului ale lui Pavel Cîmpeanu și C. Schifirneț și, mai ales, numeroase articole publicate în „Teatrul” și în alte publicații însumează multe, poate chiar prea multe, considerații și răspunsuri la această întrebare: există un teatru al tineretului? O dramaturgie și o artă a spectacolului care să-i fie proprii? Iar, dacă acestea există, ca realitate sau ca necesitate, ce anume le definește? Și ce valoare estetică, și ce impact educativ are, sau poate avea, acest teatru? Este, de fapt, o singură întrebare privind particularitatea relației dintre teatru și unul dintre „publicurile” sale (pluralul, dificil de utilizat, este totuși necesar pentru a descrie ceea ce sociologia artei denumește prin neomogenitatea publicului și, ca atare, pluralitatea grupurilor sale ca formație, așteptări și nivele de recepție a operei teatrale, în speță). Și anume, relația teatrului cu tînetul.

Desigur, aceste rînduri nu-și propun să conchidă asupra principalelor teze și ipoteze susținute în cadrul dezbaterii și, cu atît mai puțîn, să încheie această discuție, chiar dacă ni se pare că, de la un timp, ea bate pasul pe loc, mai ales pentru că nu este întemeiată și conjugată cu o experiență suficient de largă și sistematică în practica teatrală însăși. Dorim astfel să subliniem că, după părerea noastră, problema nu poate fi rezolvată decît prin analiza teoretică a experiențelor reale ale mișcării teatrale; ceea ce, în cazul la care ne referim, ar presupune o mai constantă preocupare a tîntor teatrelor pentru dezvoltarea în multiple formule a relației lor cu publicul tînar și pentru analiza acesteia, inclusiv cu mijloacele sociologiei.

Oare n-ar constitui cel mai bun argument în această discuție exemple concrete, din pînăte nu atît de abundente pe cît ar justifica-o valoarea formativă a teatrului în anii tîneretii și importanța adeziunii largi a tîneretului la această artă — adeziune ce reprezintă, ca să spunem așa, baza „reproducerii lărgite” a publicului de teatru? Dacă ne-am gîndi numai la ultimele stagioni și numai la teatrele din Capitală, oare Danton-ul Naționalului, Hamlet-ul de la „Nottara”, Matca de la Mic sau Elisabeta I de la „Bulandra” — sînt numai exemple! — nu ar merita o mai largă analiză, și prin prisma înscrierii lor ca elemente repertoriale sau spectaculare în ansamblul a ceea ce ar fi teatrul pentru tîneret? (Lăsăm deliberat în afara citării preocupările, reușitele și neîmplinirile Teatrului „Ion Creangă”, ca și ale altor instituții care își propun să fie teatre de tîneret, căci problema teatrului pentru tîneret ni se pare mai largă, a tuturor teatrelor.) Analiză ce revine, desigur, criticilor de specialitate și oamenilor de teatru însiși, analiză care va releva cel mai bine dimensiunile in actu ale problemei și va indica cum se poate răspunde la întrebarea amintită.

Ceea ce ne propunem mai jos este o încercare, mai mult în plan conceptual și metodologic, de a repune în discuție însiși termenii dezbaterii.

Aceasta ar presupune, ca o primă operație, sintelizarea acelor probleme cu care toți, sau aproape toți, sîntem de acord, cum ar fi :

— deosebita *forță educativă* a teatrului în general și, în tinerețe, în special ;

— *imperativele formative specifice teatrului în condițiile societății noastre socialiste* și cerința integrării cit mai puternice a artelor scenice în procesul creșterii în spirit revoluționar, comunist, a noilor generații ;

— faptul că *orice adevărată operă teatrală*, referindu-ne atît la textul dramaturgic cit și la realizarea sa scenică, *este și teatru pentru tineret*, eliminînd astfel atît prejudecata cît tînrul nu ar fi destul de „copt“ pentru a recepta marile valori ale teatrului, cît și aceea că implicațiile educative specifice raportului dintre tînr și artă ar cere promovarea unui repertoriu și a unui ansamblu de mijloace interpretative a căror unică întemeiere și criteriu valoric l-ar reprezenta sarcinile și exigențele didactice ;

— în sfîrșit, ideea că, deși gusturile și preferințele generațiilor actuale față de fenomenul artistic, inclusiv față de teatru, nu pot să nu aibă caracteristici proprii (vezi, de pildă, influențele prezenței largi a filmului în preocupările culturale și de timp liber sau contactul cu teatrul prin televiziune) — atît analizele de public cît și anchetele sociologice *nu confirmă la noi „criza de interes“ pentru teatru, respectiv pentru teatrul bun, a tinerețului*, nu anunță declinul acestei arte.

Cu alte cuvinte, s-ar cere să pornim în discutarea problemelor reale ale relației specifice dintre teatru și tineret de la acceptarea ca axiomă a tezei că **TEATRUL TINERETULUI ESTE MARELE TEATRU**. Ce-ar mai rămîne atunci din tradiționala și mult discutata problemă a specificității teatrului pentru tineret? Nu numai că ea nu ar dispărea ca atare, dar tocmai în acest context ne-am afla în fața adevăratei probleme, și nu a pseudo-problemei.

Și astfel, după curățirea terenului de false probleme recurente, am putea trece la examinarea și soluționarea unor aspecte cu adevărat importante. Cîteva dintre acestea ar putea fi :

a) *Virtele teatralității*. Așa cum arată unele cercetări, în ansamblul dezvoltării personalității, trebuie să admitem și să cunoaștem cît mai exact stadiile proprii diferitelor virte de raportare specifică față de fenomenul artistic ; maturizarea cognitivă, afectivă și volitivă, dezvoltarea capacităților de cunoaștere și sensibilitate ale individualității, paralel cu acumularea cunoștințelor și lărgirea experienței de viață, determină tot atîtea trepte specifice de percepere și receptare a artei. Fără a reveni aci asupra celor susținute mai de mult, inclusiv în paginile revistei „Teatru“, eu privesc la necesitatea unei *estetici genetice*, a unei mai teneinice cunoașteri a ontogenezei capacităților de înțelegere și trăire artistică, în mod particular teatrală, dorim aci doar să reafirmăm o concluzie preliminară : dacă nu credem că tineretul trebuie să aibă, ca repertoriu și realizare scenică, un tip de teatru doar „al lui“, separat de ansamblul dramaturgiei prin zidul de nepătruns al canoanelor didactice, pledăm în același timp pentru un *teatru al copiilor* și un *teatru al adolescenților*. Tocmai pentru ca tînrul să poată ajunge un spectator matur, spectatorului copil și adolescent trebuie să li se recunoască particularitățile. Ar exista, așadar, *virte specifice, succesive, ale teatralității*, cărora, în mod firesc și necesar, ar trebui să le corespundă *formule dramaturgic-spectaculare și tipuri de relație dintre arta teatrală și vubiic, specifice*.



Mulți autori — filozofi, psihologi, pedagogi și esteticieni — au analizat trăsăturile distinctivă ale evoluției individului ; printre acestea, dinamica jocului, rolul său în dezvoltare și socializare dau prețioase sugestii pentru a înțelege ceea ce, în nașterea și afirmarea personalității, reprezintă — în terminologia psihologiei sociale — *intrarea în rol și exercitarea acestuia*. Poate tocmai de aceea teatrul are, dintre arte, o asemenea perenă forță educațională ; pentru că a fi înseamnă a *îndeplini un rol*, iar tinerețea este tocmai acea fază a vieții în care omul, învățînd să fie, trebuie să învețe să intre în rolurile sociale ce-i revin și să le joace.

De altfel, ideea aceasta despre o propensiune, obiectiv întemeiată prin înșeși caracteristicile dezvoltării ontogenetice, a tînrului spre teatru poate găsi un sprijin în ideile de geniu despre teatru, ce-și păstrează o atît de deplină actualitate, din Estetica hegeliană. Conform triadei, Hegel afirma că drama este sinteza superioară a dezvoltării artei. În evoluția de la *epic*, prin *liric*, spre *dramatic*, susținînd că : „*poezia drama-*

tică... unește în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii“. Or, tot astfel cum copilăria omenirii i-ar corespunde epicul și adolescenței acesteia — lirica, iar „vieții naționale deja dezvoltate în sine“ — drama, s-ar putea surprinde un paralelism — desigur, schematic — al dominantelor evoluției individului : dacă, pentru copil, povestirea este cea mai bună expresie a interesului pentru descoperirea lumii, prin istorisirea de către altul, pentru adolescent, poezia ia locul prioritar, ca reflectare a interesului pentru descoperirea universului lăuntric și afirmarea conștiinței de sine, prin auto-exprimare ; iar pentru tînăr, aflat la granița maturității, *esențială devine participarea dramatică a individului la social, a cărei expresie — teatrul — îi relevă valoarea dialogului*. O schemă ar indica în acest sens următoarele corespondențe :

	individual	mod estetic	artă	limbaj
teza	copil	epicul	povestirea	istorisirea altuia
anlizeza	adulescent	liricul	poezia	declamația proprie
sinteza	tînăr	dramaticul	teatrul	dialogul

Orice schemă este, desigur, ...schematică. Dar, chiar cu aceste rezerve, putem reține, pe de o parte, accesul prin faze specifice al tînărului în universul teatral, iar, pe de altă parte, corespondența puternică a specificității artistice a teatrului cu unele dintre trăsăturile majore ale psihologiei vârstei tinere.

b) *Tineretii ca vîrstă a întrebărilor și opțiunilor trebuie să-i corespundă un teatru al confruntărilor și dialogului*. Acceptînd, astfel, ideea că vîrstei tinere îi corespunde marele teatru, ca atare, putem, totuși, încerca să precizăm unele elemente specifice, ținînd atît de dramaturgie cît și de actul scenic propriu-zis (elemente care, fără îndoială, nu aparțin în mod exclusiv tineretului, dar îi sînt caracteristice).

Tot Hegel, precizînd că, în arta dramatică, esențialul îl constituie acțiunea care intră în conflict, și anume nu numai acțiunea reală, exterioară, ci „expunerea spiritului interior al acțiunii, atît în ceea ce privește caracterele care acționează, precum și pasiunea, patosul, hotărîrea lor, acțiunea lor reciprocă și mijlocirea dintre ele, cît și în ceea ce privește natura generală a acțiunii în lupta și în destinul ei“, considera că „axa în jurul căreia se învîrte totul o constituie conflictul“. Consecința acestui conținut este că forma complet dramatică o reprezintă *dialogul*, deoarece numai în dialog își pot exprima mutual caracterul și scopul indivizii care acționează, numai prin dialog pot duce lupta acești indivizi unii contra celorlalți și pot împinge astfel acțiunea înainte în chip efectiv : „Fiîndcă ceea ce produce efect dramatic general, durabil și adînc este numai substanțialul care rezidă în acțiune : ca conținut determinat etic, ca substanțial formal grandoarea spiritului și a caracterului...“

Într-adevăr, ceea ce tînărul așteaptă în primul rînd de la teatru este, în privința dramaturgiei, o expresie cît mai convingătoare a complexității dinamicii sociale, inclusiv a tensiunilor acesteia, precum și o cît mai profundă dezbatere de idei cu privire la cele mai importante și actuale probleme cu care se confruntă. Iată explicația succesului cert ce-l au în rîndul tinerilor spectatori marele repertoriu clasic universal și național, piesa istorică și piesa de actualitate. Dar, totodată, iată ce demonstrează, și din punctul de vedere al tînărului, cerința unei mai puternice axări a teatrului pe temele majore ale prezentului, pe reliefaarea specificității proceselor de dezvoltare a societății noastre socialiste, a marilor confruntări ale lumii contemporane. Așadar, nu un teatru de vodevil, ușurel și ușuratic, poate reprezenta calea de acces spre tineret, ci, dimpotrivă, un *teatru problematic, grav, implicat în marile întrebări și căutări ideatice și etice ale lumii de azi și de mîine, profund ancorat în realitatea țării noastre și a epocii noastre și capabil, astfel, să răspundă și să corespundă preocupărilor reale ale tineretului, să-i ofere materie de meditație, exemple de conduită și îndemnuri de acțiune*. Se înțelege, astfel, că tocmai teatrul politic poate constitui formula ideală a acestui teatru al tineretului, chemat, în societatea noastră, să-și afirme spiritul înnoitor, revoluționar, prin participarea sa activă, dinamică, la întreaga operă constructivă a poporului, la ansamblul dezvoltării sociale. Iar acest teatru mai este încă mult dator tineretului, inclusiv în sensul reliefării, prin prezența eroului tînăr în dramaturgie și pe scenă, a înalțelor atribute pe care partidul nostru comunist le-a recunoscut tinerii generații, definită în Programul P.C.R. ca o puternică forță socială, ca viitorul însuși al națiunii noastre socialiste.

c) *De la spectator la participant*. Specificul raportării tînărului la teatru privește, însă, nu doar textul, ci și formula scenică, ba chiar concepția actului teatral ca *relație între creatorii spectacolului și receptorii săi*. Explicînd că, etimologic, „teatru“ vine de la un cuvînt care înseamnă „a contempla“, Abraham Moles consideră că arta scenică implică un schimb de mesaje între actori și public, o relație între un grup *activ* și un grup *receptiv*. Concluzia ar fi că „rolul operei teatrale în cultura modernă, deși încă important, este în declin“. De ce, însă, n-am putea accepta și posibilitatea, bazată, de

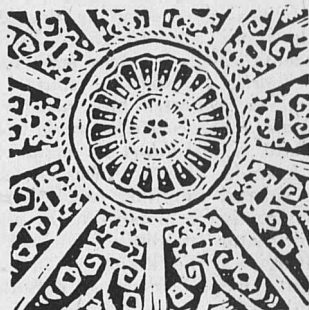
altfel, pe nu puține experiențe concrete, a promovării unui teatru în care, în variate formule, spectatorul să devină tot mai mult nu doar un audient, ci și un *participant* ?

Nu trebuie, desigur, să subapreciem importanța formelor participative obișnuite, incluse în orice spectacol și care-și vor păstra valoarea și în viitor. Dialogului explicit dintre eroii dramei i-a corespuns întotdeauna un dialog implicit între actori și spectatori, în cadrul cărui publicul tânăr, mai mult decât oricare alt public, găsește principalul temei al interesului față de teatru și condiția principală a rolului formativ al acestuia. Nimic nu trebuie, însă, să împiedice promovarea, alături de formulele consacrate, și a unor noi modalități ale spectacolului participativ.

Problema esențială a relației dintre tineret și teatru rămâne, desigur, aceea a calității estetice și educative a spectacolului în ansamblul său, a valorii sale generale și specifice.

Aminteam mai înainte importanța dezvoltării interesului tineretului pentru teatru, nu numai în sensul adâncirii rolului educativ, ci și al asigurării, în perspectivă, a reinnoirii publicului ; în condițiile societății noastre socialiste, în lumina imperativelor stabilite prin programul ideologic, prin hotărârile Congresului al XI-lea al P.C.R., hotărâtoare în acest sens este nu simpla „reproducție“ a publicului, ci ceea ce am putea numi „reproducția largită“ a acestuia, respectiv extinderea continuă a bazei de masă a publicului, atragerea ca spectatori constanți ai teatrului a păturilor de oameni ai muncii. În ceea ce privește tineretul, aceasta presupune o preocupare deosebită pentru dezvoltarea contactului și stimularea interesului tineretului din întreprinderi și de la sate, ceea ce impune și instituțiilor noastre teatrale noi eforturi pentru o deschidere spre aceste categorii de spectatori. Nu pot fi ignorate marile — și încă nu pe deplin împlinitele — datorii ale școlii, ale familiei, ale organizațiilor de tineret, pentru ca, alături de teatre și utilizând mai bine importantul sprijin al mijloacelor de comunicare în masă, să asigure formarea cunoștințelor și dezvoltarea gustului unor cât mai largi categorii de tineri pentru spectacolul de teatru. Cât de actuale apar și azi cuvintele lui Ion Sava : „Secretul tinereții unui teatru — scria el în articolul „Un program teatral“ în iunie 1946 — constă în înființarea teatrelor de artă, model, experimentale, didactice, muncitorești, teatrelor de diletanți, sătești etc.“

Evitând tendințele didacticiste de rupere a tineretului din ansamblul publicului și de consacrare dogmatică a unui teatru exclusiv pentru tineret, să nu uităm că exigențele sale, specifice vârstei, pot fi cel mai bine împlinite de un teatru cu adevărat mare, reflectând și militând pentru marile adevăruri revoluționare ale timpului și societății noastre, un teatru care să răspundă tinereții nu ca vîrstă, ci ca stare de spirit a tuturor celor care sînt de partea noului.



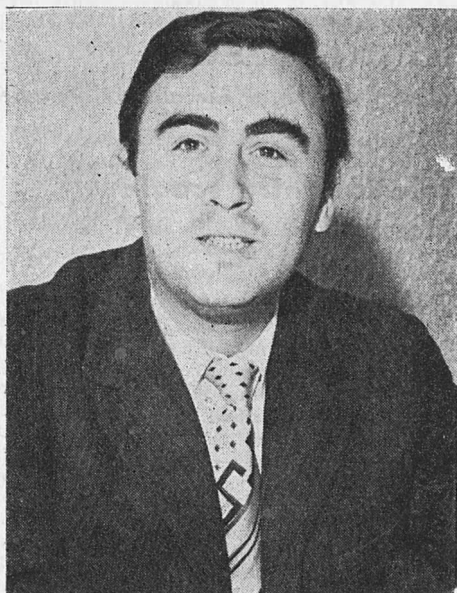
Teatrul în educația tineretului

— TREI COLOCVII —

Desele sondaje de opinie inițiate de revista noastră în cele mai variate medii de iubitori ai artei teatrale scot cu pregnanță în relief — prin interesul, competența și pasiunea argumentației interlocutorilor — rolul major al teatrului în societatea noastră, funcția sa instructiv-educativă.

Pe această coordonată de sorginte sociologică, omagiem, astăzi, prin colocviile realizate în trei importante centre ale activității tinerilor bucureșteni, al X-lea Congres al U.T.C., a X-a Conferință a U.A.S.C.R. și a III-a Conferință națională a Organizației pionierilor.

Forța documentară a răspunsurilor este de la sine grăitoare pentru consistența de gândire și de analiză cu care astăzi, la noi, arta este integrată procesului de edificare a socialismului.



CONSTANTIN POȚINCU

secretarul Comitetului U.T.C. de la întreprinderea „Electromagnetica“.

„Cei tineri se vor implica în evenimente“

— Cîți tineri aveți în întreprindere, tovarășe secretar ?

— Împreună cu elevii școlii profesionale, 4688.

— În desele dv. discuții cu ei, v-ați interesat dacă, printre altele, merg și la teatru ?

— Foarte mulți tineri muncitori merg la teatru. Am observat că ei caută cu aviditate spectacolele despre tineret. Iată un exemplu. De mare interes s-a bucurat piesa Noile sufe-

rințe ale tinărului W., în care se pune problema generației tinere. Dramaturgul german a optat pentru o formulă mult gustată, piesa-dezbateri, și acest lucru a dublat interesul pentru piesă. Cei tineri se vor implica în evenimente, au o mare dorință de viață, și un asemenea spectacol îi câștigă prin caracterul lui deschis, care-i face să se simtă integrați acțiunii.

— Ca activist politic, ce piesă ați dori să fie scrisă, în sprijinul muncii dv. ? (Interlocutorul meu, un bărbat tânăr, cu o bunătate a privirii pe care ți-o dă contactul îndelung și rodnic cu oamenii, tace un timp ; o tăcere semnificativă, căci înțeleg dorința sa de a-mi numi subiectul cel mai pasionat pentru el.)

— Aș vrea să văd pe scenă munea unei organizații comuniste de tineret. O organizație de fabrică, prin care să se prezinte oameni vii, întocmai ca în realitate, cu probleme de muncă și viață, deopotrivă de însemnate. Ce-l preocupă pe tinărul muncitor ? Iată o întrebare care poate sta cu cinste la baza oricărei opere de artă.

— În mod esențial, ce-l preocupă, tovarășe secretar ?

— Să-și facă un rost în viață, să muncească, să gîndească, să iubească firesc, să fie un om adevărat. Expresia e veche... om adevărat... ea spune totul.

— Acest „om adevărat“, pe scenă, ce semnificație capătă ?

— Pe scenă... Poate semnificația chipului din oglindă, pe care-l cercetezi cu atenție. Tineretul are această pasiune, a privirii adînci.

— Iubiți piesa de inspirație istorică ?

— Vă răspund tot în sensul precedentului răspuns. Teatrul istoric ne oferă privirii o lume eroică, de pe urma căreia n-au rămas decît marile învățăminte. Trebuie să fim pregătiți să receptăm aceste învățăminte.

— Cum ?

— Știind de unde sîntem și încotro mergem, care au fost și care sînt aspirațiile poporului nostru, știind că noi, comuniștii, preluăm tot ceea ce s-a făcut trainic de către înaintași potrivit dorinței poporului.

— Cum trebuie fructificate în artă învățămintele de care ați amintit ?

— Creînd o artă accesibilă, nu simplistă, accesibilă prin limpezimea mesajului, prin importanța lui vitală. Îmi doresc să fiu cît mai des copleșit de frumusețea cu care sînt

puse problemele în teatrul nostru ! Arta adevărată trebuie să emoționeze, trebuie să meargă direct la suflet, prin căldură, prin acel „ceva“ care nu se explică, se simte...

— Exemple ?

— Apus de soare, Mihai Viteazul, Dacia, Columna, teatru și film... Mi-a plăcut mult o piesă la TV în care se dezbătea un caz plasat în condițiile dramatice ale inundațiilor din 1970...

— Femeia fericită de Corneliu Leu.

— Da, da... E acolo un secretar de partid, extraordinar, interpretat, mi se pare, de Colea Răutu...

— Eroi ca acesta au șansa să devină populari ?

— Sigur, căci spectatorii sînt atrași de omenia lor... da, da... Cred că acesta-i secretul, omenia. Un erou popular trebuie să fie fantastic de uman.

— Ce vă doriți pentru stagiunile următoare, dumneavoastră și miilor de tineri de la „Electromagnetica“ ?

— Un teatru al zilelor noastre, scris după o atență documentare. Să se pătrundă direct în psihologia muncitorească, pentru ca oamenii din piese să aibă firescul din viață. Trăim și muncim într-o lume pe care ne-am clădit-o cu dragoste, și această dragoste de lume nouă să se simtă, artistic, cu putere.

VICTOR ILIESCU

profesor, directorul Liceului „Gheorghe Lazăr“

„Relația dintre școală și teatru“

— Am bucuria, stimate tovarășe profesor, să discut cu un cadru didactic care se mîndrește cu multe generații de elevi. Îndelungata dv. experiență de catedră v-a prilejuit, teoretic și practic, contacte cu teatrul, teatrul în relație directă cu școala. Ca pedagog, ați avut în această artă un aliat prețios ?

— Întîi, pentru completarea lecțiilor de literatură, istorie, filozofie, etică. O completare vie, concretă, într-o atmosferă de mare bogăție de idei, proprie teatrului românesc. Rela-

ția dintre școală și teatru vine să îmbogățească viziunea tinerilor despre viață și muncă, le pune elevilor în față tipuri variate de oameni — și buni și răi. Ca pedagog, sînt fericit cînd elevii mei vād la teatru, într-o piesă și ceea ce nu trebuie să facă în viață, ceea ce este sancționat de viața obștească. Puterea de difuziune a teatrului fiind uriașă, conținutul de idei exprimat prin teatru trebuie foarte atent controlat.

— Ați observat la elevii dv. către ce gen de teatru se îndreaptă preferințele lor, ca astfel să vă referiți exact la importanța conținutului de idei ?

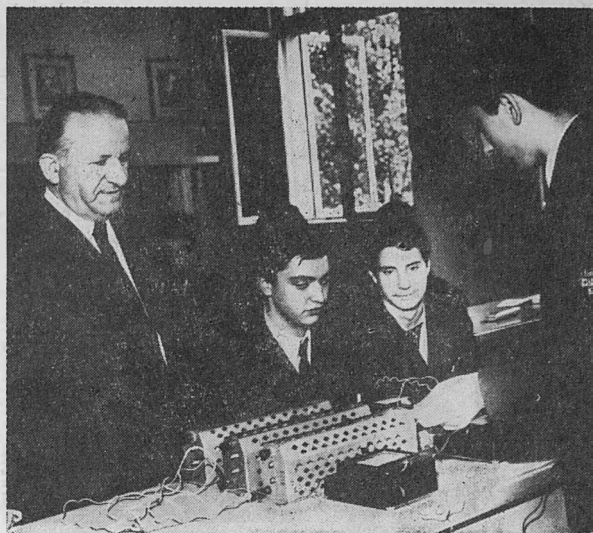
— Pe elevi — deci pe adolescenți — îi interesează teatrul cu temă istorică și teatrul inspirat din contemporaneitate. Îi interesează, de asemenea, piese care dezbate probleme etice și piese care prin conținutul lor dau răspunsul sau pregătesc răspunsul la marile întrebări care le frămîntă adolescența.

— Dar ei, liceenii, cu personalitatea în formare, au în viața lor momente de puternic stimulent educativ, vrednice de a figura într-un text dramatic ?

— Desigur. În primul rînd mă gîndesc la atmosfera de tovarășie care încheagă colectivul și-l face să se afirme unitar. Scopul final al școlii fiind pregătirea tinerilor pentru viață și muncă, avem nevoie în permanență de popularizarea exemplelor demne de urmat. Teatrul ne poate ajuta pe noi, pedagogii, punînd în evidență caractere ferme, tineri cu pasiuni nobile, tineri entuziasmați pentru o profesiune. Absolvenții, în marea lor majoritate, vor intra în producție. Pe lîngă formele specifice de integrare, potrivit programei școlare, trebuie acționat și pe această cale sensibilă a artei, ca tineretul să fie cooptat deplin în marea masă a producătorilor de bunuri materiale și spirituale.

— Convingerea dv., susținută în substanța ei de întreaga istorie a teatrului nostru (mă refer la impulsionarea vieții publice prin forța exemplelor dramatice), o privește în perspectiva unei solide tradiții culturale. În același spirit vreau să-mi vorbiți despre dv., profesorul, spectator de teatru...

— ...spectator în mijlocul elevilor pe care îi însoțește ! În spiritul exigenței de care vorbești, exigența la care obligă situarea culturală amintită, trebuie să vă mărturisesc că n-aș vrea să mai vād pe scenă acțiuni pe care societatea noastră nu le aprobă în viață. Cui folosește dacă privim și ascultăm false probleme, vreau să spun probleme din care nu se poate extrage nimic pozitiv ? Eu merg la teatru în primul rînd ca dascăl, și luați mărturisirea mea în sens larg, fără nimic dogmatic în ea. Arta în esența ei superioară înseamnă educație.



Victor Iliescu : „Teatrul ne poate ajuta pe noi, pedagogii, punind în evidență caractere ferme, tineri cu pasiuni nobile“.

— Cunoașteți piese despre adolescenții noștri ?

— Din păcate, sînt foarte puține. Singura, dacă nu greșesc, ce s-a bucurat de un mare succes a fost Nota zero la purtare. Înțeleg întrebarea în sensul piesei de rezistență, de succes meritat. Eu am nostalgia tipurilor în teatru, a personajelor reprezentative pentru un moment istoric și în același timp reprezentative în durată pentru modul nostru nou de a gîndi și acționa. Mi-e teamă să nu mă repet...

— Important este să accentuați convingeri ferme.

— ...dar este mare, mare nevoie ca tinerii noștri să apară cît mai des în ipostaze artistice definitorii. Asta îi va determina să se depășească, să acționeze mai activ, mai prompt.

— Aceste modele clasice pentru timpul nostru, în ce manieră le-ați vedea cristalizate literar ?

— Ținînd seamă de marea importanță a subiectului, de faptul că el contribuie plenar la modelarea unor conștiințe, modalitatea realistă mi se părea cea mai indicată. Perfecta articulare logică a faptelor, puternicul relief al personajelor, forța exemplului, trebuie să coordoneze munca dramaturgului preocupat de viața tineretului. Numai astfel putem saluta în acel dramaturg un veritabil pedagog cu subtilități care să ciștige tineretul și care să ne contamineză și pe noi, pedagogii de la catedră, prin sinceritate și adevărate.



LAURENȚIU TOMA

directorul Casei de cultură a studenților
„Grigore Preoteasa“

„Acest patos al esențialului...“

— Se știe că arta teatrului se bucură în rindul tineretului studios de o popularitate cu finalizări fecunde. Fervoarea cu care studenții caută formule inedite de spectacol interesează, cred, nu numai sub raport estetic, ci și etic — pasiunea pentru a exprima la o înaltă combustie sufletească adevăruri.

— Într-adevăr, teatrul are și un mare rol educațional, de formare a tinerelor generații. O artă scenică prin care să se exprime marile adevăruri ale umanității a devenit de mulți ani interesul major al formațiilor noastre de teatru. Dintre toate formulele încercate de-a lungul anilor, singura care întrunește adeziunea totală a sălii este formula teatrului politic.

— Ce înțelegeți prin această formulă ?

— Înțeleg un teatru militant prin nouitatea problematicii, prin caracterul de dezbatere principală, comunistă, a tuturor problemelor specifice tineretului. Tinerii noștri sînt extraordinari prin puritatea cu care privesc viața ;

înțeleg prin aceasta capacitatea de adîncire a observațiilor. Chiar atunci cînd vin la un spectacol cu o piesă clasică, vor să surprindă mai ales ideile universal-valabile ale textului.

— Vă rog să concretizați.

— Avînd un public specific — studentesc — am încercat spectacolul-dezbatere care nu se termină cu tradiționala cortină, ci se termină în sufletul fiecărui spectator. Spectacolul nostru cu *Baraca* a însemnat un experiment interesant. În baraca unui șantier, tineri din mai multe medii sînt confrunțați cu munca, cu orizonturile vieții muncitorești. Sala era chemată să participe la dezbaterile etică pe marginea cazurilor scenice. Un dialog public-scenă de o extraordinară consistență educațională.

— Tot în sfera aceasta de preocupări înscrieți și spectacolele-colaj. Am citit un afiș...

— Este una din căile prin care studenții valorifică scenic folclorul. Pot afirma, pornind de la cele văzute aici, seară de seară, că studentul român iubește tradițiile artei populare, mai mult, printr-un joc inteligent, prelucrează motive folclorice care exprimă dimensiuni ale gândirii populare. Om de omenie, Pretutindeni există tu, pămîntule au fost spectacole pregătite într-un entuziasm propriu virstei marilor elanuri, de unde și concluzia că patriotismul interpreților și al spectatorilor își caută rădăcini în tot ce a creat mai valoros poporul.

— Ați amintit de latura patriotică a unor spectacole studentești de succes. Alte preocupări pentru educația patriotică prin teatru ?

— Ne stau în atenție marile evenimente din istoria partidului și a țării și ele devin pretexte pentru ample acțiuni politico-educative. Exemple sînt foarte multe, voi aminti doar reacția la aceste manifestări. Tineretul nostru este cîștigat din principiu de ideile generoase, eroice, prin care noi ne-am afirmat ca popor liber și demn. Aceste idei generoase le vor exprimate artistic, într-un stil sobru, fără abuz de figuri de stil, cu multă, foarte multă substanță tematică. Acest patos al esențialului este cerut, cred eu, dintr-o robustețe interioară exemplară.

— Căldura cu care îmi vorbiți despre spectatorii acestui important lăcaș de cultură mă îndreptățește să vă întreb despre felul în care ați dori ca ei să devină eroi de teatru. Pentru că trebuie ca acești tineri minunați să anime viața noastră spirituală și ca inspiratori de personaje literare.

— Dramaturgii noștri ar trebui să facă efortul de a retrăi imaginativ vârsta de 20 de ani. Este o vîrstă de răspîntie, care lasă urme pentru toată viața. Este momentul opțiunilor, al intrării în viață. Trebuie cunoscute și artistice aceste opțiuni — profesii, viață de familie, prietenii... Nu exagerez afirmînd că în fiecare tînăr există o mină de inspirație, întregul său univers sensibil dezvăluie omul minunat al prezentului, un om

al întrebărilor mistuitoare și al răspunsurilor chibzuite, un om al dăruirii, al dragostei pentru semenii săi. Ca să rămînem în specificul acestei discuții, fiecare gong ce anunță o ridicare de cortină ne obligă să privim sala. În nerăbdarea cu care spectatorii așteaptă o nouă și pasionantă confruntare cu viața transfigurată, citim o sănătate morală stimulatoare pentru noi și noi acțiuni culturale. Da-torăm totul publicului nostru.

Anchetă realizată de Ionuț Niculescu

Funcția educativă a teatrului pentru copii și tineret

Cred că este inutil să mai insist acum asupra faptului că teatrul, alături de celelalte arte, constituie un instrument — poate cel mai eficace — de educație politică, socială, morală și estetică a maselor.

Este de mult consacrată sinonimia teatru — tribună de idei !

Într-o societate în care educația maselor se desfășoară după un program politic ferm, cum este societatea socialistă românească, educația tinerilor — a aceloră pentru care procesul educațional constituie principala activitate — își capătă o importanță și o responsabilitate deosebită. Educînd tineretul prin artă — deci, implicit, și prin teatru — contribuim la marea operă de importanță vitală pentru făurirea căreia își îngemănează eforturile întreg poporul : formarea omului de tip nou pe care îl preconizează societatea socialistă multilateral dezvoltată.

În perspectiva importanței sporite a teatrului ca factor educativ al tineretului, consider oportună deschiderea acestei discuții la revista „Teatrul” și nu întîrzii să particip. Aș putea face aici o teorie a teoriei valențelor educative ale teatrului... Nu. Mi se pare

mai eficient să dau cîteva exemple practice, unele chiar din experiența mea directă.

Răsfoind frumoasele pagini ale dramaturgiei actuale românești, trebuie să recunosc faptul că atît numărul cît și calitatea pieselor adreseate tineretului sînt reduse. Desigur, există îmbucurătoare excepții (de exemplu, *Acești ingeri triști* de D. R. Popescu și *Simple coincidențe* de Paul Everac). Însă numai cu acestea nu putem vorbi încă despre o valoroasă dramaturgie contemporană pentru copii și tineret. „Bătrîna” *Notă zero la purtare* constituie încă „piesa de rezistență” a genului !...

Desigur, se cere, în această direcție, și calitate, dar și cantitate. Îmi doresc un spectacol în care să dezbate probleme ale copiilor sau tinerilor de azi și sînt nevoită să-mi amîn pentru un perpetuu „mîine” surpriza descoperirii unui text bun.

O altă direcție de exercitare a funcției educative a teatrului asupra tineretului o constituie forma de reprezentare spectaculară a unui text dramatic. Pe lîngă faptul că este merit să pună în lumină ideile piesei, sarcina spectacolului constă și în a educa copiii și tineretul în spiritul bunului-gust, sensibilității, dragostei de frumos. Astăzi, mai mult decît oricînd, cei tineri, avînd la îndemînă mijloace de informare artistică mult extinse (radio, T.V., cărți, filme, reviste, albume etc.), au o evidentă deschidere către teatrul de bună calitate, în pas cu gîndirea estetică modernă, către un teatru direct, viu, penetrant, neînchistat în șabloane, acceptînd experimentul — ũnsă întemeiat, motivat. Să nu uităm că însuși specificul vârstei tinere este o firească înclinație către noutate și încercare.

Teatrul acționează ca factor educativ, poate, cel mai evident, asupra acelor tineri care, din ce în ce mai mult, îl practică în calitate de amatori. Mă alătur hotărît celor care opinează constant pentru introducerea teatrului în programa învățămîntului de cultură generală. Din vremuri străvechi, muzica și desenul și-au găsit loc în programele de educație a tinerilor ; iar teatrul a fost inclus, de

curînd, printre materiile de predare din unele licee din S.U.A., de pildă. Activînd în cadrul Complexului educativ al Municipiului București, alături de cei mai mici iubitori ai teatrului, am fost deseori impresionată și, de ce să nu recunosc, experiența mea artistică a fost îmbogățită de rezultatele obținute, fie în exercițiile de creativitate, orale și scrise, fie de elaborările teatrale concrete (scenarii, piese de teatru, spectacole) ale elevilor și pionierilor. Să luăm, de pildă, un exercițiu clasic de pregătire a viitorului interpret. Propun copiilor să-și imagineze o acțiune concretă și s-o interpreteze, rînd pe rînd, intrînd „în pielea” mai multor personaje distincte: grădinar, soldat, gospodină, savant, astronaut etc. Sau le solicit conturarea, întii în discuție, apoi pe scenă, a eroului comunist. La această temă m-a emoționat cît de profund și umanizat este eroul comunist în imaginația ideală a copiilor: el știe să spună povești cu zmei și zine, să cînte din fluiet doine bătrînești, să

ouleagă și să ofere flori, dar și să lupte pe viață și pe moarte pentru un țel nobil. Fie și numai aceste două exerciții premergătoare realizării spectacolului sînt în măsură să educe în mod substanțial sensibilitatea, imaginația, fantezia, puterea creatoare, spiritul de observație, capacitatea de a înțelege în profunzime psihologia omului, sentimentele umaniste și cîte alte trăsături frumoase menite a fi caracteristice viitorului cetățean.

M-am oprit la aceste cîteva direcții ale acțiunii educative a teatrului, deoarece părerea mea este că, dacă ar fi satisfăcute măcar aceste deziderate, hotărîtoarea funcție educativă a teatrului pentru copii și tineret ar fi mult mai judicios și eficient îndeplinită.

Magda Bordeianu

profesor la Catedra de teatru a Complexului educativ al municipiului București

Spectacole în cinstea Congresului al X-lea al U.T.C., a Conferinței a X-a a U.A.S.C.R. și a celei de-a III-a Conferințe naționale a Organizației pionierilor

„În graiul vremii mele”

În zilele de continuă și efervescentă activitate care au precedat Congresul U.T.C., Conferința U.A.S.C.R. și cea de a III-a Conferință națională a Organizației pionierilor, asemeni întregului tineret din țara noastră, studenții de la I.A.T.C. s-au aflat în primele rînduri. Ei au preconizat și au participat la acțiuni politico-prezonate interesante, atractive, educative. Un adevărat omagiu adus celor trei mari evenimente politice din viața tineretului nostru îl constituie poemul-spectacol intitulat, sugestiv, În graiul vremii mele.

După cum ne spunea președintele Consiliului Asociației Studenților Comuniști din Institut, Costin Antonescu, realizarea unor asemenea spectacole de poezie patriotică a devenit o tradiție în Institut. În fiecare an școlar, stagiunea la „Studio” se deschide cu un asfel de spectacol. Anul acesta, În graiul

vremii mele se vrea un spectacol de o amplitudine deosebită, realizat după un scenariu și în regia a doi asistenți: Adriana Popovici și Cornel Wendel, cu sprijinul asistentei Amelia Kretzer (mişcare).

„Poemul-spectacol În graiul vremii mele — ne spunea Adriana Popovici — a preluat titlul dintr-o poezie a mea. Compus din cinci părți, intitulat semnificativ: Omul-Munca-Sărbătoarea-Patria-Partidul, spectacolul jolosește texte din numeroase lucrări ale poezilor noștri: A. Davila, Zaharia Stancu, Tudor Arghezi, Nicolae Labiș, Al. Andrițoiu, Nichita Stănescu, A. E. Baconsky, N. Tăutu, Tudor George, D. Karnabat, Cezar Baltag, Bartalis Ianos, Eugen Frunză și alții. Îmbinînd recitarea cu muzica și dansul, dorim să imprimăm reprezentăției măreția expresivă care să corespundă scopului propus”.

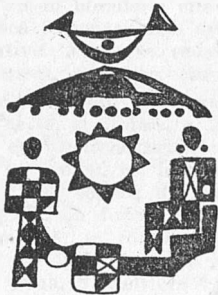
Pe această linie, la I.A.T.C. au prins viață și alte inițiative izvorite din dorința studenților de a fi participanți direcți la activitatea politică a tineretului. Așa, de pildă, s-a organizat un festival de filme realizate de studenți. Au fost prezentate creații vrednice de interes, printre care: Turnee în provincie de Mircea Dobre Mureșan, Moartea lui Pătru

de Liviu Maier, Păpușile mecanice de Dan Adrian Marcoci.

O echipă itinerantă cu caracter permanent a întreprins un turneu în județul Vilcea, prezentând un gen original de spectacole. Fără un text ori scenariu prestabilit, spectacolul se configurează ad-hoc, pe temeiul realităților locale, al faptelor — bune și rele — existente în unitatea în care se prezintă. Ideea s-a dovedit viabilă; în județul Vilcea au și fost prezentate opt asemenea spectacole, în fața a două mii de spectatori, care au participat efectiv la dialogurile create de studenții-artiști. Echipa își va continua turneele și în alte județe.

Se bucură apoi de o atenție deosebită legăturile cu celelalte categorii de tineri, în deosebi cu cei din producție. Un recital de poezie și muzică a fost prezentat la Clubul Tineretului nr. 4, la cererea tinerilor de la Mineral—import—export. Cu deosebire importantă și rodnică, pe această linie, este legătura permanentă stabilită cu tinerii de la Uzina de utilaj greu din București. Studenții vizitează, cu regularitate, uzina, oferind felurite reprezentații și sprijinind, în același timp, pe tinerii muncitori în activitatea lor de artiști-amatori. S-a creat astfel, aici, un ansamblu de teatru îndrumat profesional de studenții de la regie. La rindul lor, tinerii din uzină întorc vizita studenților, urmărindu-i în acțiunile lor teatrale, la „Studio“, ori chiar în orele lor de studiu la Institut. Iată, doar în câteva cuvinte, o activitate politico-educativă deosebit de laborioasă a Asociației Studenților Comuniști de la I.A.T.C., animată de tot entuziasmul lor tineresc și integrându-se feril vastei rețele de activități culturale pe care tineretul din toată țara le închină Congresului al X-lea al U.T.C., Conferinței a X-a a U.A.S.C.R. și celei de a III-a Conferințe naționale a Organizației pionierilor.

Stan Vlad



Pionieri și școlari la rampă

„Copilărie fericită“

Aliniat la „startul“ ediției '75 a tradiționalului festival cultural-artistic „CIBINIUM“, spectacolul muzical-coregrafic *Copilărie fericită*, prezentat de câteva formații ale pionierilor și școlărilor din Sibiu, ne-a dat o imagine concludentă și esențială despre posibilitățile, gândurile și preocupările care animă tinăra generație sibiană.

Zeci și zeci de purtători ai cravatelor roșii cu tricolor s-au adunat, în prima după amiază a festivalului, pe scena Casei de Cultură a Sindicatelor, să afirme, prin cintece și dansuri, în versuri patetice și grave, o lume de sentimente și stări, bucuria de a trăi și de a munci, năzuința de a deveni urmași demni ai comuniștilor, fii devotați ai partidului și poporului.

„Vom cânta astăzi despre pace și tinerețe, despre muncă și rodul pământului, despre viitorul luminos al României“. Două glasuri cristaline (Dana și Carmen — atât serie în program!), vibrând de emoție și patos, au fixat, dintru început, în termenii cei mai limpezi și mai categorici cu putință, temeiul și zona spirituală în care s-a încadrat actul sărbătoresc la care participam.

Închinat partidului și celei de a treia conferințe a organizației pionierilor, spectacolul sibian, de rară ținută și calitate, a prilejuit spectatorilor, timp de aproape trei ore, o pasionantă călătorie în universul acelei fericite copilării pe care o prefigura, simbolic și sugestiv, însuși titlul reprezentației.

Trei mărunțele, dar vajnice pioniere — Luceia Dușleag, Daniela Ciolan și Cristina Stoica — au cucerit, spontan, întreaga sală cu elanul, sinceritatea și credința cu care au recitat poezii patriotice semnate de Nicolae Țăutu, Violeta Zamfirescu, Mihai Negulescu. Candoarea și savoarea fragedei lor vîrste, însoțite de vibrația autentică pe care au transmis-o înflăcăratul și mobilizatorul lor mesaj, au imprimat spectacolului un farmec poetic aparte, un inedit și deplin convingător caracter agitatoric.

De la un sentiment de duioșie am trecut la unul de totală admirație, urmărind-o pe micuța pionieră Manuela Motronea, elevă a Liceului de muzică, care abia ajungea la clapele pianului, dar care interpreta aūt de viu, cu personalitate, cu precizie și nuanțe (da,

cu nuanțe, și nu cu acea fixitate a păpușilor mecanice, cum ne obișnuiseră pe vremuri „copiii minune“ din casele cu pian), *Povestea ceasului de Miriam Marbe*.

Solida pregătire muzicală și educația artistică multilaterală a elevilor de la Liceul de muzică au putut fi sesizate și mult apreciate și din *Concertul pentru vioară și orchestră de coarde în Re major* de Veracini, executat sub bagheta profesorului Dengel Hans Georg. Tinerii Radu Nistor (vioară) și Jürgen Ftün (violoncel) au susținut partea solistică cu căldură și cu talentul lor evident, cu discreție și cu virtuozitate, aș îndrăzni să zic, dacă mi se iartă, de maestru. Mai ales în partea a doua (Grave), Radu Nistor ne-a mărturisit acea inefabilă finețe a spiritului, o sensibilitate artistică ce făgăduiește pentru mai târziu afirmarea sa în marile și pasionatele expediții din lumea muzicii.

Un grup masiv de elevi ai Liceului de muzică, împreună cu tineri de la Liceul de artă plastică, au interpretat apoi armonios, sub bagheta profesoarei Emilia Roșca, câteva piese corale selectate cu discernămint — pe specificul vârstei — din repertoriul creației corale românești și străine.

Unul dintre cele mai interesante, mai originale, mai atractive și mai valoroase numere din programul școlărilor sibieni l-a constituit *Suita de melodii populare din Mărginime*, susținută de orchestra de muzică populară „Ciobănașul“ a Casei pionierilor din Sibiu, condusă de profesorul Ciurac Eufimie. Dincolo de aspectele care au captat foarte repede simpatia publicului (printru care etalarea costumului săliștean, unic în eleganța și rafinamentul liniei și al culorilor — alb și negru), dincolo de prezentarea autentică și expresivă a folclorului muzical de către toți componenții orchestrei și de către cele două soliste, Anca Balcaș și Margareta Cirjan, mi-a plăcut să observ munca și preocuparea serioasă și susținută a întregului activ de la Casa pionierilor din Sibiu, în conservarea, transmiterea și valorificarea plenară a zestrei noastre națio-

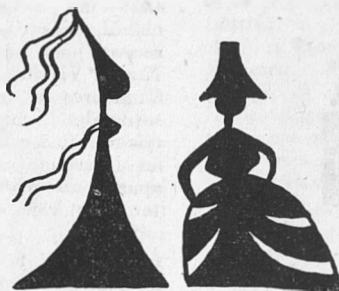
nale. Mi-a plăcut să remarc, mai ales în această parte a programului, modul fericit de a înțelege și de a realiza, pe o coordonată fundamentală, educația în spirit patriotic a tinerii generații.

Spre final, spectacolul a cuprins o parte coregrafică, în care tinerii sibieni s-au manifestat cu gravitate și seriozitate amuzantă. E vorba de frumosul și tradiționalul dans popular german, în care elevii Școlii generale nr. 10, conduși de profesoara Fernegel Gelda, au împletit și au despletit, în pași grațioși și cu mâini dibace, un mănunchi de panglici colorate. E vorba și de voiosul și pitorescul dans maghiar, executat cu foc și cu temperament, cu îndesate și zdravene bătăi pe carimbul cizmei, de către elevii Școlii generale nr. 15, îndrumați de profesoara Ungar Elena. Și e vorba, mai ales, de adorabili și excelenții interpreți de muzică ușoară din orchestra Casei pionierilor (conducător, profesor Erik Manyak), care s-au întrecut în duble și triple ipostaze : compozitori, soliști la microfon, interpreți la diferite instrumente (chitară, un soi de fluiet modern etc.). I-am reținut, pentru multiplele lor calități, pe Marius Ungureanu și pe Angela Iftode ; aceasta din urmă a cântat, singură, foarte frumos și sensibil, *Fluturașul* și *Cerul senin*, iar împreună cu Marius Ungureanu, *România mea*.

De sus, din ultimul rind al sălii, l-am zărit, în dosul unei tobe cu capace aurii și sunătoare, pe micul toboșar Nicolae Secceanu de la Școala generală nr. 20. Bătea cu atita zel și cu atita înflăcărare, încât mai că mi-a fost teamă, la un moment dat, să nu treacă prin batărie.

Ne-am bucurat să întâlnim la Sibiu un mare și prețios buchet de tinere talente și o reală dăruire din partea pedagogilor în străduința de a le stringe și de a le direcționa pe coordonate utile educării în spiritul artei autentice, cetățenești.

Valeria Ducea



Cu PAUL EVERAC

despre

- **esența unui umanism luminat**
- **autorul și autonomia intențiilor**
- **conștiința critică și conștiința revoluționară în teatru**
- **bariera teatralității**
- **epsilonul eseistic al dramaturgiei**



— Sinteți un dramaturg-eseist...

— Poate un eseist rătăcit în dramaturgie.

— Să fi fost totdeauna așa? Primele dv. piese sînt simplu-realiste și ca temă și ca tratare. Cînd a apărut supratema, etajul ideatic, emblema eseistică?

— Cred că a apărut odată cu piesa *Ochiul albastru*. Acolo, înțîia oară, dincolo de mișcarea realistă a oamenilor și faptelor, mi-am propus să pun în circulație cîteva simboluri, să tratez adică fenomenologia diurnă în mari cadre figurative. Nu mi-a reușit pe de-a-n-tregul; de aceea, o vreme, am renunțat.

Mai există o tentativă în nuce la prima mea piesă *Poarta*, și anume, o „ramă”: piesa se termină cu abolirea proprietății private, dar începe, în prolog, cu instituirea proprietății private, prin ieșirea din devălmășie, în sec. XVI—XVII. În forma asta lucrarea capătă o supratemă, se rotunjește. Din nefericire, nimeni nu mi-a jucat și prologul care, generalizînd tema, o transfera în eseistic.

— Aveți sentimentul că realitatea spectacolelor v-a escamotat ideile generale?

— „Escamotat” e mult spus. Există însă adeseori o lipsă, un manco, o „perisabilitate, să zicem, legală”, mică uneori cît un epsilon.* Și, de obicei, ea se găsește tocmai în zona generalizării eseistice. Spectacolele, fie ele cît de bune, se încumetă greu să depășească realismul faptelor și caracterelor din piesele mele.

— Poate fiindcă tema e prea precisă.

— E adevărat că acolo unde tema e vagă, fluă, încep tot felul de trimiteri și de „mîntuirii” estetice, încît ți se pare că autorul a filosofat intens, cînd el a fost doar imprecis sau aluziv. Atunci toată lumea, văzînd discursul logic rupt, se pamează de „simbol”. Cînd însă eu folosesc simbolul, cu dimadinsul...

— La ce piese vă referiți?

— De pildă la *Costache și viața interioară*. Aveam acolo un măgăruș realist, cu valoare de simbol: era interlocutorul oamenilor care nu știu să comunice. Emblema intimismului, introvertirii. N-a primit mai niciodată licență

* De la litera greacă ε, simbolizînd o mărime infimă.

de simbol. A fost tratat tale-quala. Chiar s-a obiectat că oamenii mei și-au găsit un astfel de interlocutor.

— Costache nu este totuși una dintre piesele dv. eseistice.

— Ba, pînă la un punct, da. Este un eseu asupra timpului liber. Ce pot să facă oamenii în timpul liber, în condiții deocamdată speciale, dar care cu vremea se vor generaliza. Nici un sociolog sau viitorolog nu-și poate refuza o asemenea întrebare. Piesa mea era o încercare, anticipativă, de „socializare“ a timpului liber. Soluția era evident în registrul nostim (cum era toată piesa) și nu în acela grav. Critica a preferat să mă ia în grav. Așa era obișnuită cu mine.

— Critica v-a luat „în grav“ ori de cite ori ați scris comedii...!

— E adevărat. Îi ia în schimb ușor pe comediografii care scriu drame. Eu am fost „pasat“ și cînd am scris Himera, o altă piesă care nu e străină de un nod eseistic inițial: ce e valoarea? Pentru unii, Himera era ideea, inspirația; pentru alții, fascinația ininteligibilului; pentru alții, bronzul, ca material; pentru alții, afacerea ce rezulta din bronz. Era comic, dar și tragic să vezi ce rămîne dintr-o operă de artă, fie ea și abracadabrantă, cînd e raportată la o înțelegere grosier-utilitară, simplistă. Dar a lipsit epsilon-ul și lucrul s-a pierdut. Și în Viața e ca un vagon? supratema a scăpat la vreo doi critici cu pretenții. Nu puteau să se acomodeze, îi dureau categoriile lor intelectuale... Poate nici mijloacele mele literare n-au fost de natură să-i bucure. Cert este că nu s-au gândit mai departe.

— Să revenim însă la controlul de greutate al dramaturgiei dv. eseistice, la cele trei piese cuprinse în volumul „Trei piese-eseu“. Considerați că și-au găsit întreaga lor expresie în spectacole, sau și lor le-a lipsit micul epsilon?

— Le-a lipsit. Spunînd asta nu judec valoarea lor artistică. Aceea a fost cîteodată bună sau foarte bună. Însă modul lor ideatic nu și-a dezvoltat pe deplin implicațiile.

— Să procedăm concret: Subsolutul...

— Subsolutul, așa cum l-am văzut eu reprezentat și jucat, era destul de greu de priceput. Nu înțelegeai despre ce e vorba. Eu m-am explicat pe larg în diverse rînduri, a explicat foarte bine și M. Gafița în prefața volumului meu, dar pe scenă nu se vedea

mare lucru. Admit că piesa nu era poate foarte spectaculoasă în sensul modern, activ, al cuvîntului. Dar piesele lui Gorki, de pildă, sînt ele, în acest sens, „spectaculoase“? Ideea din Subsolut a rămas destul de neclară și pentru unii critici, care s-au aplecat cu predilecție asupra caracterelor de acolo, asupra lumilor de acolo, dar nu asupra procesului dialectic ce se petrecea acolo. Judecata eseistică pe care piesa o propune a ieșit în mare parte de sub aripa comprehensiunii critice. Versiunea pusă de mine la Cluj și televizată nu a fost, din nefericire, imprimată. Ea mi-a adus însă din partea unui critic tînăr și sagace confirmarea că „abia acum a înțeles despre ce e vorba în piesă“. Îl cred. Și eu am înțeles despre ce e vorba în piesa Matca după ce a pus-o Sorescu la Piatra Neamț. În privința Subsolutului mă cred îndreptățit la o reparație de la viitor.

— Camera de alături, în schimb, a fost binecuvîntată și bine primită. Pe unde, în ea, s-ar găsi epsilon-ul de care vorbeați?

— Nici aici nu judec realizarea artistică (excelentă în cazul versiunii lui Ion Cojar), ci factorul eseistic. Din multele versiuni ale Camerei de alături, nici una n-a jucat finalul scris de mine. A părut fastidios, inutil. „Lungă“ spectacolul. De fapt, îi dădea cheia. Regizorul e preocupat îndeobște să scoată lucrul unitar, să spună totul cât mai adecvat și mai economic. Cînd ceva îi înurecă unitatea și economia, el taie. Aici, în Camera de alături, personajul Pavel Cristian, deși construit din date reale, trebuia să aibă un aer „din altă parte“. El ține de esența unui umanism luminat, e instruit și copilăros, netemător de contingente. Toată lumea l-a tratat ca pe un soi de răzvrătit cinic, care „le spune“. Toți au preferat anecdota realistă, și n-au vrut să majoreze deloc conceptul transcendent al Alăturii. În finalul piesei eu făceam o analiză a modului cum esența unui om se convertește în luptă cu contingentul, uneori se pervertește. Omul, născut naturalmente grațios, începe să se „îmbrace“, și din primele habitudini, voluptăți și stressuri își croiește o structură. În această zonă virginală, a primelor experiențe, căutam eu rădăcinile diformităților de mai tîrziu. Vroiam să explic astfel și diformitatea lui Bondoc și pe a lui Flaviu, în antiteză cu „virginitatea“, adică cu grațioasa rămînere în sine însuși, alături de ce se întîmplă zilnic, a lui Pavel Cristian. Nici un regizor n-a majorat această comunicare cu esența, nu s-a încumetat la această analiză. Toți s-au dus, instinctiv sau deliberat, la profilul cel mai teatral al piesei, și epsilon-ul s-a prelins pe drum.

— Ape și oglinzi a părut de la început eseistică.

— Nu destul. Însă menționez că spectacolul a fost foarte bun, interpreții, admirabili. Dar ce greu au ieșit din anecdotică realistă ! Era prea mult cadru realist, prea mult gest realist, încât împovăra înțelegerea mesajului și dezbaterii piesei, care a putut fi astfel considerată o piesă de... inundație. După mine, totul trebuia să se miște mai liber, acuza simbolică trebuia și mai decis marcată, abstractul scenografic trebuia să ia la un moment dat locul concretului, poematicele, locul detaliului naturalist. Mai multă transcendere ar fi făcut mai ușor de înțeles această piesă, pe care o consider dintre cele mai bune și înalte lucruri ce le-am scris, și căreia de asemenea i-aș vedea cu bucurie o ipostază superioară. Greu va fi pentru un regizor să găsească mai mult talent și pasiune decât Cojar, pentru actori să atingă nivelul celor de la Teatrul Mic. Dar chiar dacă actul de teatru va fi mai puțin pus la punct, poate va precumpăni odată și epsilonle eseistic, spargerea convenției pentru a face și mai mult loc propunerii ideatice.

— Nu vă temeți că un asemenea lucru ar putea „răci” un spectacol și crea respingere față de idee ?

— Da și nu. O piesă își propune propriul său mod. Noi întâmpinăm publicul acolo unde îl știm sensibil, dar nu încercăm decât rar să-l sensibilizăm pe alte registre. Piesa mea eșuează recurs și la aceste „alte registre”, pentru a da un alt fel de satisfacție unui public, poate pentru a-l face un alt fel de public. Deocamdată, piesa se poate spune că a căzut. Sper să se redreseze. Nu e o piesă de împrejurare. Cu sau fără inundații, ea rămâne aceeași. Interesant că după eșecul ei, altminteri strălucit, nu s-a mai încumetat s-o pună nimeni. E și greu. Trebuie depășită o anumită barieră a mentalității (și teatralității) curente.

— Mi se pare că vă puneți singur în scenă o piesă la Pitești. O piesă, poate, eseistică. Cititorul de contor. De ce o faceți ? Probabil că tot în căutarea epsilonului pierdut.

— Încerc. Am mai făcut-o de câte ori n-am fost sigur că s-a înțeles bine ce am vrut. De data asta am, oel puțin, la Sf. Gheorghe, o versiune care se apropie de intențiile mele, care a mers la substratul eseistic al piesei, depășind în multe puncte anecdotică sau tema. Dar încă nu de ajuns. Doresc, încurajat și de alți colegi, să-mi demonstrez singur, integral, intențiile. Va răspunde teatrul din Pitești, prin forțele sale artistice, acestui dezi-derat ? Nu știu. Voi fi eu un regizor în sensul profesionalității curente ? Iarăși nu știu. Ceea ce e sigur e că voi realiza fidel intențiile cuprinse în această piesă „de existență” cu miză mare. Epsilonul eseistic nu va lipsi !

— Un asemenea epsilon trebuie să existe, într-o concentrație și mai mică, și în piesele dv. pur realiste, cum sint: Ferestre deschise, Explozie întârziată, Ștafeta nevăzută, Simple coincidențe, Cine ești tu ?, Un fluture pe lampă...

— Într-o măsură, pînă la un punct, neglijabilă. Acolo se poate cel mult regîndi punerea în pagină, spori pertinenta unor idei, dezvălui resorturi mai umbrite ori psihologii mai complicate, adică se pot adăuga grade mici de nuanțe și adevăr ; dar structura lor aderă mult mai ușor la forma de teatru în care au fost incluse, câteodată strălucit. De altfel, și într-o categorie și în alta au fost reușite depline și versiuni mai îndoielnice. Ceea ce le separă nu e reușita artistică, ci structura, gama, modul ideatic de punere a problemei. Să dăm un exemplu : și Ape și oglinzi și Un fluture pe lampă tratează tot despre libertate. Amîndouă au dat la București spectacole remarcabile. Dar prima e mai mult eseu și a doua mai mult teatru. Prima e de imaginat, de visat, de stilizat, a doua de povestit, de dezvoltat epic. Sînt două game. Fără îndoială, prima e cea mai pretențioasă, a doua, cea mai populară. Prima implică mai multă gîndire teoretică, a doua, mai multă ilustrare dinamică.

— Să încercăm atunci să generalizăm : dv. afirmați că pe lângă dramaturgia realistă de miză curentă, și crescută din ea, există o dramaturgie cu intenții eseistice vădite. Aceasta pune probleme deschise, încă neabordate, cu concluzii discutabile, cu o privire inedită asupra fenomenelor mai puțin aparente ale vieții și societății. Ea trebuie să vadă ceea ce nu prea se vede, să semnalizeze mișcări mai de adine, mai de durată sau mai de perspectivă ale lumii, începînd, bineînțeles, cu lumea noastră. Sînteți de acord ?

— Cu totul. Ca și cînd aș fi formulat eu însumi.

— În această direcție mai aveți și alte piese mai puțin cunoscute ? (E o variantă a întrebării „La ce lucrați ?” sau „Ce se mai găsește în portofoliul dv.?”)

— În materie eseistică aș putea să mă refer la piesa mea Masa de gală, o fenomenologie a emancipării de sub spiritul tutelar al Stăpînului (Dumnezeu, Prejudecată, Satrap, Business-man, Demagog) și de căutare a Mesei de gală (Comunism) care să permită recuperarea conștiinței noastre de stăpîni ai Creației. Evident, ea reprezintă un punct de vedere, argumentat dramaturgic. Este, așadar, un eseu.

— Și Acord ? (Dacă nu mă înșel, așa îmi spuneți că se numește.)

— Un eseu despre conștiința critică și conștiința revoluționară în condițiile antagonismului dintre două sisteme social-politice.

— Dv. ați abordat, mi se pare, pentru prima oară aceste antagonisme contemporane. Care a fost mobilul unei asemenea orientări ?

— Mi-a fost totdeauna clar că lupta dintre sisteme nu slăbește în condițiile coexistenței pașnice, ci rămâne factorul motor al promovării societății noastre noi în deficitul celorlalte. Fiindcă cealaltă are întâipărită pe ea semnele vădite ale crizei de bătrînețe : relativizarea valorilor, cinismul, dezagregarea iraționalistă, angoasa apocaliptică, pragmatismul confortului și consumului etc. Pe de altă parte, problemele care confruntă omenirea în întregul ei cer răspunsuri de la fiecare sistem și fiecare țară, răspunsuri care fără îndoială țin de caracteristicile aceluia sistem al acelei țări. În sensul ăsta eu cred că orice dramaturgie e datoare să pună nu numai chestiunile evoluției interne ale respectivei societăți, dar și să declanșeze răspunsuri conflictuale la problemele întregii lumi, angajînd deschis polemica ideologică cu sistemele celorlalte. Astăzi, cînd prezența noastră pe plan internațional a fost atît de bogat marcată de Președintele statului, care ne-a deschis punți de relații cu întreaga lume, dar care n-a abdicat niciodată de la principiile ce ne călăuzesc în construirea unei lumi noi, cred că literatura dramaturgică, ca și cea cinematografică, ar trebui să profite de acest impuls și să meargă deschis la anga-

jarea controverselor fecunde, mărînd astfel miza ideologică a pieselor și scenariilor noastre.

— Ar fi urmarea naturală a concepțiilor noastre ideologice și politice, a uezelor pe care se sprijină literatura la noi ?

— Cu acest corectiv : că piesele sau filmele noastre nu trebuie să fie teze ilustrate simplist, oricît de adevărată ar fi tendința lor. Ele trebuie să rămîină încercări de a transfera tendințele generale ale epocii noastre în destinul indivizilor, care e totdeauna supus unui neprevăzut, deschis. Dacă noi facem aplicarea canonică a unei teze nu vom ieși din ilustrativism. Datoria unei literaturi, a unei dramaturgii, e să caute, să pună problemele legate de incidența generalului asupra particularului, chiar dacă zbaterea căutării e dureroasă sau nesigură. Lupta aceasta între sisteme e în toi, și noi trebuie s-o reflectăm în etapele și în stadiile ei, nu în concluziile ei certe, rîtos demonstrate. Singura certitudine e speranța că vom învinge, restul e supus dialecticii deschise a vieții. Pledez, așadar, pentru...

— Pentru eseu ?

— Exact. Pentru ceea ce e în desfășurare. Dramaturgii sînt și ei, ca și sociologii, ca și economiștii, ca și viitorologii, niște căutători. Nu trebuie eschivat, cred eu, *epsilon*ul problematic, eseistic, al dramaturgiei noastre. El ne va permite să mergem tot mai departe și să asigurăm, în felul nostru, progresul general al orînduirii pe care o reprezentăm.

Rep.

MARIN SORESCU

■ CONSTANTIN RADU-MARIA

Marin Sorescu * este un ironist fantast, cu vocația miraculosului elementar. El cultivă cu predilecție parabola (*Iona*) și alegoria (*Pluta Meduzei*), mijloace de expresie specifice, de altfel, ethosului liric, care se interesează cu precădere de atitudinile esențiale ale omului. Universul pieselor sale abundă în simboluri; lumea scenică din teatrul său este, dar, și ea, una simbolică, reprezentând o revărsare psihică populată de fantasmе, care se referă la ipostazele esențiale ale omului, dincolo de spațiul și timpul istoricește cunoscute. Personajele lui Sorescu se înfășoară și se ascund în lungi monoloage ca fluturii în crisalidă. O camuflare străvezie, de tipul aluziei, cu scopul de a atrage atenția cititorului asupra semnificațiilor etice ale scriiturii — a ceasta, pe de o parte. Pe de altă parte, limbajul personajelor sale devine totodată mediu de referință al comportamentului acestora — cam ca la copiii ce-și hrănesc emoțiile cu ajutorul cuvântului evocator sau invocator. Gîndurile astfel rostite încită la trăiri adecvate și, reprezentate scenic, ele pot căpăta forța de persuadare a vieții ce se autoexpune.

Grupate, în volum, într-o trilogie, piesele *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* dezvoltă, fiecare în parte, motivul încercării omului (încercare mereu repetată în planul existenței) de a se cunoaște ca realitate ontologică. „Setea muntelui de sare” înseamnă, prin urmare, setea de cunoaștere, minată adesea de erori, de inautenticitate, dar niciodată stinsă. Iar piesele ca atare vizează trei ipostaze fundamentale ale cunoașterii de sine. Dintre acestea numai una se descoperă autentică — cea a *Mătcii*. Doar aici antinomiile din ordinea existenței se împacă. Celelalte două ipostaze (*Iona*, *Paracliserul*), nu mai puțin dramatice, sfîrșesc, căutînd cunoașterea esenței umane, în inautentic. Fie prin exces de adîncire în biologie, dincolo de planul ordonat al rațiunii (*Iona*), fie prin abordarea problemei existențiale dintr-o perspectivă individuală, ruptă de

lumea reală, purificată de concretul ei existențial (*Paracliserul*). De altfel (sau de aceea?), autorul procedează, în aceste cazuri, la parodierea ironică a situației tragice. Le plasează deci, în sfera farselor tragice în care trezirea omului la conștiința măsurii și echilibrului se înfăptuiește prin demistificarea rătăcirilor ce-l încearcă, în dorința sa de auto-determinare.

★

Iona — replică modernă a mitului biblic — reflectă condiția tragică (lipsită, însă, de eroic) a celui ce caută steril un sprijin în propriile-i trăiri. Prorocul Iona se retrăgea din fața Cuvîntului și pierea înghițit de un chit uriaș. La Marin Sorescu, Iona se retrage din lumea măsurii și ordinii, care i se pare că-l limitează, pentru a porni liber de orice determinare în aventura căutării de sine. „*Un sfert din viață îl pierdem făcînd legături. Tot felul de legături între idei, între lucruri și praf. Totul curge așa de repede, și noi tot mai facem legături între subiect și predicat. Trebuie să-i dăm drumul vieții așa cum ne vine exact, să nu mai încercăm să facem legături care ne țin. De cînd spun cuvinte fără șir simt că-mi recuperez anii frumoși din viață*”.

Tocmai această confuzie, pe care Iona o face între libertate (care e întotdeauna cunoașterea necesarului) și nedeterminare ca trăire heraclitică, îl înstrăinează de lume, pînă la spaimă. Lucrurile, i se pare, îl privesc cu ochi dușmănoși de pești rapaci. În el însuși e absorbit (act ireversibil) de gol; pustiul sufletesc proliferază în burți uriașe de pește. Între sine și lume, între un viitor necunoscut și un trecut golit de amintiri, Iona nu se mai poate regăsi. Neantul, izvorînd dintr-un suflet bolnav de infinit, cere extincția totală. Sinuciderea, dar, va fi unicul gest de salvare pentru el, moartea singură împăcînd contradicția.

* Marin Sorescu, „Setea muntelui de sare”. Teatru, Ed. Cartea Românească, 1974.

Căutându-și libertatea de autodeterminare prin trăirea continuului, Iona a apucat pe un drum greșit, dar nu lipsit de consecințe în planul cunoașterii. Căci el intuiește nemărginirea ca principiu paralogic al repetării lucrurilor și lumilor. E firesc, prin urmare, să-și simtă propria nimicnicie — pescarul să fie cel pescuit, fără putință de salvare din nedeterminarea fără margini a infinitului lumii concrete.

★

Dacă drumul cunoașterii de sine nu este în afară, fiindcă nu e cu puțință să trăiești infinitatea lumii concrete, să ducă atunci acest drum în interior? Drumul înăuntru, către cestălat soi de nedeterminare — al Eului închis în sine — îl face Paracliserul. Iona căutase infinitul — adică nedeterminatul nelimitat. Paracliserul vrea să atingă absolutul, adică nedeterminatul limitat. Uluirea și deruta lui Iona sînt înlocuite aici cu credința tenace. Dacă lumea concretă este proliferare la nesfîrșit, în care cel ce conține este la rîndu-i conținut, spiritul este o „catedrală” semnificînd transcendența. Catedrala este în interior un spațiu vid; pînă și ramele destinate să încadreze icoanele închid un spațiu nud. Spiritul, cu alte cuvinte, se cere umplut ca o formă, cu conținutul oferit de lumea concretă. Paracliserul arde luminări pentru a afuma pereții; un act steril, deci, de copiere a formei, în credința că gestul său răspunde, în transcendență, unei repetări sublimă. „*Flacăra s-a dus în slavă și s-a depus tot așa, pe un zid de foc — cu lucrul aici la umbra lui*”.

Limitat la el însuși, fără corectivele pe care i le-ar impune conștiința infinitului lumii concrete, sufletul însului capătă proporții gigantice. Impresia Paracliserului despre sine (în de rangul demiurgiei; Eul tumefiat umple universul, încît acte derizorii capătă — în credința sa — puteri pe care le conferă numai magia. „*Eu mă uit — și stelele răsar pe altă planetă. Eu vorbesc și tună și fulgeră pe altă planetă. Sint slăbănog ca o furnică, dar forța mea crește înspăimîntător pe altă planetă. Și sint Dumnezeu acolo, fără să știu*”.

Dumnezeu, pe care îl invocă prin actul formal al ceremonialului său de unic credincios, este un Supraeu nereprezentabil. Cu acesta însă Eul individual ține să se identifice, socotind că astfel își va determina esența. Supraeul este însă un principiu abstract al mișcării Eului: este, cu alte cuvinte, un concept gol ce trebuie umplut nu cu un Eu la fel de gol, ci cu lumea plină, concretă a oamenilor ce trăiesc după o ordine prestabilă, fie ea și ritmica anotimpurilor (cum ne atrage atenția autorul care indică anume, scenografic, că pe rozeta catedralei vor fi pictate scene din Anotimpurile lui Breugel).

Conștiința inexistenței în fapt a Supraeului, ideea de transcendență și efortul către ea, duc la o derizorie metafizică individuală, iar credința, la disperare. Paracliserului îi lipsește,

de altfel, dimensiunea iubirii, iubire care se ciștigă prin asumarea în substanță a lumii de aici. Un Michelangelo a pictat Capela Sixtină acordînd chipurilor mitice creștine sensuri existențiale care animă lumea concret-istorică. Geneza pictată de el repune plastic relația de reciprocitate dintre tată și fiu. Paracliserul lui Marin Sorescu, înnegrind pietrele unei catedrale, reprezintă, prin actul acesta, propriul său întuneric sufletesc, limitat la sine însuși, scîndat adică de lumea mișcată de principii și legi imanente.

Paznicul surd — care îi dărimă schelele pe care le folosise la afumarea pereților și bolților construcției, condamnîndu-l astfel irevocabil la singurătate — semnifică ideea de incommunicabilitate. Refugiul în moarte este astfel și pentru Paracliser singurul sfîrșit al unei experiențe sterile: de a căuta în subiectivitate principiile absolute ale existenței.

★

Poem înclinat maternității, *Matca* lui Sorescu este și un discurs ontologic. Imaginea lumii poetului e în consens cu cea a filosofilor milesieni (apa ca reprezentare a devenirii universale). Dar dacă, la aceștia, apa exprima dinamica vieții, la poet, universul acvatic apare ca o uriașă pulsație umplînd hăurile necunoscutului, iar imuabilul substanțialist al lucrurilor din ontologiile clasice este înlocuit cu stări relative și efemere. Este firesc ca, într-un astfel de univers „*ieșit din țîni*”, să cauți o constantă, o permanență; și această constantă o va găsi cea îndrituită de la natură să o găsească: femeia, în condiția în care își împlinește rostul — nașterea.

La început, Irina simte o stare nedefinită de fericire, o fericire nitucă — anamnesis? — „*ca în burtă mamii*” — spune ea. Irina percede către conștiința de sine din uitarea oricărui început. Acestui fapt i se datorează și confuzia dintre impresiile din afară și cele dinăuntru. Irina e gravidă, dar mișcarea copilului o resimte ca exterioră. „*Vinători... ceva mișcă... pe aici pe aproape... Parcă în pămînt... o cîrtiță? Sint niște mișcări, foarte... foarte speriate... De sîntă vie...*”

Interiorul psihic se continuă cu exteriorul ca materie; universul pare o placentă primordială. Ascunsă într-o scorbură, din care a zburat un sicriu — lăsînd un loc „*pentru preaplinul vieții*” — Irina are senzații intrauterine. Prima treaptă a cunoașterii se manifestă senzorial.

În acest univers-diluviu, ca o naștere universală, străbătut de fulgere ca de niște junghieri, senzația de viață și moarte este difuză. Totuși, condiția de femeie-mamă îndrituiește pe eroină să porceadă la treapta următoare de cunoaștere: credința — credința într-o „*solidaritate a lucrurilor începute care trebuie duse pînă la capăt*...” Acestei solidarități a lucrurilor stînd să nască i se roagă Irina. Nu este încă cunoașterea științifică, a lucrurilor clare și distincte, ci o stare naturală de cunoaștere, resimțită subiectiv și generalizată, universalizată.

Următoarea treaptă a cunoașterii de sine, Irina o va resimți asistând la moartea tatălui. Acesta nu moare accidental : moartea lui e o moarte înscrisă în ordinea firească a naturii. Poetul nu uită să utilizeze un vechi proverb : „Moartea bună e ca o naștere ușoară“.

Universul închipuit de poet — în care se naște și se moare continuu — creează loc pentru „preaplînul vieții“. În acest univers care naște moarte și viață, bătrînul a avut timp să se pregătească. Cu simțul gospodăresc al țaranului el și-a pregătit coșciugul, în așteptarea clipei fatale, îl cercetează și îl încearcă, întreținându-se totodată cu Irina — mai în glumă, mai în serios — despre rostul vieții și al morții. Dar așa cum se cade într-un astfel de moment, gluma are accente grave (deseori stranii), vorbirea serioasă este diluată de ironie. Iar Irina înțelege cu revoltă că finalitatea lucrurilor individuale este moartea, pieirea. O clipă de îndoială asupra rostului actului său de a naște o străbate. O îndoială curmată de muribund care îi poruncește să nu-și părăsească morții. Căci — înțelege Irina — în continua devenire și tranziție — morții sînt cei ce poartă în ei principiul permanenței. Așa se explică tabloul momiilor (plăsmuirii ale subconștientului Irinei pe vechile rituri populare de trecere). Aceste momii, precum ursitoarele, vor menii mortului legătura traică cu pămîntul, și vor face pruncului nou-născut priveghi ca la mort. Căci viul e închipuire efemeră, față de cel mort, care se va amesteca cu regnurile, trecîndu-și astfel substanța sa particulară în cea universală.

„Niciodată n-o să putem rupe viața de moarte“, îi strigă Irina, Logodnicului, urcat într-un copac ca să se apere de furia apelor. Și, parcă, ilustrînd această idee care exprimă permanența universală, Logodnicul își ține logodnica moartă legată de sine și așteaptă, așteaptă salvarea. O salvare ferită de orice conținut transcendent, fiindcă nu privește un Dumnezeu extramundan, mîntuitor al lumii create, dimpotrivă. Oamenii — ni se face cunoscut — lucrează la un dig pentru a stăvili furia apelor. Apele — e convinsă Irina — vor reintra în mătăc ; viața, cu alte cuvinte, va avea cîștig asupra morții, un spor de determinare va pătrunde în efemerul vieții.

Dar apele cresc, ambianța lucrurilor familiare se destramă. De la viziunea teleologică asupra lumii pînă la ideea morală a rostului vieții, a rostului celei ce ființează încă, nu mai e mult. Este drumul reflecției, al întoarcerii de la lume la sine, a repunerii sinelui în ordinea lumii. Irina înțelege că sensul vieții ei este de a-și asuma răspunderea pentru oameni, vii sau morți. Ea este mijlocire între tatăl mort și pruncul cel viu, ea a dat viață și trebuie să o întrețină cu propria ei viață și cu propria ei moarte.

Irina îmbătrînește — îi albește părul — apa îi ajunge la gît, la gură ; vine clipa expierii și, în această ultimă clipă, eroina în-

țelege și ultimul lucru, anume că, sufletește, omul nu nutrește decît speranță, ca sentiment al existenței perpetue, căci, înțelegînd iminența sfîrșitului propriu, ea speră mai departe pentru copil. Urcată pe coșciug și ridicînd copilul deasupra capului, Irina imită povestea salvatorului pe care și-l imaginează un oarecare ca și ea. „Și cînd mă uit, văd un copil plutind deasupra apelor... și cînd sã iau copilul, văd că ceva din adînc îl ținea deasupra... și cînd mă uit iar, văd că ce-l țineau deasupra... erau mîinile mamei. Bietele mîini ! Se înclășaseră pe mîitel și nu-l lăsausă moară... sã-l ia valurile... (luminată de fericire) Mă, și copilul respira.“

Imaginea cu care, de altfel, se sfîrșește poemul — s-o recunoaștem — este de o tragică noblete.

Metafora universului acvatic, reprezentînd vremea în materialitatea ei, este încărcată cu înțeles ambiguu ; în adevăr ea poate fi luată și în sensul strict operatoriu — ca stihie dezlănțuită a naturii. Aparenta obscuritate poetică a lui Marin Sorescu este o modalitate prin care contingentul e luat drept pretext pentru o meditație asupra condiției omului în univers, asupra străduințelor lui de a se ridica prin cunoaștere deasupra conștiinței sale tragice. Poetul a mărturisit, prin chiar versiunea scenică pe care singur și-a regizat-o, de altfel, că încercarea grea prin care a trecut poporul nostru în lupta cu forța distructivă a apelor, în primăvara anului 1970, a constituit faptul de inspirație pentru această meditație dramatică asupra adîncimilor ontice ale sufletului.

★

Spre deosebire de un Maeterlinck, pentru care dialogul este învelșul unui monolog latent, Marin Sorescu utilizează dialogul inculcat latent în monolog.

Monologul este prin excelență un vehicol al patosului liric ; de unde, dar, dramatismul pieselor lui Marin Sorescu dincolo de acest dialog inculcat care exprimă drumul sinuos al cunoașterii de sine ? Desigur, dramatismul rezidă și în lumea sufletească a personajelor sale, revărsată în scenă în materialitatea ei simbolică — în sensul corespunderii lucrurilor care populează spațiul scenic trăirilor sufletești ale eroilor. Scena devine locul desfășurării unei acțiuni sufletești de autodeterminare și totodată expresie a psihismului, ca rezonanță în interiorul individual, a lumii concrete în opulența sa proteiformă. Misiunea dramatică a Eului este de a-și asuma această lume, de a o cuceri valorizînd-o în sens uman — și acest act de valorizare este însăși acțiunea sa de a se ridica peste aceste „idola“ cum le-ar fi numit Bacon — de afirmare deplină și autentică a umanității în gestul esențial și radical de expresie individuală. În aceasta stă marea dificultate și frumusețe a propunerilor scenice închise în poezia dramatică a lui Marin Sorescu.

CONDIȚIA SCENICĂ ȘI CALITATEA LITERARĂ A DRAMEI

■ V. MÎNDRA

Controlul de calitate al textului dramatic inedit, lipsit de orice palmare scenic, ridică probleme teoretice atât de importante încât ar putea provoca scrierea unui tratat.

Considerînd ca un principiu oștigat primordialitatea valorii literare a dramei și, ca un corolar decisiv, înțelegerea acestei valori ca emanația unei *structuri specifice de gen* a poeziei dramatice, rămînem față în față cu dificultățile de ordin practic ale aplicării bunelor concepte.

Intr-adevăr, dacă sîntem convinși că o piesă de teatru se realizează prin condiționarea scenică a compoziției poetice, este destul de greu să stabilim metodele de recunoaștere a valențelor teatrale într-un text care contrazice vechile formule de succes spectacular. Adeseori suferințele calității îmbracă forme înșelătoare.

Îmi amintesc că, în urmă cu vreo două decenii, asistam la una dintre primele lecturi ale unei drame noi. Ne aflam acasă la autor care-și citea singur piesa cu multă expresivitate. Dramaturgul înregistrase recent un succes ieșit din comun cu o altă lucrare, trezind mari nădejdi atât literaților cît și oamenilor scenei. După citirea primelor două acte, într-o scurtă pauză, unul dintre auditori, tragedian și profesor de actorie, a atras atenția asupra calităților scenice ale textului, savurînd tehnica mînuirii personajelor și a construirii tensiunii printr-un abil carusel al pasajelor dialogate, întretăiate de intrări și ieșiri de efect. Reprezentată, piesa a dezamăgit însă și opinia multora, a atribuit — în mod neașteptat — insuccesul toamai carențelor de teatralitate ale unui text socolit livresc. Prin trecerea vremii ne vine astăzi mai ușor să chibzuim cine a avut dreptate. Mecanismul „efectelor scenice“ se sprijinea cu totul precar pe un deficit de *densitate conflictuală a dialogului*. Ceca ce le-a părut unora ca un exces de literaturizare era, de fapt, lăcvăciitatea ternă, cu puține momente de vibrație dramatică, a scriiturii. Intrările și disparițiile personajelor, împletirea dibace a dezvoltărilor sentimentale cu controversa intelectuală nu se hrăneau dintr-un nucleu poetic substanțial. Acest exemplu ilustrează un pericol deloc neglijabil. Am în vedere încercările (nu totdeauna conștiente) ale gîndirii literare superficiale de a se salva prin mecanica efectelor scenice. Infuziile de dinamică teatrală nu pot rezolva însă, în nici un caz, insuficiența de fond a dramei.

Dar, cîte o dată, acest proces capătă forme mai clare. N-au dispărut piesele care, renunțînd *de fapt* la exigențele literaturii, pedalează cu dezinvoltură pe resursele spectaculozității facile, nu fără a încerca să păstreze *aparențele* scrisului artistic.

Nu ne referim — prin urmare — la acele compoziții de divertisment care-și mărită singure programul modest. Se pot scrie, și chiar s-au scris, comedii muzicale de bun gust pentru repertoriul teatrelor revuistice. Dezbaterea asupra *calității* își păstrează

seriozitatea observînd specificitatea fiecărui registru axiologic, și totul este în deplină regulă atîta vreme cît, să zicem, *Firfircă*, farsa excelentului V. Vasilache, nu ocupă la vreun teatru de dramă și comedie unul dintre locurile rezervate *literaturii* originale. Însă atunci cînd divertismentul simplu îmbracă haina de împrumut a comediei de moravuri se produce nu numai o confuzie de stiluri dar și o hibridare a resurselor firești fiecărui nivel al orchestrației literar-teatrale.

Discuția ne-a condus — pe nesimțite — către domeniul comediografiei, domeniu cu deosebire tulburat de obsesia aplauzelor. Chestiunea *calității* artistice cunoaște în acest imperiu al surîsului complicațiile distanței dintre categoria estetică a comicului și lipsa de scrupule a umorului ușuratic. Decalajul dintre acești doi poli capătă aspecte agravante atunci cînd apar veleitățile satirei.

Calitatea *satirică* a unei piese de teatru nu poate fi determinată prin coloana sonorităților cu care este înconjurată o anume temă, ci de adîncimea la care se produce revelația artistică a adevărului. Eficiența satirei se măsoară, așadar, în dramaturgia comică prin însumarea caracterizărilor inteligente cuprinse în dialog și în situații, în nici un caz prin decibeli replicilor declarative. Menținerea prin replici aluzive a prezumtivului obiectiv al satirei, fără ca acesta să fie cuprins în simburile intrigii comice, în elementele esențiale ale surselor de haz, nu face decît să deghizeze „problematic” gag-urile farsei nude.

Deosebit de importantă este măsurarea relației dintre miza satirică și efectul comic. Pentru a lua un exemplu, firește imaginar, vechea schemă a triumphiului amoros poate fi așezată *nominal* sub semnul satirizării mentalității vetuste a bărbatului față de femeie. Dacă dezvoltarea conflictului comic pleacă într-adevăr de la ciocnirea unor viziuni morale opuse, comedia se va încărea treptat cu muniția spirituală a unui dialog demascator. Dar, atunci cînd combustibilul hilarant al piesei este produs de picaneria umorului salonard sau de sumarul caraghiosle clovnesc, introducerea periodică a unor replici moralizatoare n-are cum să propulseze jocul teatral pe treapta calitativă a comediei superioare.

Cea mai bună cale către satira relevantă este, în comedia teatrală, plecarea de la conflict către construcția efectelor, de la conținut către forma satirică. A umple cu conținut contemporan o schemă comediografică concepută în altă vreme și — deci — la un alt diapazon al sensibilității satirice este, desigur, nu numai o inadvertență etică, dar și o eroare profesională. Greșită este și tendința de „localizare” a schemelor — cu o altă justificare în realitatea socială — a pieselor de succes de pe alte meridiane. Putem și trebuie să învățăm de la maeștri și chiar de la ingeniozitățile unor talente modeste. Dar instruirea prin înțelegere lăuntrică a scriiturii exclude simplistul mimetism.

Ce anume are de învățat autorul contemporan de comedii din *tehnica dramatică* a marelui Molière? Tocmai *simplitatea* schemelor care întrețin mersul alert al acțiunii. *Originalitatea* comediei clasice nu stă în abilitățile „qui pro quo”-ului ci în succulența, inedită a dialogului, a unui dialog capabil să construiască caractere de o savuroasă concizie. Dezgolate de eflorescența *cuvintelor cu miez*, piesele lui Molière seamănă leit cu scheletele farselor banale. Calitatea lor rezidă în *poezia situațiilor comice*, în consistența literară a replicilor care găsească noi semnificații acolo unde condeiele teatraliștilor minori nu știu să pună decît sarea zgrunțuroasă a efectelor de limbaj.

Nu încapă îndoială că pentru literatura dramatică actuală temele satirei pleacă obligatoriu de la contradicțiile vieții de astăzi. Tipologia comediografică se constituie, de asemenea, selectînd imagini și atitudini din zilele noastre. Dacă rămînem însă la reproducerea unidimensională a întâmplărilor cotidiene cu haz, comedia nu va căpăta relief artistic, iar personajele ei nu vor semăna cu oamenii autentici. Pînă la urmă, chestiunea calității în literatura dramatică, ca pretutindeni în artă, conduce la condiția originalității. Alecsandri a devenit un autor adevărat atunci cînd amintirea Contesei d'Escarbagnas și reverberarea vodevilurilor lui Maillot s-au topit în strălucirea inimitabilă a Chiriței Birzoi. Sensurile inedite ale mobilului satiric au dus în opera întemeietorului *de fapt* al comediografiei românești nu numai la o tipologie nouă, dar și la structuri dramatice originale, cum ar fi „cîntecul comic” monologal, pentru apariția căruia conținutul și-a modelat forma și nicidecum invers.

DEMOCRATIZAREA TEATRULUI

■ MIHAI
NADIN

Actul numit „A merge la teatru“ nu mai este astăzi același cu cel de ieri, de acum un deceniu sau de acum un secol. Actul numit : „A juca teatru“, deși nu mai este același cu cel de ieri, de acum un deceniu sau de acum un secol, rămâne în esență un act de interpretare. S-a schimbat deci, și încă în mod fundamental, sistemul motivațiilor ce stau la baza receptării spectacolului teatral, spectatorul de astăzi fiind fundamental altul decât acela invitat la solemnități de curte, oricare ar fi fost rangul lor artistic. Este evident de altfel că, în materie de teatru, progresul esențial privește schimbarea raportului scenă-sală, democratizarea artei teatrale resimțindu-se în toate compartimentele acesteia.

Democrația în teatru nu înseamnă însă nu-mai prețul scăzut al biletelor. Un teatru cu intrare liberă poate foarte ușor să compromită ideea accesului larg la spectacol, mai ales în condițiile în care el va fi comparat cu teatrul scump (și de aici reacțiile snobilor), cu prețul (în lei sau în alte unități de măsură) altor arte sau forme de divertisment. De asemenea, democrația în teatru nu înseamnă stalul reacționând prin fluierături și chicoteli în scenele tandre, sau prin bătăi din picioare când dialogul pare să-l obosească pentru că ideile sale nu sînt glumețe sau nu sînt provocatoare. Și nu înseamnă nici ținuta căutat neglijentă, lipsa de respect față de spectacol și spectatori, indiferent sub ce formă se manifestă ea, adică prin cursele, în contratimp cu căderea de cortină, spre garderobă și spre berea la grădina de vară sau audiția, în fotoliul plăcut al sălii de teatru, simultan cu replicile piesei, a retransmisiei sportive la radio.

Am evocat aceste exemple, pe care criticul spectator nu le poate ignora, pentru că ele sînt o realitate, și pentru că această realitate este prea des acceptată ca o fatalitate. Dar dacă — în cazul aducerii la teatru a unui grup de elevi — în locul piesei pentru tineret, al piesei ce răspunde nivelului de pregătire a clasei, vîrstei și deprinderilor copiilor (am văzut odată o clasă practic adormită în sală, pentru că spectacolul amînase ora culcării lor dincolo de limita normală) li se oferă ceva ce totul străin preocupărilor și cunoștințelor lor, reacția nu poate fi decât aceea pe care o știm.

Actorul nu joacă (sau n-ar trebui să joace) altfel pentru „elita“ (ghilimelele ne aparțin

de la premieră și altfel pentru spectatorii adunați în sala căminului cultural. El știe că principalul mijloc de convingere a spectatorilor rămîne dăruirea sa artistică și prohibită sa. Dar dacă se ia tragedia antică, montată cu eforturi materiale și tehnice mari, și se simplifică pe măsura scenei modeste a aceleiași cămin cultural, efectul nu poate fi decât unul de respingere publică. Aceiași spectatori vād pe ecranele televizoarelor cele mai bune spectacole naționale și, frecvent, mari spectacole din lume. Ei au dobîndit, prin democratizarea pe care mijloacele de comunicație în masă o determină și ele, nu numai informații, ci și criterii noi.

Ajungem astfel la observația de principiu că democrația înseamnă acțiunea criteriilor sociale acceptate, și că teatrul poate stimula procesul, în ce privește arta și cultura, acționînd în cîmpul criteriilor sau, mai larg, în acela al idealurilor. Nu este democrație culturală aceea care cedează, prin repertoriu sau stil de joc (în general concesiv, pe linia rezistenței minime) gustului celui mai de jos. Aceasta se numește comercialism cultural și a generat teatrul de boulevard. Nu este democrație culturală nici aceea care se supune gustului anarhic, oricît de „sus“ ar fi el, făcînd din teatru o aventură desfășurată în decor de zîmbete și în atmosferă de fals entuziasm. A deschide teatrul pentru toți nu înseamnă a juca cu ușile deschise, lăsînd ca zgomotul de motor al autovehiculelor să acopere vocea artiștilor și muzica, iar gazul de eșapament să înnegrească decorurile și să provoace tusea spectatorilor. „Ușile deschise“ sînt uși spre cultură, adică expresie a accesibilității, dar nu un simptom al devalorizării culturii.

Pentru a fi democratic, teatrul trebuie să fie de cea mai bună calitate. Altfel nu servește, ci deservește demosul. Concesia mărunță de astăzi — cirilgul actorului comic, pedala celui melodramatic, cochetăria cu prostul-gust, cu vulgaritatea — nu este decât un pas spre abdicarea mai gravă. Criticii au fost unanimi (în sfîrșit !) semnalînd felul în care un cunoscut actor de comedie a realizat pe scena Teatrului Național un spectacol compromițător prin el însuși. Aceasta nu condamnă, ca atare, divertismentul. Cu condiția ca

acesta să nu coboare sub limita demnității funciare a actului artistic. Să recunoaștem că exemplul citat nu este izolat și că față de cazuri nu mai puțin flagrante vigilența critică s-a exprimat mult prea blind. Exigența în teatru ține de spiritul cel mai nobil al democrației. Un bilet de teatru nu este numai un act înregistrat financiar și valorind o sumă (cînd nu se vinde, cu suprapreț, la „N-aveți un bilet în plus?“), ci un certificat de calitate. Spectacolul este vîndut pe baza acestui certificat, circulă cu el prin țară și devine reperoriu estival, la munte sau la mare.

Democrația nu înseamnă comod și concesiv, eficient (în scripte contabile) cu orice preț. Democrația fără conștiința participării la edificarea valorii, a prețului valorii, este curată demagogie. Nu numai actorul trebuie să se dăruiească în actul interpretării, ci și spectatorul. Abia de aici începe democrația, adică în punctul din care teatrul stimulează și obligă. De la ținuta vestimentară la ținuta gândirii, la ținuta morală, la ținuta omenească în sens larg. Cu sacrificii, de

exemplu, s-ar putea aboli, să zicem, biletele de intrare. Dar asta nu ar face teatrul mai democratic, nici mai bun și nici mai necesar. Prețul său autentic, depășește oricum prețul înscris pe bilet. Și în fond, în cele două-trei ore petrecute de cineva la teatru el investește timp din viața lui ireversibilă. Cu cît este mai conștient de acest timp, cu atît îl folosește mai deplin. O sală de spectatori obișnuiți să-și irosească vremea este o sală în care comunicarea de la scenă la sală (și invers!) practic nu se poate stabili. Democrația presupune nu numai nevoia reciprocă de dăruire, ci și conștiința scopului acestei dăruiri.

Să nu idealizăm teatrul (așa cum alții îl ponegresc cu ușurință). El ne face mai buni și mai drepti, mai sensibili și mai responsabili numai în măsura în care este el însuși mai bun și mai drept, mai sensibil și mai responsabil. Democrațiile, inclusiv democrația teatrului, nu s-au clădit niciodată pe ipocrizie. Teatrul este iubit și respectat exact în măsura în care își iubește și își respectă publicul.

Puncte de suspensie...

AL. MIRODAN

Dacă ne jucăm de-a „dacă“...

Televiziunea din Stuttgart prezintă o emisiune nouă intitulată „Jocuri cu dacă“; pornind de la întrebarea (aș zice congenitală) pe care fiecare dintre noi și-a pus-o măcar de-o mie de ori în copilărie (dar mai ales la maturitate) — și anume: ce-ar fi fost dacă?, studioul vestgerman a cerut citorva dramaturgi să rescrie sfîrșitul a zece sau douăzeci de opere capitale din istoria culturii teatrale. Astfel, scriitorului însărcinat cu modificarea destinului care a acționat asupra lui Romeo și a Julietei

i s-a propus să taie moartea binecunoscută și să înfățișeze viața eroilor shakespeareeni după douăzeci și cinci de ani de căsătorie ș.a.m.d. La prima vedere, ideea este admirabilă. Intr-adevăr, cine n-ar dori, spectator sau cititor al piesei, să-i vadă scăpați pe cei doi, în ultima clipă, de la pieire, să asiste la nunta lor și să-i știe trăind fericiți pînă la adînci bătrîneți, înconjurați de nepoți și strănepoți?

...La a doua vedere — însă —, ideea mi se pare riscantă, deoarece, cunoscînd starea de

spirit a dramaturgiei contemporane, am temerea că autorii noii versiuni vor aduce-n fața publicului o Julietă care-și prinde bărbatul în flagrant delict de adulter cu o brunetă, după un sfert de veac de căsnicie, sau un Romeo aruncîndu-se pe jereastră din cauza soacrei.

În aceeași ordine de idei, Hamlet — scăpat cu viață și urcat, așa cum rîvneam cu toții, tainic, pe tron — ar urma, căzînd la examenul (ehi!) puterii, să-și trădeze idealurile, să renunțe urgent la șovăieli, să-și arunce prietenii în temniță și să devină un tiran nesfîrșit mai crud și amoral decît unchiul fratricid. De aceea, „jocurile cu dacă“ dovedindu-se tot atît de periculoase în artă ca și în viață, mi-e teamă că, după una, două, șapte emisiuni, spectatorii vor cere încetarea dramati-zărilor, ajungînd, în spiritul lui Leibniz, la concluzia că literatura lumii e (totuși!) „cea mai bună dintre toate literaturile posibile“.

RADU BELIGAN:

„Deschisă printr-o sărbătoare, stagiunea 1975—1976 destăinuie astfel încă o dată obirșia și rostul reprezentației artistice. Căci aceasta a fost dintotdeauna menirea teatrului: să însemne un moment privilegiat în lungii zilelor, și anume ceasul când se caută, se descoperă și se pun în valoare gândirea și sensibilitatea, cele două elemente de măreție ale omului. Să fie ora solemnă ciud întrebări, aspirații și energii dau preț conștiinței.“

„Cine reflectează la relațiile dintre poezie și poeziile dramatice, cine ia aminte la substanța recitalului, mărturie de laudă pentru toate înălțările noastre, pentru toate victoriile noastre împotriva violenței și subjugării, înțelege îndată că spectacolul are un sens programatic și că el năzuiește să răspundă îndatoririlor rezultând din Plenara C.C. al P.C.R. din noiembrie 1971.“



Prolog

Teatrul Național din București

„POEMUL ȚĂRII MELE“

Gongul inaugural al stagiunii 1975—1976 a bătut, solemn, pe scena Teatrului Național din București, în seara zilei de 3 octombrie. Actori din toate teatrele bucureștene s-au suit la rampă și, după cuvântul introductiv al directorului Radu Beligan, cald și vădit emoționat, decanul scenei românești, artistul poporului George Calboreanu, a rostit scurt, ca un falnic general — „și acum, e rindul nostru, copii. Succes!“ și a bătut sec în gon-

Stagiunea

gul de alamă, marcînd astfel pentru toată lumea — artiști, croniciari și public — clipa oficială din care noua stagiune va urma să vibreze, ca o ființă vie, pe ecranul culturii românești, cu ambițiile, surprizele, împlinirile și neîmplinirile ei, ca un suflet angajat în realizarea unor idealuri mari și extraordinare de generoase.

Apoi, s-a deschis cortina. Ne-am găsit în fața unui decor meditativ, ca o pînză de Levitan, cu copaci subțiri și bănci dintr-o alec de pretutindeni, peste care sclipea, înroșit de lumină sau adumbrat de paloare, un glob auriu, ceva mai mare decît gongul bătut de maestrul Calboreanu: soarele. Și a început, solemn și simplu, spectacolul de poezie intitulat *Poemul țării mele*, care, pe un fir de evocare a luptei poporului român pentru independență națională și libertate socială, a întrunit versuri dintre cele mai reprezentative din creația poezilor noștri, de la Mihai Eminescu la Adrian Păunescu.

„Ca gen în sine, spectacolul de poezie nu poate rămîne în afara preocupărilor legate de evoluția, de progresul și de diversificarea



teatrală '75-'76

formelor de reprezentare scenică" — scrie în program, și cred că nu mai e nevoie să spunem că subscriem cu totul la această afirmație. Ca spectacol de poezie, spectacolul de deschidere a stagiunii Teatrului Național a fost mobilizator și patetic, fără ostentații, a avut concentrarea calmă a celui ce pătrunde, înflorat, în zona sensibilă a liricii, unde cuvintele se aud mai limpede ca niciodată, mai profund, mai reliefat — ca niște sunete încărcate de ecouri. Au fost evocate momente și figuri eroice din istoria patriei (*Serisoarea a III-a* de Mihai Eminescu — George Cozorici; *Odă ostașilor români* de Vasile Alecsandri — Matei Alexandru; *Pașa Hassan* de George Coșbuc — Costel Constantin, George Motoi, Traian Stănescu); a fost glorificată amintirea unor răsculați (*Goranul lui Horia* de Vlaicu Birna — Emil Liptac, Iamandi Șerban, Matei Gheorghiu, Costache Diamandi, Victor Moldovan) și elogiată, fierbinte, energia poporului nostru, care știe să schimbe în aur fața țării (*Pământ* de Dumitru Popescu — Emil Liptac; *Odă Republicii* de Victor Estimiu — Anea Șahighian; *Patria* de Mihai

Beniuc — Ion Henter; *Patria* de Nichita Stănescu — Ileana Iordache). Sonorități de spectacol aveau au avut cele două poeme de Marin Sorescu (*Muzeul satului* — Mircea Albușescu; *Bărbații* — Grigore Gonța) și amplitudine de imn, versurile lui Eugen Jhebeleanu (*Ca să pot apăra* — Elena Sereda, Simona Bondoc, Eva Pătrășcanu, Olga Delia Mateescu, Mitzura Argezi). Apoteotic, finalul a adus un vibrant omagiu partidului și conducătorului înțelept al patriei noastre, tovarășul Nicolae Ceaușescu (*Partidul, Ceaușescu, România* de Al. Andrițoiu — Ileana Tomoroveanu, Traian Stănescu; *Portretul unui om* de Adrian Păunescu — Irina Răchișeanu). Dirijat cu discreție de regizorul Ion Cojar, spectacolul și-a împlinit mesajul și prin contribuția efectivă a scenografului Mihai Tofan și a inginerului Lucian Ionescu, autorul ilustrației muzicale.

Așadar, stagiunea a început.
Succes !

C. Paraschivescu

CLASICII NOȘTRI LA ÎNCEPUT DE STAGIUNE

Teatrul Național
din Timișoara

VIFORUL

de Barbu Ștefănescu
Delavrancea

Data premierei : 2 octombrie 1975.
Regia : IOAN IEREMIA. Scenografia : EMILIA JIVANOV.

Distribuția : GHEORGHE STANA (Ștefăniță Vodă); VLADIMIR JURĂSCU (Luca Arbore); GH. PĂTRU (Vornicul Cărăbăt); GEORGE LUNGOCI (Postelnicul Cosma Șearpe); MIRON NETEA (Vistiernicul Ieremia); ȘTEFAN MĂRII (Pircălahul Balos); VICTOR ODILLO CIMBRU (Spătarul Hrană); ION OLARU (Comisul Toma Cătăleanu); ION COCIERU (Cătălin); ANATOLI COBEȚ (Mogirdici); RADU AVRAM (Țugulea Moghilă); LUCIA DOROFTEI MOLL (Doamna Tana); GETA IANCU (Oana); CRISTINA CÎRSTEA, MARIANA STRASER (Contele Irmski); EUGENIA CREȚOIU (Niculina); CORIOLAN CIOBA (Un țilhar); ADRIAN BERZESCU (Mutul); IOAN HAIDUC, MIRCEA BELU, VIORREL ILIESCU, HORIA IONESCU, ȘTEFAN SASU, DUMITRU CRIȘAN, GH. TRAIAN, DIMITRIE MORARU (Hăițași).

La această deschidere de stagiune a Naționalului timișorean, socotim de cuviință să înțirziem mai mult.

★

Structural, cea mai dinamic scenică dintre lucrările ce alcătuiesc trilogia istorică a lui Delavrancea, ba poate din toată dramaturgia

noastră clasică, *Viforul* s-a arătat, de-a lungul carierei sale teatrale de aproape șaptezeci de ani, totuși, o dramă oarecum refractară unei puneri tradiționale în scenă. O anume ambiguitate o străbate. Eroul ei, Ștefăniță, descinde istoricește din Ștefan Vodă cel Mare : ca Ștefan al patrulea cel tânăr, cronică îl înfățișează — în toată și cu toată tinerețea lui — străduindu-se (în condițiile unei domnii văduvite de înțelegerea unei curți care-l știe și nu încetează să-l trateze mai mult ca pe un copil decît ca pe un suveran, văduvită și de înțelegerea și sprijinul unui sfat boieresc conservator, orb la cursul, schimbările și solicitările istoriei) să-și afirme propria lui demnitate și să fructifice în demnitate moștenirea bunului său. Artisticeste, Ștefăniță descinde din Shakespeare : este încarnarea morbidă a poftei de putere, a despotismului cinic și sîngeros, c un Richard al III-lea al plaiurilor moldovene. Delavrancea pare să se fi lăsat furat de faptele personajului, ale epocii și lumii acestuia. Sînt fapte bogate în adversități mai fățișe și mai violente, ori mai de culise și mai perfide ; ele se lasă reținute tocmai prin ce este izbitor și viforos în ele, și își revendică, ca atare, semnificații în ele inele, peste semnificațiile pe care le acoperă. (Precum spumegarea valurilor, curgerea mută și grea din adincuri.) Viziunea istorică a lui Delavrancea — prin excelență dramatică — este, așa fiind, o viziune mai degrabă de climat și de tipologii, decît una tributară adevărului istoric și țintind la relevarea lui. Așa fiind, și lecturile scenice, ani în șir fidele liniilor evidente ale dramei, s-au demonstrat în general ca prilejuri de virtuozități actoricești, mișcate, acestea, în atmosferă și culoare (mai autentice sau mai puțin autentice voievodale), urmărind și afirmînd, cu precădere, adevărul artistic al operei — adevărul istoriei, pe care opera pare a-l lăsa în umbră, dacă nu chiar a-l răstălmăci, răzînnînd o preoienpare secundară, dacă nu chiar abandonată. Ștefăniță prelua astfel (mult încercat de patologic) însemnele de anti-erou ale caracterului lui Richard : bătrînul Arbore împrumuta din aura nefericitului Lear ; Oana, trăsăturile vergurale ale prăbușirii în beznă ale Ofeliei ; Doamna Tana, ceva dintr-un revers al lady-ei Macbeth, ceva din Anca Năpastei lui Caragiale și din gestică soției lui Lăpușneanu ; Mogirdici, voluptățile bahice ale lui Falstaff... Iar drama, ca atare, centrată în jurul aprigului Ștefăniță, sfîrșea apăsînd, patetic și compasional, pe destinul lui Luca Arbore. *Viforul* . devenea, în acest chip, drama unei erori a istoriei (Ștefă-

niță) și a unui eșec al istoriei (Arbore). Concluzie, firește, cu care este foarte greu să te împaci. Față cu care, de aceea, și pentru estomparea căreia s-au încercat maniere diferite și s-au impus o seamă de performanțe în interpretarea rolurilor dramei; tot aștepta maniere și tot aștepta performanțe câte școli și câte generații teatrale s-au perindat, la noi, de-a lungul secolului. Căderea cortinei lăsa însă în suflețe, mereu, imaginea unui Arbore stingându-se în aptoeză și stingînd, odată cu el și cu lumea lui de mari și bătrîni boieri, zarea de măreție a lui Ștefan-„Soarele“...

★

Anii noștri au încercat să citească altcum aspra tragedie a *Vîforului*: cîntîrind faptele de ficțiune — țesătura și valorile lor — după realitățile obiective ale momentului istoric luat în seamă, dar numai pentru încastrarea dramei, de Delavrancea. Se încerca astfel despovărarea lui Ștefăniță de falsele podoabe negre cu care, după dramaturg, interpreții se întrecuseră a-l defigura (chiar dacă și cu artă): dintr-o făptură atinsă de aripa paranoii, măcinată de mania persecuției și compensată ori sublimată în gesturi și în satisfacții sadice, tînărul Ștefan al patrulea (pe care Grigore Ureche îl vedea semănînd, în bravură ostășească și în pătrunderea și cuprinderea vieții și problemelor din jur, cu „moșul său“) tindea să dobîndească ponderea unei personalități cu adevărat istorice, conștiente de rostul și rolul cu care a fost investită în trebile fundamentale și superioare ale țării și timpului său. De aici, în locul unui spirit torturat de complexe, spiritual unui fin și tăios observator, al unei voinți de oțel, dornic să-și impună în fapt o autoritate de care se bucura ceremonial, dar de care, efectiv, pe planul prezenței și deciziilor în interesele obștei, se vedea frustrat. (Domnia lui era stăpînită pînă la anchiloză de duhul militizat al marelui său înaintaș; inițiativele lui, judecate în funcție de moștenirea aceluiași înaintaș, care nu trebuia atinsă cu nici o iotă, în nici o împrejurare; acțiunile lui, tinzînd să răspundă unor stări de lucruri noi, ori să fructifice, în noi împrejurări, moștenirea primită, erau frînate tocmai în numele acestei de neatîns moșteniri. Om al prezentului și al viitorului, Ștefăniță se voia dezlegat de cersetul trecutului — oricît de copleșitor măreț era acesta — în care se străduiau să-l țină strîns privilegiții trecutului — de aceea, și întîrziată în trecut — și prizonierii afectivi ai trecutului.) Infruntarea lui cu fostul său „epitrop“ Luca Arbore și cu anturajul său din Slat și de la Curte, la vîrsta cînd se știa că poate, că trebuie, și se descoperează vrednic și în stare să judece și să acționeze cu propria sa putere de înțelegere, în problemele vremii, spîrgea limitele unui mărunț orgoliu umilit, dezlănțuit ca să se elibereze, și pătrundea în

zonele mai subtile, mai grave și mai agitate ale relațiilor, convingerilor, ambițiilor, necesităților și rațiunilor de stat. *Vîforul* înceta să fie drama unui „caz“ bîlnav de dorul puterii; devenea o dramă de substanță și rezonanță politică.

„Reconsiderarea“ Mariettei Sadova, în 1958, la Cluj și, în același an, sub regia lui Horea Popescu, evoluția lui Gheorghe Leahu în Ștefăniță, la Timișoara, au fost, pe această linie, cei dintîi pași. Pași decisivi, dar parcă și limita la care părea să ajungă îndrăzneala unei lecturi contemporane a *Vîforului*. Se obținuse a se restabili, din adevărul mărtiriilor istorice, în orice caz, adevărul privitor la fața umană a eroului dramei. Cu acele prilejuri își spusese desigur cuvîntul, și pe planul expresiei, deschiderea gîndirii noastre estetice către realism. Substanța patetică — ba chiar stralțul gros de paseism — care pavează textul lui Delavrancea se continuau în expresia spectacolelor. Dar aceasta se improspătase, se actualizase, dobîndise vigoare prin ocolirea pe cît cu putință a instrumentației romantice, veriste, a patosului la care textul lui Delavrancea apelează sau trimite. Dar atît. La o schimbare de perspectivă și de sensuri nu se ajunsese. Ba, în limitele cuvîntului dramei și în respectul structurii ei, părea că nici nu se putea ajunge.

★

Se cerea, cred, acest lung excurs prin viața scenică de pînă acum a *Vîforului*. Ca să putem determina și măsura după cuviință acul nou de îndrăzneală în abordarea lui, săvîrșit acum, la Naționalul timișorean, de către tînărul regizor Ioan Ieremia. Fiindcă, de data aceasta, imaginea pe care, în genere, o purtam în noi, despre *Vîforul* și despre eroii dramei, este șocată. Răsturnată. Nu numai „cazul“ Ștefăniță ca atare — ca un caz de morbidețe — nu se mai pune; nu numai linia lui umană — cîștigată de memorabilele lecturi regizorale și interpretative anterioare, mai sus pomenite — se menține și se continuă ca un cîștig. Dar înșiși vectorii conflictuali ai dramei sînt mișcați și orientați surprinzător. Terenul și preocupările psihologice, ca și cele de atmosferă, sînt abandonate. Mai ales cele de atmosferă paseistă, cum, de pildă, sînt scenele animate de prezența doamnelor de curte și în deosebi a Oanei, rămasă cu gîndul și dorul la anii care i-au legat tinerețea în preajma lui Ștefan Vodă cel Mare; ori ale Tanei, căutînd refugiul în amintirea blindei curți a lui Neagoe; ori ale lui Luca Arbore, evocînd, la rîndu-i, măreția zilelor de altădată, „stîns“, a demnităților și înțelepciunii lui de bătrîn, dobîndite în umbra mitului în care se complăce și azi. Epurată de toate aceste elemente, ca de un balast amăgitor și derutant, drama își luminează deodată, din-

coace de orice pretinsă „negură pe minte“ atribuită lui Ștefăniță, coordonatele așcutit politice, și se desfășoară aspră, am spune gîlîind, în lăuntruul unui proces în care nu mai este judecată și osîndită o demențial crudă poftă de putere, ci în care cad sub semnele demascării fondul real al înțelepciunii și „cumințenia“ conservatoare a lui Luca Arbore și a taberei lui de boieri, dispusă la demagogie învîluitoare compromisorii (care ar face, pînă la urmă, oît o vînzare de țară) cu dușmanul, în vădită acțiune de pregătire a loviturii intenționate. Luca Arbore și „toți Arborii“ pe care domnitorul ține să-i pună la stîlpul infamiei și să-i rețeze — conspiratori? Textul lui Delavrancea este, evident, răsturnat, în numele și în conformitate, pare-se, cu adevărul istorici. Dar și în numele și în respectul drancii? Regizorul n-a umblat, cum se zice, la text. I s-a opus, însă. A scos în relief ceea ce textul lasă doar pe seama sugestiei sau aluziei. A schimbat unele accente. (Cumințenia și blîndețea aparent paternă și paternalistă a bătrînului Arbore e tincturată de o ostenită ostentație demagogică, nu nefiltrată printr-o ascunsă ironie: a celorlalți „bătrîni“ este trecută în bună măsură în umbrele unei figurații obtaze. Tana, mișcată, tradițional, pe fîgașul unei porniri orbit justițiar, trece abrupt pe linia unei prăbușiri ireparabile în fața revelației că gestul funest făptuit de ea, cu mijloacele puse la îndemînă de un agent străin, a fost o eroare, și pentru ea, ca femeie, și, mai ales, pentru ea, ca „salvatoare“ a țării. Oana e o pată de culoare care se prelinge fără altă semnificație în afara propriei ei rămîineri în lumca mîngîietoare a trecutului; nu mai determină nici o altă dispoziție a dramei.) Dincolo de toate acestea, regia a intervenit — mult, e drept, dar hotărîtor — în rolul (mărginaș aparent) al Irmei-Irmski, ibovnica domnitorului. Dintr-un argument de coloratură, personajul devine un argument-cheie: în virtuțile seducătoare ale acestuia se ascunde un spion, om de legătură cu Arbore. Relațiile cu Irma se desfac (și dezvăluie substratul jocului amoros la care domnitorul s-a dat cu ea) din elipa în care e surprinsă în flagrant delict de strecurare a documentului conținînd dovada trădării lui Arbore. Poate fi îngăduită o atare intervenție? Nu poate ea fi taxată, mai degrabă, drept intruziune? Rămînem așa, mai departe, în opera lui Delavrancea, sau am răstălmăcit-o dorind (chiar dacă eu bună credință) să o curățim de germenii răstălmăcirilor pe care ea le conține și de care ea se face vinovată? Sînt întrebări de maximă importanță, care țin de capitolul drepturilor și limitelor creatoare ale regiei teatrale. Întrebări care se cuvîin puse în discuție. Pentru că, în acest domeniu, răspunsuri ferme e greu să nădăjduiești. Sînt întrebări, însă, care, în cazul de față, e de ajuns să fie semnalate. Fiîndcă, dincolo de ele, stă spectacolul ca atare. Bogat în ne-

tăgăduite, valoroase,¹ contribuții de artă în valorificarea actuală a unui text clasic, în speță în punerea în lumină a febrei profund umane și patriotice ce a încălzit pe Ștefăniță sub platoșa glacială a rațiunii de stat și a cruzimii care ținea de epocă. Deciziile violente ale eroului sînt, toate, urmate — după executare — de o sfîșiere lăuntrică, atunci cînd ele au aparența cruzimii: după uciderea lui Cătălin, plînsul lui de prieten; după executarea lui Arbore — viziunea Mușatinilor, sub chip de prapuri, năpădîndu-i cugetul a dojană și a mărturie protectoare; după șirul de capete răzvrătite — de „Arbori“ — căzute sub satulul mutului (coincinzînd vizual cu intruparea treptată a domnitorului pînă atunci tăgăduit) — tragedia autoincoronare, însoțită de marea tiradă a Moldovei, care se va înălța peste oreliști, peste vîfore, mai departe, stăpînă pe sine în măreție, apoi drumul încet, încărcat de solemnitate, spre scaunul lui Ștefan și spre o moarte în picioare... Este poate un alt *Vifor*, desigur altceva decît a vrut Delavrancea. Dar e frumos. Și nu-l dezonoarează.

Să adăugăm nemijlocit, la toate acestea, că ceea ce numim frumos se datorează în vitală măsură și actului scenografic al Emiliei Jivanov — frust, de o sobrietate negeluită, aspră precum drama, și operînd în esență. S-ar părea că decorul ei e obsedat de semnificațiile replicii-joc de cuvinte a lui Ștefăniță: „Toți Arborii?... La pămînt codrul și să-npădurim din nou.“ Fiîndcă jocul pe verticală al arborilor de pe scenă nu este aici simplă manevră tehnică.

Evident, spectacolul lui Ioan Jeremia nu e scutit de neajunsuri, de neîmpliniri. Poate chiar de multe. De la cele care pornesc din anunțuri de viziune și se încheie în rezolvări pripite, în goluri, în stîngăcii și nu în cele din urmă în dificultăți în orchestrarea distribuției — nu îndeajuns de fixată în rosturile ei, adesea dispusă la libertăți necontrolate, nedirijate... Dar nu acestea se cer acum subliniate, ci contribuțiile aceluia care au înțeles și înlesnit regizorului punerea în scenă. S-ar cere subliniat faptul că regizorul a descoperit — acesta e cuvîntul — un Ștefăniță proaspăt, viguros, convingător, chiar dacă pe alocuri stînjenit de greutatea și demnitatea rolului său, în persoana tînărului Gheorghe Stana. S-ar cuveni o mențiune deosebită lui Vladimir Jurăscu pentru curajul ce a avut de a trece peste toată tradiția unui Luca Arbore gîrbovit de ani, de experiență, de aparentă dragoste de patrie și de oameni, pentru a-l zugrăvi (totuși, poate prea clarat) cu trăsăturile unui tip al fățarniciei ultragiate. Alături de Vladimir Jurăscu, Gheorghe Pătru a fost un Vornic Cărbăț, cu timbrul grav și agresiv. Din păcate, șterse și, deci, fără pondere, prezențele celorlalți interpreți în rolurile boierilor din sfat. Nu însă și ale celor doi secundanți ai domnitorului;

Moghilă — Radu Avram — un instrument docil, „fără față“, și Mogirdici — „omul de trebi“, bun de pivnicer (dar, pareă, în spiritul spectacolului și al eroului, văzut cum e azi, văzut, cam de prisos) — pe care Anatoli Cobeț l-a desenat și zugrăvit cu insolită dar păstoasă vervă duhlic. Lucia Doroftei-Moll a trecut cu rafinament discret examenul unei Tane pe rind și în același timp iubitoare, geloasă, dură, prăbușită, după cum Geta Iancu, discret renunțând la centrelle tablourilor ei, a evoluat, în Oana, blajin și senin rătăcită prin meandrele spectacolului. Nu știu în ce măsură Mariana Straser putea da peste ce a dat în rolul lui

Irnski. Dar dacă i s-a conferit aceeaia — peste cite i-a conferit Delavrancea — un rol declanșator în deznodămîntul conflictului, s-ar fi putut pretinde și interpretei să dea, și regizorului să-i ceară, mai mult decît o atrăgătoare siluetă în travesti. Această ultimă observație se cere legată de gîndul de ansamblu cu care lași în urmă spectacolul: cu gîndul că ai asistat la mai mult decît o punere — bună, mai puțin bună — în scenă, ci la o concepție. Care, chiar prin datele ei discutabile, se recomandă pentru toată buna prețuire.

Florin Tornea

Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași

O SCRISOARE PIERDUTĂ

de I. L. Caragiale

Constantiu Popa (Tipătescu) și Liana Mărgineanu (Zoe)

Data premierii: 18 octombrie 1975.
Regia: ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.

Distribuția: CONSTANTIN POPA (Ștefan Tipătescu); DIONISIE VITCU (Agamemnon Dandanache); MARCEL FINCHELESCU (Zaharia Trahanache); LIANA MĂRGINEANU (Zoe Trahanache); VALERIU BURLACU (Tache Farfuridi); GEORGE MACOVEI (Iordache Brinzovenescu); TEOFIL VÎLCU (Nae Cațavencu); PETRU CIUBOTARU (Ionescu); DAN ACIOBĂNIȚEI (Popescu); VIRGILIU COSTIN (Ghiță Pristanda); ALEXANDRU BLEHAN (Un cetățean turmentat); VALERIU BOBU (Popa Pripici).



Prezentarea *Scrisorii pierdute* la Iași, pe scena Teatrului Național, face parte, ca un act de înaltă semnificație, din istoria însăși

a acestei capodopere. La rîndul ei, trupa moldoveană și-a făcut un punct de glorie din reprezentarea piesei. Imediat după premiera absolută a piesei, ieșenii joacă și ei *Scrisoarea pierdută*. Decenii în șir, reprezentațiile cu *Scrisoarea...* la Iași marchează prezența ei în repertoriul permanent. ● ultimă montare, prin anii cincizeci, avea să prilejuiască o fericită competiție între spectacolul lui Sică Alexandrescu și cel realizat la Iași. Era firesc, era de așteptat să vină vremea unei noi montări, pentru că viața aceluia ultim spectacol a durat cit viața însăși a unei generații de străluciți interpreți.

Așadar, inițiativa Teatrului Național din Iași de a relua *Scrisoarea pierdută* apare, cel puțin teoretic, nu ca o opțiune accidentală, ci ca făcînd parte dintr-un program de durată, de permanență, aș zice, pentru un teatru fruntaș, pentru un teatru de nobile tradiții, care de la începuturile sale și-a asumat

mari răspunderi și un rol de seamă în cultura națională. Mai e nevoie oare să arăt ce semnificație poartă prezența acestui titlu în repertoriul de azi al teatrelor noastre, ce însemnătate are pentru viața artistică a țării faptul că opera lui Caragiale își găsește locul cuvenit, că *Scrisoarea pierdută*, în speță, nelipsită din manualele școlare, trebuie să devină nelipsită de pe scene? Toate acestea sînt lucruri știute. Iată de ce noua premieră, care inaugurează și noua stagiune a Naționalului ieșean, se înscrie ca un moment vrednic de interes pentru mișcarea teatrală actuală.

Regia spectacolului a fost încredințată cu temeritate regizoarei Anca Ovanez-Doroșenco. Spun „cu temeritate“ pentru că felul cum a lucrat pînă acum regizoarea o arată îndreptată către alte direcții, către alte preferințe repertoriale, către alte opțiuni de stil. Dar resursele unui regizor nu pot fi niciodată îndeajuns bănuite și întîlnirea cu un asemenea text poate însemna fie relevarea decisivă a personalității, fie, într-un alt fel, limpezirea căilor de viitor. Anca Ovanez-Doroșenco a pornit la montarea acestui spectacol reprimîndu-și spiritul polemic și încercînd a învăța din experiențele recente la care a fost martoră. A procedat, așadar, la o lectură atentă, adîncită, a textului, desprinzînd semnificația de provocator și generator al conflictului pe care o poartă Cațavencu. De unde și atenția concentrată asupra acestui personaj, în care a și distribuit pe un actor fruntaș al teatrului, Teofil Vilcu, în măsură să confere dimensiuni noi acestei lichele versate, tip deloc izolat în epocă, ci reprezentînd o categorie socială cuprinzătoare, mai mult chiar, un simbol al omului politic, demagog și lipsit de scrupule, în stare de orice josnicie pentru a parveni. Ii este opus un Trahanache mai deprabă aprig și ofensiv pînă la agresivitate, cum îl joacă Marcel Finchelescu, decît ramolit și resemnat încoronat. Disputa celor doi se ridică deasupra politicianilor mai mărunți, cum apar în spectacol Farfuridi și Brinzovenescu, e o dispută dură, în vîrtejul căreia ceilalți plutește năucii, o dispută care nu-și cruță mijloacele, machiavelicul fiind expresia supremei abilități politice și a perfecteii josnicii morale. Astfel structurat, spectacolul lasă în afara sferei de interes o serie de personaje, a căror semnificație pare să se fi pierdut. Dacă actul trei, actul intrumirii electorale, constituie, așa cum e realizat, momentul de vîrf al spectacolului, aici desfășurîndu-se plener și împlinîndu-se, într-o imagine scenică de încîdită valoare, ambițiile regizoarei, celelalte acte par a fi cel puțin expediate. În decorul masiv (semnat: George Doroșenco), de primărie afumată, împodobită cu drapele decolorate de vreme și zdrențuite în încăierări, discursurile sînt rostite în absența alegătorilor, vorbitorii fiindu-și singurii auditorii. Regizoarea are, în fond, dreptate. Ce rost au

Virgiliu Costin (Ghiță Pristanda) și Teofil Vilcu (Nae Cațavencu)



pentru vorbitori alegătorii, al căror vot, oricum, nu e decisiv. Răstul lor e la sărbătorire, când farsa electorală trebuie să aibă aparența unui triumf.

Reușitele spectacolului trebuie căutate cu precădere în această direcție, a sublinierii, fie și apăsată, a unor semnificații de esență. În această ordine de idei, trecerea prin scenă, după fiecare final de act, a unei vioioase fanfare nu se lămitează a fi un artificiu menit doar să învieze atmosfera, ci subliniază veselie falsă, evidențiază caracterul forțat sărbătoreț al momentului electoral din epocă.

Originalitatea regizoarei se oprește însă aici. Deficitul mi s-a părut a fi în spectacol felul cum sînt privite unele personaje. Agamiță Dandanașe, canalia supremă, nu primește, în interpretarea lui Dionisie Vițu, atributele de ticăloșie și venalitate care-l caracterizează, ci doar trăsătura de ramolisment avansat, ceea ce e, oricum, prea puțin. La fel, Alexandru Blehan a exploatat doar datele imediate ale Cătăneanului turmentat, adică starea de avansată turmentare, preocuparea exclusivă a interpretului fiind să-i reușească elucidațiile și sughițurile. Liana Mărgineanu face din Zoe doar o cuconiță tinguitoare, cu vorba întretăiată de oftături și suspine, Valeriu Burlacu și George Macovei încearcă, în cuplul Farfuridi-Brinzovenescu, preluarea vechilor ticuri, cu care nu se izbutește mare lucru, Constantin Popa, în Tipătescu, e șters, iar Virgiliu Costin e un Pristanda fără vervă și fără haz. În general, mi se pare că Anca Ovanec-Doroșenco a nescolit nu numai sublinierea caracterologică a personajelor în totalitatea lor, ci și îndrumarea interpretelor pe căi mai puțin bătătorite. Nu de puține ori, în ciuda tinereții actorilor, spectacolul apare învechit, și asta tocmai din cauza inconsecvenței cu care s-a încercat degajarea de rutină, de deprinderi, obișnuințe și „tradiție”. Căci există și o tradiție care trebuie respinsă, o tradiție pe care istoria spectacolului cu această piesă o consemnează, o tradiție care denaturează piesa, tradiția după care, nu de puține ori, interpretii au căutat să fie mai mult proști decît canalii, umbrind astfel adevăratele esențiale despre o lume și o epocă pe care clasicul nostru le-a condamnat cu vehemență, în însăși alcătuirea lor, și nu în aparențe.

Spectacolul ieșean, cu meritele lui, dar și cu scăderile pe care le are, readuce în discuție necesitatea alcătuirii unui program repertorial de perspectivă, aceasta însemnînd, deopotrivă, eșalonarea în timp a celor mai importante sarcini ideologice ale teatrului, dar și asigurarea, pregătirea forțelor pentru traducerea în termeni scenici optimi a sarcinilor asumată.

Virgil Munteanu

Teatrul Mic

MANIA POSTURILOR

de Vasile Alecsandri

Data premierei : 7 octombrie 1975.

Versiunea scenică și regia : CONSTANTIN DINESCU. Scenografia : ADRIANA LEONESCU. Coregrafia : CRISTINA ATANASIU. Aranjamente muzicale : ION GROZA.

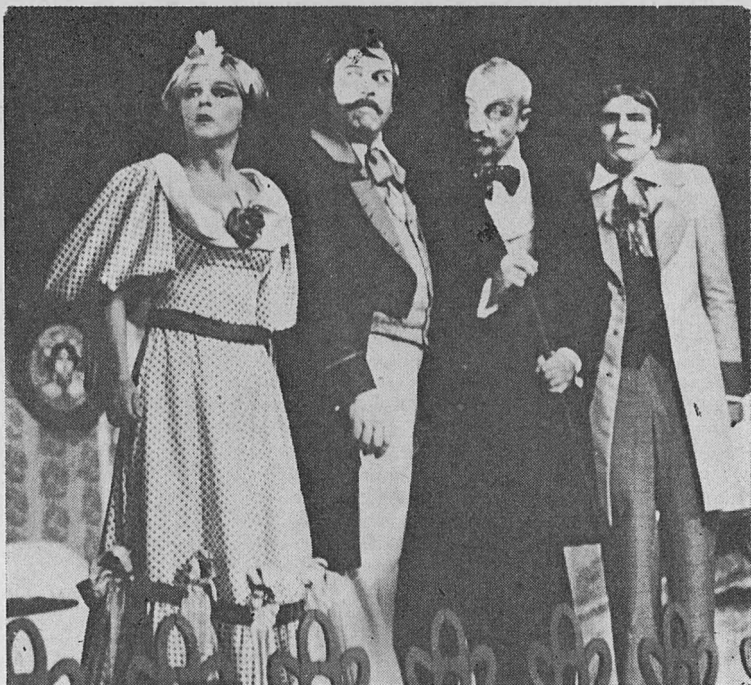
Distribuția : ARCADIE DONOS (Millo) ; LEOPOLDINA BALĂNUȚĂ (Lucșița) ; ION COSMA și ALEXANDRU D. LUNGU (Nac) ; ELENA POP (Lina) ; MAGDA POPOVICI (Florica) ; MIHAI DINVALE (Florin) ; DINU IANCULESCU și ANDREI CODARCEA (Ciupici) ; FLORIN VASILIU și NICOLAE IFRIM (Colivescu) ; MITICĂ POPESCU și NICOLAE POMOJE (Serviescu) ; STAMATE POPESCU (Tache).

Apariția lui Alecsandri pe așul Teatrului Mic nu ne surprinde. Între colectivul teatrului de pe strada Constantin Mille și creatorul repertoriului nostru național există de mult o afinitate electivă indiscutabilă. (Ne-au rămas întipărite în memorie *Chirițele* pline de vervă și colajul amuzant de cîntecule *Vreți să jucați cu noi...* ?)

Calitatea esențială a spectacolului *Mania posturilor* mi se pare a fi revărsarea tumultuoasă, firească, de haz și veselie.

Actorul Constantin Dinescu (autorul versiunii scenice) a unit două piese scurte — *Millo director* și *Florin și Florica* — pe o idee mînită a sporii trimiterele și semnificațiile ideologice și estetice ale operei originare. Și a făcut-o cu multă acuratețe și cu tot respectul cuvenit unei asemenei giugășe îndeletniciri. Bine articulată pe qui-pro-quo-uri, pe multiplicitatea pretextelor și efectelor comice, înmănușcherea, departe de a fi alterat, mi s-a părut că păstrează, intact, farmecul inițial al pieselor, izvorit și bazat pe naivitate. Galeria personajelor poartă în acest sens pecetea autentică a datelor esențiale ale comicului lui Alecsandri; voluptatea șarjei, zeflemeaua nezăgăzuită, punctată de ușoară patină idilizantă, și pitorescul savuros al limbajului.

Leopoldina
Bălănuță
(Lucșița),
Ion
Cosma
(Nae),
Dinu
Ianculescu
(Ciupici)
și
Mitică
Popescu
(Serviescu)



Mihai Dinvale (Florin) și Madga Popovici (Florica)



Linia violent caricaturală a portretelor, dilatarea și amplificarea prin procedee vodevilești, apășate, a situațiilor comice, împănarea textului cu gag-uri, cîntece și dansuri, vădese intenția realizatorilor spectacolului de a ataca, din toate părțile și cu toate armele posibile, stupida vanitate mic-burgheză, carerismul provincial, goana disperată, nebunească, după posturi bugetare.

Antrenat ani de zile în munca de instruire a formațiilor de amatori, întâlnit deseori pe „genericul” reprezentațiilor Teatrului Mic ca asistent de regie, actorul C. Dinescu a dorit să semneze și regia spectacolului. Și, după părerea mea, nu a dezamăgit. Principalul lui merit este acela de a fi citit *Mania posturilor* fără pretenția de epatare și fără dorința de a lansa un punct de vedere nou în exegeza textului.

A fost, deci, respectat textul lui Alecsandri, a fost respectată și muzica, impusă prin tradiție, a lui Flechtenmacher; totul a fost îmbrăcat într-o efervescență ridiculizantă, într-o suită de ironii și înțepături satirice, mărturisind totuși optica spectatorului de azi asupra moravurilor și năravurilor epocii: aspirațiile bucureștenizante ale provincialilor bătărași și selifeșiți.

Avînd de-a face cu o farsă (pe care Millo o dezlănțuie în „onorabila” casă Onofrescu), regia a conceput spectacolul ca atare, admirabilii actori ai trupei de la Mic înfățișându-ne cu maximă detașare viața și morală piesei. Cu o ușoară distanțare parodică, rostirea cu-

vintelor, muzica, decorul, costumele, cofurile, plastica mișcărilor, toate au concurat la realizarea unei reprezentări captivante, urmărită cu dese aplauze la scenă deschisă. Atractivitatea montării e generată de unitatea paradoxală dintre natura frustă, robustă, a personajelor și ironia cu care este tratată, de parfumul poetic desuet pe care-l degajă întâmplările, comportările și climatul de viață.

Actorii l-au înțeles cel mai bine pe colegul lor în ipostaza de director de scenă. Conduși, la propriu, din fosa de orchestră, de bagheta regizorului (presupusă a fi aceea a lui Flechtenmacher), ei s-au dezlănțuit, colorind cu o tentă de ridicol, cu cruzime chiar, personajele. Dacă e să căutăm vreo îndrăzneală în acest spectacol, apoi aceea ar fi a distribuirii citorva actori știuți pentru chemarea lor în formule grave. Leopoldina Bălănuță, care ne-a deprins cu marea ei patos tragic, este și aici formidabilă și încântătoare în mimarea, la cel mai înalt nivel al expresiei — tot pasionale — a „răscolitoarelor” trăiri ale Lucsăței Onofrescu. Cu grație și dezinvoltură, cu îndrăcit temperament, cu mijloacele cele mai diverse și mai viguroase, specifice vodevilului și comediei muzicale moderne (vocea gravă și joasă, splendidul timbru cu care cîntă romanțele și cupletele, virtuozitatea pașilor de dans), Leopoldina Bălănuță este de-a dreptul o surpriză, cât de viu și apropiat de noi își impune personajul. Excelentă, vie, colorată, fermecătoare a fost și Magda Popovici în Florica. De un haz irezistibil este Dinu Ianculescu în reliefarea zbuciumului grotesc al tipului de trădător de melodramă Ciupici, în degajarea cu care e pusă în funcțiune, ca în pilnia unui „gramofon” sinistru și răgușit, vocea unei canalii șantajiste. Cu Serviescu cel copleșit de năpasta slugărniceii și a unei timidități infantile, Mitică Popescu cîștigă încă un galon în ierarhia virtuozității și a măiestricii interpretative, în toate genurile și în toate gamele. Foarte buni, pitorești și amuzanți, Mihai Dinvale, Ion Cosma și Nicolae Ifrim. Arcadie Donos a susținut rolul lui Millo cu degajare și aplomb. Totuși, ne-ar fi plăcut — potrivit funcției rolului — să domine efectiv ca un mare maestru întregă lumea a farsei; din păcate, a fost mai degrabă copleșit de ea. Elena Pop și Stamate Popescu întregesc cu probitate profesională distribuția acestui spectacol, care-și împarte pe drept, în mod egal, aplauzele.

Decorul Adrianei Leonescu are și el, în tapetul cu trandafirași portocalii și în drapelele de mătase liliachie, un haz al lui. Cuvinte de laudă se cuvin aduse și aranjamentului muzical realizat de Ion Groza.

Valeria Ducea

Teatrul „C. I. Nottara”

ULTIMA ORĂ

de Mihail Sebastian

Data premierei: 15 octombrie 1975.

Regia: VALERIU MOISESCU. Decoruri: PAUL BORTNOVSKI. Costume: SMARANDA CREȚOIU.

Distribuția: MARIN MORARU (Alexandru Andronic); GEORGE CONSTANTIN (Grigore Bușan); ȘTEFAN IORDACHE (I. D. Borcea); SANDU ȘTIOLARU (Ștefănescu); MIHAIL PRUTEANU (Voicu); ION SIMINIE (Pompilian); ION PUNEA (Brănescu); VICTOR ȘTRENȚARU (Agopian); VASILE LUPU (Hubert); PETRICĂ POPA (Niță); MELANIA CÎRJE și ANDA CAROPOL (Magda Minu); CAMELIA ZORLESCU (Gaby); DODY CALAN-RUSU (Ana); ELENA BOG și VICTORIȚA DOBRE-TIMONU (d-na Werner); DANIEL CONSTANTIN (Băiatul cu cafele).

Aproape că nu a existat dramaturg român care să se fi bucurat de reprezentarea integrală și simultană a operii sale în teatrele bucureștene. Anii din urmă au adus dramaturgia lui Sebastian, în premiere sau reluări, pe cele mai importante scene ale Capitalei. După Ultima oră la Național, după Jocul de-a vacanța tot aici, a fost Insula la Teatrul de Comedie, din nou Jocul de-a vacanța la Teatrul „Bulandra”, Alcor și Mona la Comedie, Steaua fără nume la Giulești și, în sfârșit — în sfârșit pentru că nu se mai jucase de mult și pentru că e cel mai recent spectacol —, Ultima oră la Teatrul „Nottara”.

Excelentă inițiativă, pentru un teatru care poate reuni cele mai bune forțe cerute de acest spectacol. Excelentă inițiativă și sub raportul obligației generale de a valorifica în mod continuu moștenirea culturală, de a pune la îndemna generațiilor de azi operele care jalonează evoluția culturii noastre de-a lungul timpului. Poate fi și un îndemn pentru celelalte teatre de a scruta mai cutezător trecutul, de a aborda mai susținut repertoriul național. Este, sub toate raporturile, un moment fericit al actualei stagiuni, pentru că prilejuiește întâlnirea cu cea mai semnificativă operă a unui important dramaturg din generația interbelică, prin mijlocirea unui spectacol de elevată ținută artistică.

Sus : Melania Cirje (Magda Minu) și
Marin Moraru (Alexandru Andronic)

Jos : Ștefan Iordache (I. D. Borcea) și
George Constantin (Grigore Bucșan)

Încredințind regia lui Valeriu Moisescu, teatrul a avut în vedere disponibilitățile acestuia pentru spectacolul care îmbină tenta satirică cu unda lirică. Ultima oră cere o astfel de tratare și a avut-o în spectacolul lui Valeriu Moisescu, mai cu seamă prin contribuția lui Marin Moraru, interpretul lui Alexandru Andronic; dar și, nu mai puțin decisiv, prin participarea lui George Constantin, interpretul lui Bucșan, și a lui Ștefan Iordache, interpretul lui Borcea. Acest trio de străluciți actori se constituie în direcția de forță a spectacolului, cu toate că meritele celorlalți interpreți nu sînt excluse; nici decorurile lui Paul Bormovski, deloc neglijabile, și, cu atât mai puțin, travaliul regizoral al lui Valeriu Moisescu — în ciuda megalităților de care vom mai vorbi.

Marin Moraru compune cu mare finețe, cu o mare bogăție de mijloace și pe un registru larg, personajul său, înfățișîndu-l pe profesorul Alexandru Andronic în toată omenesca lui complexitate, de ins însingurat, fugar de o lume a cărei ostilitate a resimțit-o, sedus de imaginea lui Alexandru cel Mare, prizonier al acestei imagini, hucurîndu-se de roadele cercetărilor sale, dar amărit în condiția lui umilă de vorbitor în amfiteatre goale, de profesoraș fără catedră întregă, de cercetător fără discipoli. În portretul realizat de Marin Moraru se distinge net cinstea nutrită de încredere, dar și începutul unei uscăciuni sufletești, explicabilă, dacă ne gîndim la condiția lui. Aparența de om necăjit și stingher sugerează, în același timp, posibilul escroc de mare talie, abil disimulat, așa cum îl bănuie Bucșan. Întîlnirea lui Marin Moraru cu George Constantin e un moment de adevărată artă, tocmai prin subtilitatea cu care sînt pătrunse sensurile replicilor lui Sebastian; George Constantin jucînd, la rîndul lui, impecabil, uimirea, apoi uluiala și spaima care-l cuprînd pe marele financiar în fața acestei situații, cu totul de neînțeles pentru el — deprins cu șantajele deschise.

Confuzia creată prin publicarea într-o gazetă oarecare a unui articol destinat unei reviste de strictă specialitate, deruta provocată de erorile de tipar îl catapultează pe Andronic din lumea lui izolată în clocotul unei vieți nebănuite pentru el — și nici o clipă, de fapt, înțelese; și aici e frumusețea interpretării lui Marin Moraru, care nu-și pierde candoarea, care nu-și imaginează efectele comportării sale. Omnipotentul financiar și industriaș, patronul capabil să destituie miniștri, să manevreze presa, să cumpere cu oricît și să vîndă orice, e ridiculizat, dezarmat, debusolat, pentru că în calca lui nu a

stat niciodată un om cinstit, pentru că nu s-a înfilit niciodată cu sinceritatea, cu naivitatea, cu pasiunea altruistă. George Constantin e ca un bloc de granit care se fisurează treptat și se năruie cuprins de disperarea neputinței. Apariția lui înghețată de la început, în ponosita redacție muribundă, se schimbă într-o dezordonată agitație. Glasul lui stăpinit, de om deprins să dea porunci, se schimbă în urlete de fiară încolțită. E o realizare remarcabilă a interpretului, alături de cea a lui Marin Moraru și de cea a lui Ștefan Jordache. Acesta din urmă îl portrețizează pe Borcea, făcând din directorul foii obscure un ins secătuit, istovit de nereușite, pândit de faliment, în căutarea unei bombe publicitare care să-l salveze de la pieire și să-i redea prosperitatea, gata de orice compromis, în stare de orice șantaj, slugarnic, fălarnic și rău.

Nu cred că s-a reușit prea mult, distribuind-o pe Melania Cîrje în Magda Minu. Această față are în interpretarea actriței mai mult fanatism decât pasiune pentru eroul ei. Insuficient îndrumată, ea nu-și definește sentimentele față de Andronic și preia iniția-

tiva nu din intuiție feminină, nu din elan sentimental, ci, parecă, dintr-un fel de dibăcie vecină cu escrocheria celorlalți. Păcat că Magda Minu nu și-a găsit în Melania Cîrje o interpretă pe măsura acestui personaj dinamic și dinamizator și, mai cu seamă, pe măsura celorlalți interpreți. În roluri mai puțin generoase, au evoluat corect — și fără vreo notă personală care să aducă strălucire — Ion Punea, Ion Siminic, Victor Ștengaru, Dody Caian-Rusu.

Cred că Valeriu Moiescu a condus spectacolul, în linii generale, bine; față de marile merite care țin de limpezimea scriiturii scenice, de atenta îndrumare a interpreților, unele soluții regizorale apar însă excesive: un ministru furnizind marelui financiar dămigene cu vin, un director de gazetă (fie el și în pragul falimentului) ronțâind covrigi uscați, un industriaș iscând o bătaie cu papuci, descinderi polițienești devastatoare în casa lui Andronic mi se par stridente greu de asimilat în unitatea acestui spectacol.

Virgil Munteanu

PIESA ROMÂNEASCĂ ACTUALĂ

NU SÎNTEM ÎNGERI

de Paul Ioachim

Paul Ioachim n-a fost pină acum scriitor de teatru. A fost și este un om de teatru; un — n-aș zice, vechi, ci încercat — om al scenei. Nu *sîntem îngeri*, cu care ni se recomandă ca dramaturg, aproape simultan, la Ploiești și la București (Teatrul Mic), nu este, cu toate acestea, ceea ce se numește un debut. Fiindcă, mai cu lucrări „de sertar”, mai cu altele de răsunet discret (pe ecranele televiziunii, în programe radiofonice, pe scena din Galați), el a încercat marea cu degetul, vreme de peste zece ani, pină să se încumete a înfrunta pieptiș largul și a lua — și pe calea scrisului — contact viu cu marele public. E semnul unei perseverențe oneste și, în orice

caz, e semnul unei conștiințe artistice pentru care nu succesele explozive (care pot fi și de artificii, și de artificios) dan măsura efectivă a valorii. E semnul conștiințozității. Subtil aliaj de cunoaștere (a meseriei), de responsabilitate și de stăruință (asupra lucrului), conștiințozitatea își pune, de altfel, pecetea — dincolo de ceea ce știm despre autor — și asupra acestei serieri, în fond, totuși, de debut.

Nu *sîntem îngeri* este o lucrare nepretențioasă. Cu toate că pune sub observație o seamă de aspecte grave ale psihologiei și ale relațiilor etice, ale proceselor de conștiință din lumea și viața noastră. Vreau să zic că, în cercetarea, discursul și demonstrația dramatică, Paul Ioachim nu întreprinde și nici nu pretinde foraje abisale. Argumentele bunului simț, ale faptelor imediate, cotidiene, de viață, i se par destul de puternice și deloc superficiale, ca să fie și convingătoare, și emoționante. Păstrîndu-se în cotidian — în ce e răscolitor și poezie „nefăcută” în el — „cazul” unei familii pusă a-și verifica și afirma

proprile ei temelii și virtuți umane și cetățenești (și, pentru aceasta, a trece — de la tată și mamă la fiu — fiecare în parte și toți laolaltă, prin greaua încercare de a-și revizui, cântări și depăși erorile și gesturile, adesea, ireparabile, oite căpțușesc devenirea și universul lăuntric al omului) se lărgeste, vizând pildurilor și incitator unele aspecte ale devenirii spirituale din lumea noastră. Drama „îngerilor-care-nu sîntem“ aduce, măcar în maniera declanșării ei, cu vechea dramă-anchetă a *Inspectorului de poliție*, imaginată, pentru altă așezare și alte orizonturi sociale, de englezul Priestley. Nu vreau să spun că am avea de-a face cu o preluare, nici măcar cu o reminiscență. Dar asocierea ni se impune nu atât datorită similitudinilor structurale care înrudesc cele două lucrări, cât mai ales datorită concluziilor contrastant revelatoare la care ajung și prin care se deosebesc. În ambele, un intrus (mai mult sau mai puțin ambiguu pe planul semnificației) tulbură, într-o familie onorabilă, într-un moment de euforie, liniștea ei, și pune în cumpănă siguranța de sine a conștiințelor, împăcarea lor cu sine. În ambele, valorile morale și de caracter pe care par a se fi clădit și a se susține starea „de acum“ a respectivelor familii — cinste, și intransigență în apărarea cinstei, devotament arătat adevărului, cauzelor drepte, curate, înalte — se descoperă, dacă nu neapărat false, dubioase sau simulate, în orice caz impure, pătate de motivări, de gesturi, chiar de acte reprobabile. Atât doar că în lumea *Inspectorului de poliție*, din clipa în care cauza care a determinat drama tulburătoarelor recunoașteri se risipește ca o falsă alarmă, se domolește, în bucurie generală, și furtuna din conștiințe: a fost doar o furtună într-un pahar cu apă. Ceea ce se ascunde, putred, murdar, criminal chiar, sub stratul onorabilității, rămâne ascuns — se cuvine să rămână ascuns — trebuie să rămână ascuns: pentru salvarea onorabilității, a siguranței de sine. Fața socială contează: ea să nu sufere. Lumea din *Nu sîntem îngeri* e, față de lumea lui Priestley, antipodică: ea nu poate trăi o dublă existență, nu-și îngăduie să poarte două fețe — una „de ochii lumii“, alta între cei patru pereți ai casei. Ea se construiește pe sine, omenește — inovată, adică, de multe păcate (porniri egoiste, lașități, generozități interesate, ambiții oarbe de parvenire, orgolii meschine, ezitări sau dezerțări în fața dificultăților, concesiuni oportuniste), dar se construiește, tot omenește, în același timp, din gânduri și elanuri pure, dornică de puritate, conștientă de propriile ei limite și neajunsuri, luptînd cu ele, biruindu-le, depășindu-le. „Nu sîntem îngeri“ — să fim oameni: iată frumosul și gravul mesaj al piesei lui Paul Ioachim.

Am putea etala, vorbind despre această, cum arătam, în fond, primă scriere de anvergură a lui Paul Ioachim, suficiente nemulțumiri, privind construcția ei, lăturile ei expresive: anume lungimi pe traiectorii lăturănice

acțiunii centrale, o anume înclinare spre discursiv și facil în captarea dialogului, ecouri de schematism și slabă rezistență la clișee, la efecte de suprafață în configurarea caracterelor, sau a unor scene. Asemenea observații, cred, însă, că autorul însuși și le-a făcut și, desigur, va ști să le evite, cu prima nouă tentativă dramaturgică. Fiindcă sînt observații de ordinul finisării și fiindcă autorul, cum bine știm, trăiește scena, lucru dovedit din plin în chiar această lucrare, a cărei însușire capitală stă, dincolo de orice observații, pe teatralitate, pe virtutea de a se lăsa cu ușurință mulată și modelată actoricește, de a se oferi, variată și în linii bine conturate tipologie, interpretărilor. De altfel, aceste constatări sînt nemijlocit legate de punerile în scenă de la Ploiești și București.

La Teatrul Municipal din Ploiești

Data premierei : 21 septembrie 1975.

Regia : LETIȚIA POPA. Scenografia : VASILE ROMAN. Ilustrația muzicală : ing. LUCIAN IONESCU.

Distribuția : EUSEBIU ȘTEFĂNESCU (Radu Veres) ; OLGA DUMITRESCU (Ana) ; MARIUS IONESCU (Petre) ; ANGHEL BRATU (Dumitru) ; EFTIMIE POPOVICI (Arghir) ; EMILIA DOBRIN (Ada) ; CORNEL CIUPERCESCU (Dan).

Obișnuită cu cadrele televiziunii, dar nu intimidată de adîncimea podium-ului, Letiția Popa (pe o scenografie sobră, geometrică aproape, foarte economică, a lui Vasile Roman) a creat protagoniștilor largi posibilități de desfășurare. Formula regizorală a Letiției Popa nu se cuvine judecată din unghiul de vedere al teatrului de cameră. Spectacolul ei, lucrut prin eludarea încărcăturilor coloristice ale jocului actoricesc, se vrea — și cu efecte deloc minore — un spectacol-dezbateră, obsedat mai mult de ideile ce circulă în text și mai puțin de expresia lor întrupată. De aici, apariția unor prea acerate spații de mișcare, oferite actorilor. De natură, aceste spații, a lăsa gesturilor și mișcărilor o

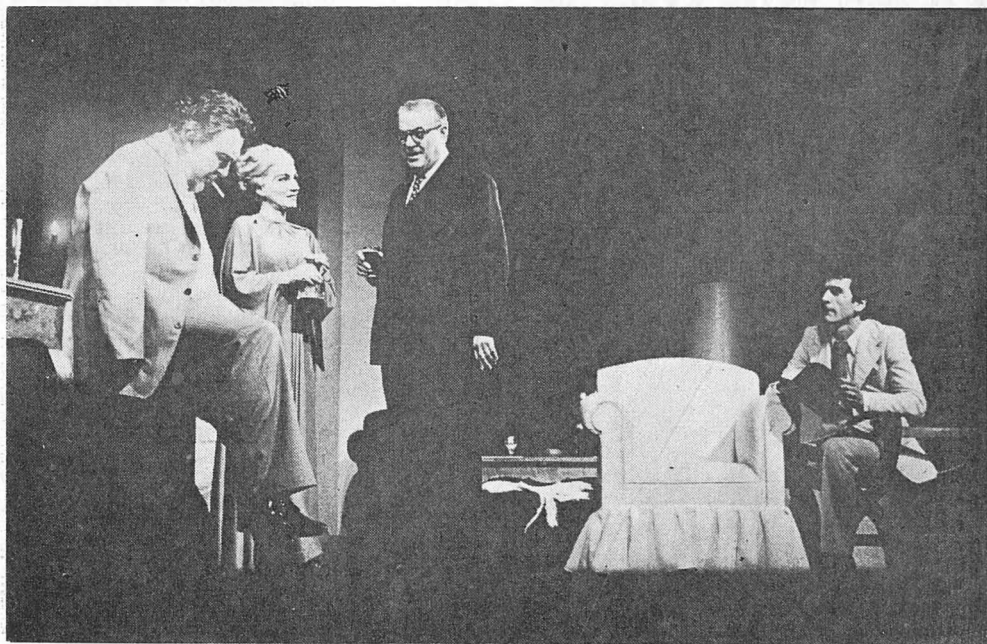
deschidere peste cerințele cuvîntului. De aici, pe de o parte, un nedorit impuls retoric, pe de alta, o dinamică a relațiilor între protagoniști, uneori nejustificat trenantă, alteori, iar nejustificat, precipitată. E limpede că interpreții au întîmpinat formula Letiției Popa nesolidar, cu șanse și rezultate, așadar, inegale. Sub aceste auspicii. Eusebiu Ștefănescu a parcurs, totuși, cu bune rezultate, deși cam de factură exterioară, traicectoria, grea de suișuri, meandre și coboriri, a personajului său (Radu Vereș). Alături de el, Olga Dumitrescu a fost o soție prea în umbră și, actoricește, nesolicitată. Marius Ionescu a demonstrat, în rolul fiului, bogate resurse de prospețime și de vigoare, iar Anghel Bratu a fost, în rolul Bunicului, sfătos și a cucerit doar prin clișeu sfătoșeniei. Eftimie Popovici — umbra șantajistă a trecutului — a avut două treceri util insolite, deși în culori prea apăsate. Două apariții juvenile, dar fără rezonanță: Emilia Dobrin și Cornel Ciupercescu.

Constantin Codrescu (Radu Vereș), Maria Potra (Ana), Ion Manta (Dumitru) și Dan Condurache (Petre) în spectacolul „Nu sintem ingeri” de Paul Ioaachim la Teatrul Mic

La Teatrul Mic

Data premierii : 9 octombrie 1975.
Regia : SORANA COROAMĂ. Scenografia : ADRIANA LEONESCU.
Distribuția : CONSTANTIN CODRESCU (Radu Vereș) ; MARIA POTRA (Ana) ; DAN CONDURACHE (Petre) ; ION MANTA (Dumitru) ; DINU LANCULESCU (Arghir) ; DORA IVANCIUC (Ada) ; MIHAI DINVALE (Dan).

Sorana Coroamă (regia) și Adriana Leonescu (scenografia) au văzut, dimpotrivă, textul lui Paul Ioaachim în idei psihologice și temperamental încorporate. Spectacolul lor izbește prin plasticitate, prin nuanțe, prin culoare, prin „carne”. El urmărește fără ierarhizări, și dînd volum în aceeași măsură tuturor cazurilor conținute în cazul familiei Vereș. Și iată : Constantin Codrescu domină cu o mare inventivitate a firescului și gravele și acutele dramei (poate și cu exagerată agitație, făcînd prea des apel la țigară și la barul cu băuturi, și în clipe de relaxare, și în cele de încordare, și în cele de molecă conversație). Dar domină (dincolo de toate acestea) universul de viață al scenei, îi dă relief și forță radiantă, cu o versatilă știință



a expresivității. Mereu egal cu sine, e totuși disponibil la o maximă varietate umorală și demonstrează cu o consumată artă a trăirii, nu doar un rol (un tip și un caracter), ci, îndeosebi, substanța semnificativă a rolului. A fost secundat, cu neașteptate daruri de îmbogățire, într-o partitură mult săracă, de Maria Potra; a fost femeie, nevastă, mamă, gazdă, duioasă, aspră, încercenată, îndurerată, și în toate ipostazele a dovedit un delicat și bine dozat rafinament artistic. Ion Manta a trecut prin scenă cu timbrul și fața lui cuminte, bine știute, lăsînd, ca o pedală prelung apăsată pe glasul omeniei, o diră de adîncă semnificație. În contrast cu el, falsa bonomie, dublată de efluvii de umanitate și-reată cu care și-a cizelat Dinu Ianculescu, spirital, fața neagră a piesei și spectacolului. În sfîrșit, între prezențele periferice — dar nu lipsite de utilitate — a lui Mihai Dinvale și a Dorei Ivanciuc, tinăra speranță Dan Condurache, vrednică de notat pentru arta de a fi exploziv prin reținere interioară și comunicînd cu mare efect prin maximă economie de mijloace.

Un spectacol care dă Cezarului ce-i al Cezarului — poate și ceva mai mult.

Florin Tornea

Teatrul Giulești

CU OLTENCELE NU-I DE GLUMIT!

de Gh. Vlad

Data premierii: 5 octombrie 1975.
Regia: GETA VLAD. Scenografia: DIMITRIE SBIERA.

Distribuția: ANA CIGLOVAN (Oara Dudău); ILEANA CODARCEA (Chiva Călin); SIMIŢON NEGRILĂ (Gheorghe Mustețea); ASTRA DAN (Maria Teacă); ION CHIŢOIU (Vasile Buligă); IRINA MAZANITIS (Nineta Paraschiv); GELU NIŢU (Grigore Dudău); IARODARA NIGRIM (Rada Gulă); LUCIA CRISTIAN (Floarea Pacoste); LUIZA DERDERIAN (Duța); ION ANGHIEL (Pantelimon Bucă); MIRCEA DUMITRU (Panait); TRAIAN DĂNCEANU (Ilie Beșleagă); RODICA MANDACHE (Zamfira Manciu).

După ce, ani în șir, a reprezentat de sute de ori *Comedie cu olteni*, Teatrul Giulești s-a decis, în sfîrșit, să-și înscrie în repertoriu și cealaltă piesă a lui Gheorghe Vlad, într-un fel replică la cea dintîi pomenită, comedia *Cu oltencele nu-i de glumit*. Spun „s-a decis, în sfîrșit” pentru că piesa nu e nouă, Vlad a mai scris între timp alte trei lucrări, la rîndul lor reprezentate prin alte teatre, iar această comedie cu oltence, după ce a fost publicată de revista noastră, s-a mai jucat la Craiova, Sibiu și Constanța.

Nu erod să mă înșel dacă afirm că unele teatre au împrumutat optica unor cronicari, după care comedia țărăneasă, în speță, comedia lui Gheorghe Vlad, e un fel de rudă săracă, acceptată la ospăț, dar mai către coada mesei: poate dă o mîna de ajutor și la bucatărie. Dă, firește, o serioasă mîna de ajutor, dramaturgia lui Vlad, dovada o face succesul enorm al reprezentațiilor cu piesele lui, și prejudecățile noastre se clatină dacă realizăm că numai *Comedie cu olteni* a fost reprezentată în țară de peste o mie cinci sute de ori. Această impresionantă aderență a publicului nu este întîmplătoare, ea arată că, cel puțin pe planul problematicii, dacă nu și prin procedeele artistice folosite, Gheorghe Vlad se arată vrednic de interesul nostru.

Recenta premieră a Teatrului Giulești re-aduce în actualitate o chestiune des invocată de opinia teatrală, dar nu îndeajuns împlinită de dramaturgie și, de asemenea, neîndestulător susținută de teatre; și anume, chestiunea dramaturgiei și spectacolelor inspirate de viața satului, destinate satului. Această parte importantă a realității românești de astăzi continuă să inspire strălucit pe creatorii din domeniul prozei, dar nu-și găsește reflectarea cuvenită în dramaturgie. Gheorghe Vlad rămîne un explorator solitar al acestei lumi, meritînd, fie și pentru acest singur atribut, toată atenția și prețuirea noastră.

Cu oltencele nu-i de glumit relevă un aspect ocios, nu numai în teatru, al realității satului, și anume creșterea rolului femeii, recunoașterea acestui rol și, implicit, promovarea corespunzătoare în funcții de conducere, pe bună dreptate cuvenite. Comedia debutează cu un conflict care se rezolvă în prima sa parte. Dorința de a alege în funcția de primar o femeie întîmpină rezistență, dar această rezistență, născută și hrănită din prejudecăți, este repede înfrîntă. Poate că acest conflict ar fi fost cel singur motorul altei piese, datorată altui dramaturg. Gheorghe Vlad nu-l prea ia în seamă, pe autor îl interesează în mai mare măsură ce se întîmplă după ce la conducerea comunei este instalată o femeie. Și, iată, o vedem pe tinăra primărieț Oara Dudău în acțiune, confruntîndu-se cu viața, cu problemele comunei (și ale propriei familii), înfruntînd prejudecăți, interese egoiste, mentalități învechite, atitudini retrograde. O vedem, după procedeele cunoscute al lui Gheorghe Vlad, într-un fel de reportaj prelungit, acționînd energic și curajos, inteligent și



„Cu oltencele nu-i de glumit“ de Gh. Vlad, pe scena Teatrului Giulești.

neobosit, pentru a duce cu un pas mai departe spre desăvârșire viața comunei.

Nici din această comedie a lui Vlad nu lipsese personajele pitorești, de o autenticitate de necontestat, ca și replica de haz, poanta cu țile, și chiar dacă ele ocupă locul unor portrete mai complexe, unei adânciri a situațiilor surprinse, unei ogîndiri de mai profundă și mai cuprinzătoare semnificație, ele conferă comediei savoare, atribuindu-i un sens optimist, o semnificație încurajatoare, lesne de descifrat.

Spectacolul Cetei Vlad e limpede, curgător, alert și vesel, pe toată durata lui, tonic și atractiv, cum nu rare sînt spectacolele acestui soldat ereditarios al Teatrului Giulești.

Pe tînăra primăriță o interpretează, cu sinceritate, farmec, feminitate, poate nu cu destule nuanțe, poate nu îndeajuns de autoritară, Ana Cielovan. E rolul cel mai întins, cel mai dificil, și tînăra actriță se achită bine de răspunderile ei, fiind, e drept, susținută de mai experimentata Astra Dan, în piesă, președinta femeilor, mîna dreaptă a primăriței. Portrete colorate izbutesc Traian Dănceanu, Gelu Nițu, Mîrcea Dumitru și Ion Anghel, fiecare utilizîndu-și darurile proprii și datele personajelor lor, pentru a întregi o galerie de pitorești tipuri, creionate de autor în manieră de croșiu. Am mai reținut firescul lui Simion Negrilă, în rolul destul de plat al președintelui de cooperativă, conștiințiozitatea Luizei Derderian și Henei Codarcea, alăturările Rodicăi Mandache, și toate acestea ne-au plăcut. Nu ne-a plăcut răceala rigidă a Irinei Mazanitis. Decorurile lui Dimitrie Șbiera sînt plăcute și funcționale, solide, ca pentru o viață lungă a spectacolului. Și n-am nici o umbră de îndoială că spectacolul va avea o viață lungă.

Virgil Munteanu

Teatrul de Stat din Sibiu

MENAJERA

de Al. Sever

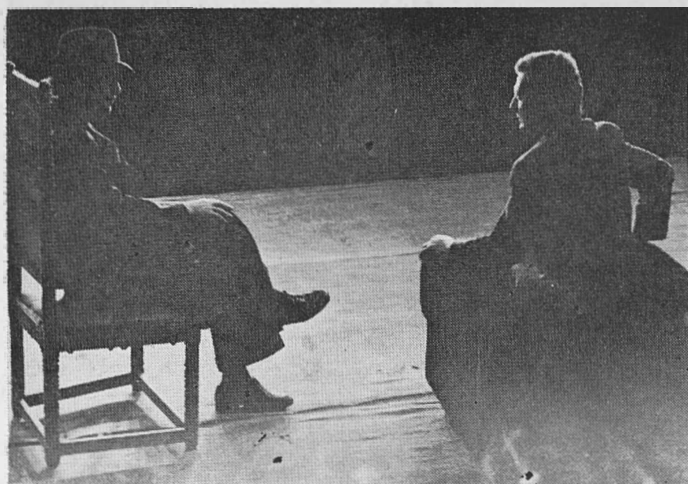
Data premierii : 2 octombrie 1975.

Regia : IULIAN VIȘA. Scenografia : THEODOR CIUPE.

Distribuția : MARIUS NIȚA (Ion Aureliu Rebedea) ; GERALDINA BASARAB (Gabi) ; DANA BOLINTINEANU (Monica Hanganu) ; LIVIA BABA (Doamna Mălincioiu) ; RADU BASARAB (Un inspector de poliție).

Marcat de cele două premiere originale : *Menajera* de Alexandru Sever (secția română) și *Excursie pe un covor* de Christian Maurer (secția germană), momentul inaugural al stagiunii 1975—1976 dobîndește la Teatrul de Stat din Sibiu un sănătos sens programatic. Față de criteriul inițiativelor de tot mai intensă difuzare a valorilor scrisului dramatic românesc contemporan, opțiunea și actuala politică repertorială a teatrului sibian mărturisesc un plus de exigență și de interes.

Piesa lui Alexandru Sever, ca întreaga sa operă dramatică, de altfel, atinge cu predicție straturile permanent sensibile ale con-



Radu Basarab (Inspectorul de poliție) și Marius Niță (Ion Aureliu Rebedea)

științei, acelea în care se nasc marile întrebări asupra rostului și devenirii omului. Cantonată în perioada războiului, a luptelor purtate de comuniști în ilegalitate, cu un timbru aparte, original, cu o gândire inspirată și subtilă, care caligrafiază zburciunile lăuntrice al omului însingurat, rupt de istorie, care, în loc să dureze punți, adâncește prăpastia dintre sine și oameni, *Menaajera* — de ce să n-o recunoaștem? — n-a prea avut, totuși, norocul meritat. A trebuit să treacă vreo 12 luni de la apariția ei în paginile revistei noastre (ianuarie 1974) până ce un teatru, cel al minerilor din „Valea Jiului“, s-a încumetat s-o lanseze publicului. Au mai trecut încă vreo 270 de zile până ce, iată, o altă echipă, cea sibiană, vine să ne ofere, în viziunea unui tânăr regizor, Iulian Vișa, o nouă montare.

Așa cum reieșea și din analiza făcută pe larg la prima ediție scenică*, textul *Menaajerei* nu este prea lesne descifrabil și nici prea simplu de reprezentat în „cheia“ lui specifică. Consecințele baricadării eroului Ion Aureliu Rebedea în carapacea cu-ului, simptomele recurente ale blocării relațiilor cu lumea, generate de egoismul mentalității burgheze: denunțul dezumanizării; criza sufletească, supraparea interioară determinată de frică, de compromisul și pactizarea cu forțele întunericului; remușcările în urma actului necugetat al trădării, toate acestea se fundamentează, în piesa lui Sever, pe o viziune care alternează planul real cu cel imaginar. Planul realității obiective, din prima parte a piesei, cedează locul, în partea a II-a, imaginărilor, în care sublimul și jocositatea faptelor, proiectate pe fundalul evenimentelor istorice, se războiesc, sumbru și straniu, într-o viziune de coșmar.

* „Teatrul“, nr. 1/1975.

Deși construcția dramatică a piesei delimitează net cele două planuri ale acțiunii, formula alternării elementului real cu cel oniric e cam alunecoasă, scăldată de incertitudini și ezități. Treptele procesului psihologic, până la deznodământul final: sinuciderea; mutațiile ce se petrec în conștiința personajului, în urma bizarului său zburciun, al pornirilor cind de autonegare, cind de autoafirmare, sînt destul de palid motivate.

Așa, incertă și fărîmițată, aparent dezordonată în structura ei, cu multe și repezi secvențe, *Menaajera*, prin profunda ei idee morală: apelul patetic la angajare socială și solidaritate umană, prin sensurile ei multiple, mereu actuale, oferă totuși premisele unor spectacole caracteristice pentru ambițiile creatoare ale unor regizori și actori.

Atracția pe care a exercitat-o piesa asupra tinărului regizor sibian pare să fi fost determinată de trimiterile ei metaforice, ca și de teatralitatea și de tonalitățile ei stranii. Intenția regizorului a fost de a conferi spectacolului unitate stilistică. Ea s-a materializat prin așezarea și a primei părți sub semnul metaforizării, prin anticiparea sugestiilor de coșmar. Prinul element chemat să sprijine această idee este decorul. Conceput de către Theodor Ciupe în linii și spații solemn-austere, cadrul plastic unic al spectacolului (alcătuit doar dintr-un singur perete negru, în fundal, și câteva perdele, tot negre, laterale) conferă piesei un climat sumbru, chiar sinistru, sugerînd, dintru început, o încăpere înghețată, de cavou. Simplu și rafinat, de o sobră eleganță, acest cadru, trecut printr-un evantai de lumini, i-a permis lui Iulian Vișa să alterneze firesc și fluid, mai ales în partea a doua, planurile piesei.

La ridicarea cortinei, într-o lumină difuză, se pot zări, în colțul stîng al scenei, un morman de presupuse mobile și o scară

înaltă, acoperite cu cearcaefuri albe, iar în colțul din dreapta, situate în fundal, o bibliotecă cu uși de oglinzi și un birou modest la care stă și lucrează profesorul. Dacă, pînă la sfîrșitul spectacolului, ne-a fost greu să descifrăm sensul simbolic al scării, în schimb, ne-a fost destul de ușor să intuim, de la prima soluție regizorală (de la haloul de lumină creat în funebra încăpere de un reflector care bate cu putere în oglinzile bibliotecii, producînd mii de ape și de scinteieri orbitoare în jurul eroului și determinînd spectatori să clipească des), că e vorba de sugestia unui coșmar.

Caracterul oarecum naiv și simplist și al altor soluții, din prima parte a spectacolului, care anticipează, cum spuneam, cu totul nejustificat, alunecarea în vis (schimbarea bruscă a luminii, plutirea în imponderabil, ca într-un balet cosmic, a eroilor, trecerea abruptă a dialogului dintr-un registru într-altul, dintr-o vorbire normală, cotidiană, într-una rarefiată, declamatorie), nu ne-a împiedicat să urmărîm, totuși, cu multă atenție, ceea ce se petrece mai departe în reprezentație. Și, nu fără îndreptățire, Iulian Vișa a compus, cel puțin, în partea a doua a spectacolului (acolo unde, de fapt, se justifică și în text), emoționante momente de sugestie simbolică, menite a ilustra remușcările. Scenele dintre erou și fata cu convingeri comuniste sacrificată de el, dar care rămîne prezentă și vie în memoria și conștiința sa; confruntările dintre erou și inspectorul de poliție, sînt frumoase și subtile, realizate cu soluții teatrale ingenioase. Deosebit de sugestiv este finalul montării. Diafană și grațioasă, fata se oferă să-l ajute pe erou să moară mai ușor, conducîndu-l de mîna într-o nișă tapetată cu oglinzi, un soi de somptuoasă raclă, peste care cad, molcom, fulgi de nea. Delicată și poetică, această metaforă scenică e străbătută de un filon ironic, dar trimite și spre absolvirea blajîn-creștinească a eroului, deși sensul propus de autor — grav și dramatic — este acela al condamnării, vehemente și fără echivoc, chiar dacă numai în vis, a atitudinii lașe a personajului.

Toți actorii cuprinși în distribuție s-au străduit, în limitele acestei viziuni, să joace concentrat și cît mai simplu cu putință. Marius Niță, căruia i s-a încredințat rolul principal, pe măsura forței dramatice și a potențialului său artistic, bogat în resurse scenice, a punctat precis și grav evoluția psihologică a personajului, dezvăluind edificator cugetul lui greu încercat de obsesia culpabilității și de tîmuite regrete pentru bucuriile refuzate ale vieții. Sensibilă și avîntată, Geraldina Basarab a fost deplia convingătoare în ambele ipostaze — și în cea reală și, mai ales, în aceea în care croina e, de fapt, incarnarea unei idei obsesive. Cu sinceritate și finețe, cu multă discreție, actrița a conferit viață și relief unui personaj sumar și oarecum artificial schițat de autor. În scurta sa apariție, Radu Basarab l-a impus, cu mijloace lapidare, expresiv, pe Inspectorul de poliție. În rolul pitoresc



Marius Niță (Ion Aureliu Rebedea) și Geraldina Basarab (Gabi)

al doamnei Mălincioiu, Livia Baba a evoluat cu dezinvoltură, demonstrînd că poate duce cu bine la liman orice rol, chiar și atunci cînd își schimbă genul, și cînd se pare că partitura nu i se prea potrivește. Dana Bolinteanu s-a încadrat cu demnitate și cu bune rezultate în spectacol.

Dincolo de rezervele noastre față de accentele care, în loc să limpezească startul debaterii din *Menajera*, l-au încetșosat, versiunea sibiană, prezentată într-o înaltă tinută artistică, incită la meditații și discuții.

Valeria Ducea

Teatrul Tineretului
din Piatra Neamț

TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÎNEȚE

de Eduard Covali

De la *Vrăjitorul din Oz* și *Harap Alb*, basmul a devenit o prezență programatică în repertoriul Teatrului din Piatra Neamț. Faptul merită atenție cu atât mai mult cu cât, de fiecare dată, experiența artistică s-a dovedit fertilă în semnificații educative.

De data aceasta, ambiția se dovedește a fi mai mare, teatrul abordând specia basmului filozofic, în care peripeția propriu-zisă e mai puțin importantă decât încercarea de a descoperi sensuri profunde, de ordin ontologic

Rozina Cambos și Horațiu Mălăele



Data premierei : 11 octombrie 1975.

Regia : CĂTALINA BUZOIANU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Muzica : CORNELIU CEZAR.

Distribuția : EUGENIA BALAURE, ROZINA CAMBOS, LUMINIȚA GHEORGHIU, CATRINEL PARASCHIVESCU, IOANA PAVELESCU, RALUCA ZĂMFIRESCU, EUGEN APOSTOL, MIRCEA BIBAC, GHEORGHE BIRĂU, MIHAI CAFRIȚA, GHEORGHE DĂNILĂ, ALEXANDRU LAZAR, FLORIN MACELARU, HORĂȚIU MĂLĂELE, ION MUSCĂ.

și gnoscologic, incitând la meditație, provocând concluzii morale. Basmul popular românesc oferă pentru aceasta o nesecată sursă de inspirație, arătându-se apt a purta o complexă și revelatoare încercătură idealică.

Eduard Covali a ales, pentru această nouă încercare dramaturgică a sa, unul dintre cele mai frumoase și bogate în semnificații basme din tezaurul nostru popular, *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*. Folosind schema epică a poveștii, așa cum figurează ea în culegerea lui Petre Ispirescu, Covali a îmbogățit-o, făcându-i explicite semnificațiile, adăugându-i altele, introducând pasaje de ritual folcloric specific momentelor cruciale ale existenței umane, compunând, astfel, textul unui spectacol de teatru total, în care cuvântul, gestul, mișcarea și muzica se îmbină armonios și expresiv. Încercarea, o spun din capul locului, e doar parțial reușită, autorul textului oscilând între cel puțin două soluții finale și dând astfel naștere unor inadvertențe. Spectacolul, însă, la realizarea căruia au contribuit în mod substanțial regia Cătălinei Buzoianu, scenografia lui Mihai Mădescu, muzica lui Corneliu Cezar și mișcarea scenică de Adina Cezar și Sergiu Anghel, împreună cu un grup de actori talentați, și-a încorporat în mod fericit sugestiile conținute în text, comunicându-le în imagini scenice de mare poezie. Unele inadvertențe de stil se ivesc și aici, mai ales în partea a doua, unde semnificațiile se tulbură pe alocuri. Dar, mai întâi, despre ce e vorba ?

Spectacolul începe ca un joc de copii, ca o poveste spusă în glumă, de un grup de actori îmbrăcați în costume albe neutre — sugestie de costum popular în liniile sale cele mai simple —, care invadează sala, atât pe puntea japoneză din centru, cât și pe intervalele laterale, într-o încercare de teatru de participare care atrage interesul și simpatia publicului. Umorul și o anume complicitate cu publicul domină acest început, hazul desenându-se, de altfel, destul de des, în tot timpul reprezentației și ferind povestea de patetic sau melodramatic.

Din povestirea începută în glumă, reproducând aproape exact introducerea basmului

Scenă
din
spectacol



lui Ispirescu, într-*am aproape pe nesimțite în acțiune. Povestitorii devin personaje, dintre ei desprinzându-se cei doi eroi ale căror peripeții le vom urmări apoi: Dorde, fiul de împărat, și bătrînul său prieten, Murgu, calul năzdrăvan, interpretați de Horațiu Mălăele și Gheorghe Dănilă. Toți ceilalți actori vor juca mai multe roluri fiecare, cu o mare dăruire și disponibilitate, într-o perfectă sudură a ansamblului, adevărat exemplu de artă colectivă și, totodată, manifestându-și pe deplin individualitatea.*

Asistăm, așadar, la nașterea fiului de împărat (excelet nîmată de Horațiu Mălăele), cu momentul dramatic al făgăduielii că i se va da „tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte“, la etapele creșterii sale, la atingerea maturității — totul, în scene semnificative, în care ritualurile populare creează ambianța social-umană (e lumea satului românesc, într-un timp din afara timpului), reprezentînd etape ale creșterii omului. Dorde — nume simbolic, exprimînd eterna aspirație umană — este omul însuși, în momentele nodale ale existenței. El trece prin diferite probe, cunoaște lucrurile din jur — luna, stelele și soarele, muzica; trece prin proba de călire a bărbăției. Un moment crucial al existenței: moartea flăcăului lasă urme adînci în conștiința lui. Și după ce cunoaște și dragostea, și limpezimea apei din fîntînă (o fîntînă simbolică, se pare, a limpezirii conștiinței), Dorde se „îmbolnăvește de moarte“ și nimic nu-l mai poate opri din dorința de a descoperi ceea ce i s-a promis încă din pîntecele mamei: „tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte“, în ciuda încercărilor Pietrei de hotar de a-l face să-și cunoască limitele — „Cunoaște-ți hotarul!“ —, în ciuda tuturor

celor care vor să-l convingă că ceea ce caută el nu există și că rostul lui e acolo, în locurile acelea.

În partea a doua încep peripețiile, peregrinările, aventura. Aventura existențială, desigur, în intenția autorilor spectacolului, întreaga poveste fiind o aventură în conștiință. Spectatorii de diverse vârste și capacități de înțelegere vor recepta mesajul spectacolului la diversele sale nivele de comunicare, unii urmărindu-i anecdotică, alții mergînd mai adînc, pînă la semnificațiile ultime. Aventura în conștiință sau în existență, fabula piesei și a spectacolului ni-l prezintă pe Dorde, eroul-om, traversînd diverse situații, ipostaze, crize, din care iese biruitor, mai matur, mai călit. Dorde învinge rînd pe rînd Spaima (Ghionoaia din poveste, prezentată cam ciudat, în intenție demitizatoare, ca o ridicolă și desuetă curtezană), cu ajutoarele ei — (Slăbiciunea, Îndoiala, Închipuirea, Neștiința); apoi. Boala (Țara Scorpiei): suferă asuprairea și nedreptatea din Țara drumurilor încurcate; se lasă pentru o clipă ademenit de Beție, de Somn, de Lăcomie, și ajunge în Țara tineretii fără bătrînețe, pentru a descoperi — dureroasă revelație! — că aceasta e un nonsens. Tineretea fără bătrînețe înseamnă existență fără viață, adică non-existență: căci ce poate fi viața fără neliniște, fără visuri, fără schimbare? O existență egală, statică, încremenită, o mare tristețe, sub aparența liniștii senine, a frumuseții fără nour.

Revelația aceasta a condiției dialectice a existenței constituie prima soluție, filozofică, a aventurii lui Dorde, care, trecînd prin Valea Dorului, se reîntoarce în ținuturile natale (precum în basmul elasic), așadar, în sine însuși, la starea inițială. Concluzia ar fi, deci,

că moartea e o condiție a existenței însăși, a vieții. Mergînd mai departe cu demonstrația, autorii spectacolului (text și regie) au căutat să descopere și semnificațiile morale ale fabulei. Pe acestea, Dorde le află la întoarcerea „acasă” — în sine însuși —, unde i se reproșează că nu și-a trăit viața cum ar fi trebuit. Dorde este judecat de toți acei pe care-i lăsa acasă — proiecție a propriei sale conștiințe —, cu acuzații care, după părerea mea, nu sînt în întregime justificate de acțiunea dramatică, de situațiile concrete în care eroul s-a aflat. Morala fabulei, justă în sine și absolut necesară, este în oarecare măsură supraadăugată, nu se desprinde organic din acțiune. De aceea, moartea eroului, reproducînd finalul basmului lui Ispirescu (final logic acolo), apare, aici, ca o sancțiune. Ce anume i se reproșează lui Dorde? Că a aspirat dincolo de limitele sale? Dar aspirația spre absolut e o trăsătură și o condiție a omului, din ea s-au născut marile realizări ale omenirii. Că „n-a lăsat nimic în urma lui”? Poate. Dar acțiunea piesei a urmat drumul descoperirilor ontologic-gnoseologice, nu i-a propus eroului situații care să implice o opțiune. Iar ceea ce i s-a propus înainte de plecarea în aventură era un fel de „trăiește-ți traiul, lasă visurile”, o viață limitată la un sens cotidian, pedestru.

Cu această rezervă, adresată atât textului cît și spectacolului, nu pot să nu relev excelența mijloacelor scenice: poezia decorului, construit simplu, din cîteva trunchiuri noduroase de copaci, care, în jocul subtil al luminilor, mișcați pe roțile (un convenționalism prezent tot timpul în spectacol, fără să stingherească), au creat o dinamică și o capacitate de expresie miraculoasă, oferind ambianța adecvată unor scene de fantastic și grotesc totodată; mobilitatea actorilor, care cîntă, joacă, dansează, cu ușurință și firesc (Eugenia Balaure, Rozina Cambos, Catrinel Paraschivescu, Raluca Zamfirescu, Ion Muscă, Florin Măcelaru, Alexandru Lazăr, Mihai Căfrița, Luminița Gheorghiu, Ioana Pavelescu, Eugen Apostol, Mircea Bibac, Gheorghe Birău); capacitatea de mimare a evoluției personajului, de la naștere pînă la adînci bătrînețe, a lui Horațiu Mălăele, ca și flexibilitatea și maturitatea lui Gheorghe Dănilă; regia de înaripată fantezie, capabilă a „vizualiza” semnificații și idei, a Cătălinei Buzoianu. Mai puțin reușită, pentru că a ieșit din stilul sobru al spectacolului, a fost întreaga, lungă scenă a „Țării drumurilor încurcate”, în care biciuirea unor vicii, denunțarea unor inechități sociale de pe alte tărîmuri, au fost făcute cu mijloace mai îngroșate, cu ostentație.

Încitînd la discuții, în orice caz la meditație cu privire la condiția morală a existenței umane, oferind un prilej de confruntare fertilă cu publicul de toate vîrstele, spectacolul Teatrului Tineretului reprezintă o bună și promițătoare deschidere de stagiu.

Margareta Bărbuță

Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani

CE-AVEȚI CU BIBICU?

de Ștefan Berciu

Data premierei : 28 septembrie 1975.

Regia : CONST. DINISCHIOTU.

Scenografia : VASILE ROTARU.

Distribuția : JULIAN VOICU (Bibicu Bibicescu), SILVIA BRĂDESCU (Ana Costea și Sofia Cavaleru), ION PLĂEȘANU (Ion Daneș), GHEORGHE HAUCA (Vlad Apostol), ELENA LIGI (Nina Bibescu), CONSTANTIN MĂRU (Dan Bibicescu), DORU BUZEA (Gigi Cavaleru), LUDMILA PETROV (Doctorița).

Teza că un scriitor nu-și poate depăși emblema debutului (în sensul că tot ceea ce săvîrșește după venirea sa în literatură păstrează direcțiile sugerate sau afirmate de prima carte sau, în cazul discuției noastre, de prima piesă) a fost, alternativ, infirmată și confirmată. Oare și-a depășit Al. Mirodan *Ziaristii*? Sigur, accentul s-a mai mutat, din cînd în cînd, către ludic (dacă ne gîndim la *Celebrul 702*), dar, în maniera sa de Aristofan al realităților noastre, Mirodan este unul dintre scriitorii consecvenți cu ipostaza de început. Cu totul altfel ne apare, de pildă, Ion Băieșu. Imprevizibil în orice demers, acest dramaturg din generația de mijloc schimbă modalitățile comice ca pe niște cămăși ce și-au făcut datoria diurnă. Dacă simte nevoia să amplifice un subiect propriu, dar ceva mai vechi și mai expedit de atunci, Băieșu îi găsește (și îi caută!) o altă viziune. Procedeul nu este cel pe care-l întîlnim la Baranga; și amplificările subiectelor reuate, îngroșarea liniilor, adaosul de lumini nu-l smulge pe maestru din gruparea mai largă a consecvenților cu ei înșiși.

Dar ce caută Ștefan Berciu în această răscruce de drumuri?

Cunoscut îndeosebi ca autor de piese politiste, Ștefan Berciu putea fi încadrat (cu cele 13 sau 14 piese reprezentate) în seria scriitorilor fideli unor grupe de modalități. Materia principală în care „dăltău” Berciu, prin natura

conflictului propus, era gravul. Printre notele de duioșie și reflexele de umor, trona intenția dramei și nu a melodramei. Confirmat, în special, de prezența intențională a publicului, acest dramaturg încearcă acum să-și depășească emblema, să treacă în teritoriul altor formule de teatru.

Scriitorul ne propune, în deschiderea stagiunii de la Botoșani, un alt Ștefan Berciu. *Ce-aveți cu Bibicu?*, noul său text, credem că este premeditat o *încercare* de a depăși limitele formulei polițiste. Gravul se vrea aici subminat de farsă, tragicul nu se mai poate constitui, pentru că în posibilele lui nuclee explodează petarde de umor.

N-am citit textul — și nu știm dacă s-a operat pe el de-a lungul pregătirii spectacolului; după câteva minute dificile (vizind și textul, și regia, și actorii), premiera de la Botoșani ne-a introdus, dintr-un anumit punct de vedere, într-un spațiu teatral de cea mai bună calitate. Am spune că am asistat la o reînviere a commediei dell'arte, de data aceasta pe o „problematică“ la zi. Bibicu este un escroc de pe șantierele de azi, falsifică statele de plată, pontînd persoane fictive. El „a lucrat“ cu mult profesionalism: nu poate fi deci demascat cu probe materiale.

Ștefan Berciu este un îndrăgostit de actori. De profesia lor, ciudată totuși. Parcă spre a-și „ispăși“ o vină (aceea de a nu fi scris și pentru actori), el a simțit nevoia să scrie o piesă în care actorii să se joace de-a actoria. Și-a amintit de fondul de aur al teatrului, de replica hamletiană: „Spectacolul, iată capcana în care voi prinde conștiința regelui“. „Regelui“ Bibicu i se pregătește, deci, un spectacol cu măști. „Hamlet“-ul de aici, un reprezentant al controlului financiar pe șantier, are de asemenea ideea ca, prin *spectacol*, Bibicu să fie ajutat să se trădeze. Dar spectacolul pregătit trebuie să simuleze o nouă realitate. Berciu repune „la treabă“ tehnici din farsele medievale, cu morți și îngrași care vin între cei vii să-și încheie socotelile. Bibicu se convertește repede (și, bineînțeles, naiv) la realitatea propusă de măști, restituind toți banii furați și totodată trădîndu-se. Așadar, publicului i se propun câteva convenții din recuzita clasică, în schimbul a 90 de minute de ris.

Pentru că, realmente, Constantin Dinischiotu — care s-a grăbit, totuși, să prezinte spectacolul, unde, alături de prezențe actoricești de nivel deosebit, au evoluat și pseudoactori — a avut în vedere toate roțile posibile ale mașinăriei de stîrnit risul. Scenografia — sumară și comună — a rezultat din această opțiune regizorală; nici un element de decor nu trebuia să distragă atenția de la text și, în special, de la mimica și rostirea anume a actorului. Dacă privim spectacolul numai ca teatralitate în sine, Constantin Dinischiotu și-a materializat aproape perfect dezideratul; s-ar mai fi convenit eliminate unele scene plictisitoare, contrastante cu întregul. Aceste scene au constituit o parte din balastul premierii.

Credem, însă, că deschiderea stagiunii de la Botoșani impune redeschiderea unor mai vechi „dosare“. Sigur, Ștefan Berciu încearcă să ne arate un fel de „față nevăzută“ a personalității sale de dramaturg. Ceea ce nu e rău. Mai ales că ne convinge de talentul său. De asemenea, Constantin Dinischiotu se dovedește un regizor de meșteșug. Foarte bine. El vrea să rizi și, într-adevăr, rizi. Dar oare nu cumva nobilul echilibru între joc și pledoarie a devenit prea devreme instabil? Nu i s-a dat prea mult jocului în defavoarea pledoariei? Nu cumva, așa fiind, spectacolul cu Bibicu este cam... gratuit?

Ce-aveți cu Bibicu? — ne pot întreba, la urma urmei, și autorul textului, și regizorul. *Bibicu* umple stalurile. N-avem nimic cu *Bibicu*; dar oare nu este el, la urma urmei, un glonte de aur, tras, după toate regulile carabinierilor, în gol? Să trecem însă peste atît de cunoscutul neajuns, cînd personajul negativ devine simpatic ca Donald din Disneyland. Să ne oprim la actori.

Prin prisma spectacolului în discuție, trupa de la Botoșani ni s-a părut alarmant de neomogenă. În sensul artei actoriei, firește. Dacă nu ne-ar fi teamă să jignim pe careva, am spune... Dar să ne grăbim să remarcăm un actor de stirpe nobilă: se numește Constantin Măru. Are o disponibilitate pe care o invidiază și diavolul. Mim — coborit din realitate. Dovadă că în cea mai tinăvă generație de actori se află și se dospesc acum urmași ai marilor noștri comici. După Uritescu, de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, Constantin Măru vine și el să ne confirme acest postulat. Cu voce și comportare autentică măștii de „mort“, Doru Buzea a fost o altă revelație a seriei. Incontestabil, Iulian Voicu are talent. Impulsivitatea lui naturală îi conferă, pe scenă, un plus de dinamică care convinge. Elena Ligi descoperă cu ușurință ceea ce numim de obicei realismul scenic. Ion Plășanu a evoluat la celălalt pol al autenticului.

Ilustrația muzicală a spectacolului a urmat legile contrapunctului: sunetele alese de Petru Manzur, paralele și în consens semantic cu salturile comice.

La *Bibicu* lui Ștefan Berciu s-a ris și cu lacrimi. Dar satira intenționată (și exprimată clar în programul de sală) s-a volatilizat pînă la dispariție. Ceea ce nu era, desigur, intenția autorului.

Paul Tutungiu





Petre Simionescu (Hans Piltz) și Dumitru Pislaru (Vlad Toican)

Teatrul Municipal
„Maria Filotti”
din Brăila

PISICA SĂLBATICĂ

de Ștefan Berciu

Data premierei : 4 octombrie 1975.

Regia : PETRE POPESCU. Scenografia : VICTOR CREȚULESCU.

Distribuția : DUMITRU PISLARU (Vlad Toican) ; MIRCEA VALENTIN (Mihai Popic) ; ANA CRISTI (Doamna Toican) ; ANCA ALECSANDRA (Sonia Schultze și Femeia) ; MARIN BENEĂ (Voicu Ticău) ; MONICA BORDEIANU-FULGA (Olga Tudose) ; GHEORGHE MOLDOVAN (Ion Tudose) ; NICOLAE BUDESCU (Titi Căldăraru) ; NICOLAE CIOCOLU (Puiu Gorun) ; ELENA CIUCU (Ela Roman) ; PETRE SIMIONESCU (Hans Piltz) ; ANGHIEL DEAC (Ilinca Dudău) ; MIHAI STOICESCU (Marius Borcea) ; NICOLAE ȚĂRANU (Șoferul) ; NICU ALIFANTIS (Un utecist).

Dramaturgia contemporană de factură polițistă are la noi o particularitate care îi sporște semnificațiile literare și argumentul scenic — un superior mobil etic. Nu se tinde doar spre triumful justiției elementare, ci se sondează în astfel de piese mediile sociale ale acțiunii, căutându-se resorturile dramelor umane, elementele de tensiune afectivă și intelectuală, pentru ca astfel rezolvarea finală să nu fie un artificiu de spectacol, ci o concluzie puternic marcată sociologic și moral.

Ștefan Berciu este un constant practician al genului, cu realizări întotdeauna remarcate pentru combustia lor de omenie și, desigur, pentru abilitate tehnică. *Cine a ucis?*, *Acuzarea apără*, *Hipnoza* au făcut serii lungi de reprezentații. În această formulă dramaturgică, atât de populară, Ștefan Berciu a scris și o dramă politică. Gestul e remarcabil, căci fecundele disponibilități ale teatrului polițist permit chiar și temelor de mare acuitate politică obiectivarea scenică într-o gradăție majoră a intențiilor. Din marea acțiune a comuniștilor ilegaliști, Ștefan Berciu alege un aspect de interes acut — sabotarea Siguranței prin introducerea în aparatul ei superior a unui încercat agent comunist. Astfel, piesa *Pisica sălbatică* devine dramă politică și eroică, prin bănuita (până în final) prezență a comunistului devotat fără limite idealului național.

Versiunea scenică de la Brăila, în regia lui Petre Popescu, a esențializat natura politică a piesei, subordinând acestui nucleu procedeele captivante ale genului. Petre Popescu a decupat din text un spectacol dinamic, de pronunțată forță documentară. Barbaria organismului de represiune, totala subordonare față de Gestapo a acestui organism, suspiciunea reciprocă a comisarilor, dovedind haosul în care se zbăteau, devin în spectacol implícite capete de acuzare, regizorul insistând asupra atmosferei terifiante, pentru a pregăti, prin contrast, apoteoza victoriei insurecționale. Ca artă scenică, această antiteză este pe deplin reușită, și aici descifrăm tensiunea politică a piesei. Prăbușirea odioasei instituții, precizarea identității agentului, fermitatea muncitorască în prima oră a acțiunii armate, se petrec la sfârșitul unor crâncene confruntări de personaje și a unor îndelungi supoziții din partea spectatorilor integrați în jocul captivant al scenei.

Pentru Dumitru Pislaru, comisarul Vlad Toican a fost un exercițiu de virtuozitate. Chipul nobil al comunistului Ulmu a purtat perfect masca disimulării. Actorul, dotat și fizic pentru rol, și-a găndit eroul pe o dimensiune patetică, de efect spectacular, dar și de trăire dureroasă a falsei sale identități. Un asemenea personaj se înțelege abia după ultima cortină, când știi cine este. Suferința

prezenței printre monștri, dar și fermitatea celui investit cu înalte răspunderi în slujba partidului și a țării, au fost coordonatele interpretative ale actorului de nuanțe care este D. Pislaru. Ofițerului german Piltz i-au fost conferite de către Petre Simionescu toate atributele știute ale gestapoviștilor. Cu o mare economie de mijloace expresive, convingător în partitura sa, Petre Simionescu a reliefat orgoliul aberant și aerul dictatorial al nazistului perfect. O prezență remarcabilă în spectacol este și Mihai Stoicescu, care, într-un inspector venal și slugarnic, a dat măsura unui talent orientat spre tipologie. O voce bine timbrată l-a indicat pentru inflexiunile autoritare ale rolului. Mircea Valentin în comisarul Popic, sesizează cu inteligență și efect drama dezorientării unei victime a caracterului slab. Tiți Căldăraru, lustragiul, a prilejuit

lui Nicolae Budescu o șarjă gustată de staturi, poate prea colorată, vizând succesul. Cu știuta-i măsură și sensibilitate. Anca Alecsandru; în două roluri opuse, creează identități în spiritul piesei. Muncitorul Ion Tudose, integru și demn în viziunea lui Gheorghe Moldovan. Reprezentația a prilejuit și o festivitate actoricească — Anghel Deac a împlinit un sfert de secol în slujba teatrului brăilean. Moș Iliea al său are bonomia virstei și amărăciunea omului obligat la tăcere.

În scenografia lui Victor Crețulescu, corectă, funcțională, cu severități de atmosferă, dozate precis, actorii brăileni debutează în stagiune cu seriozitatea preocupării pentru arta de bună calitate.

Ionuț Niculescu

ALTE PREMIERE

Teatrul Mic

GALILEO GALILEI

de Bertolt Brecht

Am așteptat cu febrilă nerăbdare inserierea *Vieții lui Galileo Galilei* pe un afiș bucureștean, salutând, de la bun început, frumoasa opțiune repertorială a scenei de pe Sărindar; fiindcă, din caietul de titluri cunoscute publicului din teatrul marelui Bert (și, spre bucuria noastră, multe, substanțiale, s-au difuzat; dar cam tot pe atâtea au mai rămas în volum — în volumele originale —, editarea dramaturgiei teoreticianului teatrului epic, politic și angajat fiind, încă insuficient de cuprinzătoare), *Galileo Galilei* rămâne o piesă de referință, cu sensuri radiant actuale. Actuale și importante pentru orice dezbatere referitoare la raporturile intelectualului cu o societate măcinată de antagonisme și secționată; definitorii pentru raportarea conștiinței și personalității în dialectica relațiilor istorice și sociale. Viața profesorului din Padova dezvoltă, într-o „mecanică descriptivă“ — cu pregnante avertizări —, jocul amețitor, periculos, dar necesar, al *progresului cunoașterii*, angrenat în mecanismele realităților și nece-

Gh. Ionescu-Gion (Cardinalul Barberini) și Ion Marinescu (Galileo Galilei)





Scenă
din
spectacol

Data premierii : 6 octombrie 1975.

Regia : D. D. NELEANU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Regizor secund : KARIN REX. Ilustrația muzicală : TIMUȘ ALEXANDRESCU. Mișcarea scenică : ADINA CEZAR.

Distribuția : ION MARINESCU (Galileo Galilei) ; MIHAI DINVALE (Andreea Sarti) ; TATIANA IECKEL (Doamna Sarti) ; NICOLAE POMOJE (Ludovico Marsili) ; ION COSMA (Domnul Prâuli) ; MITICA POPESCU, MIHAI DOGARU (Sagredo) ; MONICA GHIUȚĂ (Virginia) ; LIVIU ANTON (Cosma de Medici-copil) ; ION MANTA (Dogele Venetiei) ; FLORIN VASILIU (Mareșalul Palatului) ; ION CIPRIAN (Teologul) ; TUDOREL POPA (Filozoful) ; DINU IANCULESCU (Matematicianul) ; DOINA ȘERBAN, VICTORIA GHEORGHIU (doamne de onoare) ; ARCADIE DONOS (Un prelat) ; AL. D. LUNGU, NICOLAE IFRIM (călugări) ; ANDREI CODARCEA, C-TIN DINESCU (doi astronomi) ; BORIS CIORNEI (Cardinalul foarte bătrîn) ; ION CIPRIAN (Călugărul însoțitor) ; ION MANTA (Astronomul Vaticanului) ; DAN CONDURACHE (Călugărul tânăr) ; CONSTANTIN CODRESCU (Cardinalul închizitor) ; GH. IONESCU-GION (Cardinalul Barberinii, mai tirziu Papa Urban al VII-lea) ; JEAN LORIN (Cardinalul Bellarmin) ; C-TIN DINESCU (Filippo Mucius) ; VASILE NIȚULESCU (Cîntărețul de balade) ; JANA GOREA (Soția cîntărețului de balade) ; ELENA POP, ILEANA DUNĂREANU (două doamne tinere) ; STAMATE POPESCU (Vanni) ; FLORIN VASILIU (Un funcționar) ; ALEXANDRU D. LUNGU (Un ins) ; VASILE PUPEZA (Cosma de Medici-adult) ; NICOLAE IFRIM (Țăranul).

sitațiilor istorice. Bibliografia exegezelor critice în jurul acestei piese, scrisă și rescrisă de Brecht pe parcursul a aproape două decenii, este mai mult decît vastă ; controversele sînt pe măsura multiplicității sensurilor, acestea, uimitor de consonante cu teribilele evenimente ale veacului nostru, dar și pe măsura concluziilor modificate ale scriitorului-om-de-teatru, care și-a montat, în viziuni diferite, diferitele variante ale operei sale. Pentru noi, *Viața lui Galileo Galilei* rămîne o *opera aperta*, deschisă interpretărilor și concluziilor. Căci, în cele din urmă, ceea ce interesează este nu verdictul moral asupra autorului celebrelor *Discorsi*, omul simbolului murmur „e pur și muove”, șoptit în surdina sonorei sale abjurări, ci viața scenică a acestui text atît de intens. Text de o uluitoare densitate de idei, galvanizînd conștiința și intelectul, propunînd teze și antiteze, dărîmînd axiome și construînd ipoteze, pulverizînd dogmele și lăsînd să se producă, cu o superbă materialitate teatrală, radiația „blajinei puterii a rațiunii”.

Pe scena de la Mic, scenă pasionată de teza opțiunii și răspunderii intelectualului față de epoca în care trăiește, și care a impus această preocupare prin cele câteva montări Miller (ca să nu citez decît un exemplu din dramaturgia universală contemporană de anvergură problematică), așteptam, cum spuneam, spectacolul *Galileo Galilei*. Locul acestei piese era aici. Numeroase erau premisele care făgăduiau realizarea unei montări- eveniment, punerea în plină lumină a marelui text, demn de un repertoriu permanent. Ion Marinescu, personalitate actoricească impunătoare, ascunde în munițiile sale un material exploziv, profesionalmente vorbind, încă nebănuț. El avea toate șansele să construiască un Galilei rol-bornă de hotăr în cariera sa, un Galilei rol-creație, pe dimensiunile polemice științietoare și în ardența stărilor fundamentale, caracteristice naturii sale artistice. Ionescu-Gion, marele Domn al teatrului românesc, în altă ipostază de suprem pontif al Vaticanului

de altădată, părea să fie interpretul ideal al inteligentului Barberini, emanație de tip machiavelic a Renașterii tirzii, prototip al lucidității modelate de factorii presiunii. Și Vasile Nițulescu avea toate datele plămădirii cîntărețului de balade, figură și empoi tipic brechtieni, cu un atît de pronunțat fior poetic și haz teluric... Și decorul, mai exact schițele de decor ale atît de talentatului scenograf-creator-de-vediziuni, care este Mihai Mădescu, promiteau — în fuga gîtuită a drugilor de lemn, în roșul-brun al grinzilor verticale, cu o sugestie rinascențistă în elansare și culoare și cu aluzii sumbre spre spațiul claustrat — un cadru de joc funcțional și expresiv desfășurării dramatice. Dar, în primul rînd, promisiunea cea mare ne-o făcuse directorul de scenă. Într-un „dialog de atelier“ cu subsemnata*, regizorul D. D. Neleanu ne-a captivat prin expunerea sa clară, concentrată pe un argument fundamental în analiza piesei. „Esențială, în GALILEO GALILEI — spune regizorul — apare lupta dintre dogmă și spiritul novator. Dogma, reprezentată prin teologie, prin Biserică, ca sistem organizat de opresiune, de sufocare, de înnăbușire a liberei gândiri științifice. Spiritul novator, reprezentat prin Galilei. Această leză politico-filosofică la temelia spectacolului reprezintă o sursă continuă de conflict, de intensă coliziune dramatică, de ciocnire permanentă, de ritmizare a montării, de centrare pe esențial și renunțare la amănunte neesențiale.“ Ce admirabil spectacol ar fi fost Galileo Galilei, dacă aceste idei s-ar fi materializat în scenă! Atunci am fi putut discuta punctul de vedere regizoral, care impunea croizarea anti-eroului desenat critic de Brecht („o canalie desăvirșită“, menționa Brecht, în indicațiile către Ernest Busch!), atunci am fi putut comenta propunerea de lectură spectacologică, am fi putut compara excursul scenic, raportîndu-l la text sau la alte montări de referință. Ceea ce apare însă cu desăvirșire de neînțeles în spectacolul înfățișat este lipsa oricărui punct de vedere asupra textului: aceasta, în ciuda unui evident și substanțial travaliu la scenă și în scenă, în pofida unei considerabile investiții de muncă și efort, factori care merită a fi avuți în vedere în aprecierea hărniciei colectivului, nu — din păcate — și în judecata de valoare asupra rezultatului. Dezbaterea promisă este înlocuită, la rampă, cu o poveste sfătoasă, cu o redare ilustrativă a unor momente asemănătoare formulei uzitate în ciclul radiofonic „Figuri de seamă ale istoriei universale“. Atmosfera de climax nu se constituie; relațiile antagonice nu se împletesc, ideile își pierd subtilitatea, polemica, ținta, spiritul novator, eficiența, teologia, forța distrugătoare și piesa, teatralitatea. Sigur, sînt și scene bine realizate, personaje episodice coerente, momente de interes intelectual și teatral, raze de lumină artistică. Nici nu se poate altfel, cînd pe scenă intră Ionescu-Gion, fluturînd nonșalant, cu inimitabila-i eleganță,

o grațioasă mască de carnaval, pentru a ne sugera eternul, impenetrabilul și fascinantul chip al versatilității; la fel cum Ion Marinescu ne convinge, în calmul, tristul și optimistul său final, că Galilei cel învins de timpul său prezent își va răscumpăra osînda prin triumful timpului viitor. Firește, se pot cita și ale momente: discuția Galilei-Călugărul tînăr (personaj ferm și nuanțat realizat de Dan Condurache); așteptarea dinaintea abjurării; mutilarea spirituală a Virginiei, evoluție caracterologică desenată în linii subțiri de Monica Ghiuță, dar cu elemente din recuzita teatrului psihologic, detestată de Brecht! La fel cum Tatiana Jeckel folosește aceleași ustensile de mică bucătărie melodramatică în portretul doamnei Sartii...

Dar are oare rost săi trasăm un bilanț de „realizări și lipsuri“, așa cum se obișnuiește în cronică dramatică de „mică“ sau „mare“ specialitate, cînd pentru noi Galileo Galilei, pe scena Teatrului Mic, rămîne încă o speranță, care poate... cîndva...

Mira Iosif

Teatrul Național
din București

COMEDIE DE MODĂ VECHĂ

de Alexei Arbutov

Data premierei: 6 octombrie 1975.

Regia: MIHAI BERECHET. Scenografia: GABRIELA NAZARIE. Muzica: H. MĂLINEANU.

Distribuția: CARMEN STĂNESCU (Lidia Vassilievna); MIHAI FOTINO (Rodion Nikolaevici).

Că butada lui Ibsen — „încep, la o piesă, să scriu ultimul act; dacă nu e bun, nu mai scriu nimic“ — rămîne doar o butadă ne-o dovedește recenta premieră mondială a Naționalului bucureștean, cu cea mai recentă lucrare dramatică a prețuitului dramaturg sovietic Arbutov. Într-adevăr, nu unul, ci trei finali — primul, în care eroii, după un scurt „joc de-a vacanța“, cată a se despărți definitiv, reluîndu-și fiecare drumul său; al doilea, simțit necesar de dramaturg spre a-l rotunji pe primul: eroina revine, iar despărțirea, care se produce, totuși, e consolidată cu o impresionantă motivație psihologică și

* „Teatrul“, nr. 2/1975.



Scenă
din
spectacol

Data premierei : 6 octombrie 1975.

Regia : D. D. NELEANU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Regizor secund : KARIN REX. Ilustrația muzicală : TIMUȘ ALEXANDRESCU. Mișcarea scenică : ADINA CEZAR.

Distribuția : ION MARINESCU (Galileo Galilei) ; MIHAI DINVALE (Andrea Sarti) ; TATIANA IECKEL (Doamna Sarti) ; NICOLAE POMOJE (Ludovico Marsili) ; ION COSMA (Domnul Priuli) ; MITICA POPESCU, MIHAI DOGARU (Sagredo) ; MONICA GHIUȚĂ (Virginia) ; LIVIU ANTON (Cosma de Medici-copil) ; ION MANTA (Dogele Venetiei) ; FLORIN VASILIU (Mareșalul Palatului) ; ION CIPRIAN (Teologul) ; TUDOREL POPA (Filozoful) ; DINU IANCULESCU (Matematicianul) ; DOINA ȘERBAN, VICTORIA GHEORGHIU (doamne de onoare) ; ARCADIE DONOS (Un prelat) ; AL. D. LUNGU, NICOLAE IFRIM (călugări) ; ANDREI CODARCEA, C-TIN DINESCU (doi astronomi) ; BORIS CIORNEI (Cardinalul foarte bătrîn) ; ION CIPRIAN (Călugărul însoțitor) ; ION MANTA (Astronomul Vaticanului) ; DAN CONDURACHE (Călugărul tânăr) ; CONSTANTIN CODRESCU (Cardinalul inchizitor) ; GH. IONESCU-GION (Cardinalul Barberini, mai târziu Papa Urban al VII-lea) ; JEAN LORIN (Cardinalul Bellarmin) ; C-TIN DINESCU (Filippo Mucius) ; VASILE NIȚULESCU (Cântărețul de balade) ; JANA GOREA (Soția cântărețului de balade) ; ELENA POP, ILEANA DUNĂREANU (două doamne tinere) ; STAMATE POPESCU (Vanni) ; FLORIN VASILIU (Un funcționar) ; ALEXANDRU D. LUNGU (Un ins) ; VASILE PUPEZA (Cosma de Medici-adult) ; NICOLAE IFRIM (Țăranul).

sităților istorice. Bibliografia exegezelor critice în jurul acestei piese, scrisă și rescrisă de Brecht pe parcursul a aproape două decenii, este mai mult decît vastă ; controversele sînt pe măsura multiplicității sensurilor, a-ceslea, uimitor de consonante cu teribilele evenimente ale veacului nostru, dar și pe măsura concluziilor modificate ale scriitorului-om-de-teatru, care și-a montat, în viziuni diferite, diferitele variante ale operei sale. Pentru noi, *Viața lui Galileo Galilei* rămîne o opera apertă, deschisă interpretărilor și concluziilor. Căci, în cele din urmă, ceea ce interesează este nu verdictul moral asupra autorului celebrelor *Discorsi*, omul simbolizînd un murmur „e pur și muove”, șoptit în surdina sonorei sale abjurări, ci viața scenică a acestui text alt de intens. Text de o uluitoare densitate de idei, galvanizînd conștiința și intelectul, propunînd teze și antiteze, dărîmînd axiome și construind ipoteze, pulverizînd dogmele și lăsînd să se producă, cu o superbă materialitate teatrală, radiația „blajinei puterii a rațiunii”.

Pe scena de la Mic, scenă pasionată de teza opțiunii și răspunderii intelectualului față de epoca în care trăiește, și care a impus această preocupare prin cele câteva montări Miller (ca să nu citez decît un exemplu din dramaturgia universală contemporană de anvergură problematică), așteptam, cum spuneam, spectacolul *Galileo Galilei*. Locul acestei piese era aici. Numeroase erau premisele care făgăduiau realizarea unei montări-eveniment, punerea în plină lumină a marelui text, demn de un repertoriu permanent. Ion Marinescu, personalitate actoricească impunătoare, ascunde în munițiile sale un material exploziv, profesionalmente vorbind, încă nebănuit. El avea toate șansele să construiască un Galilei rol-bornă de hotăr în cariera sa, un Galilei rol-creație, pe dimensiunile polemice științifice și în ardența stărilor fundamentale, caracteristice naturii sale artistice. Ionescu-Gion, marele Domn al teatrului românesc, în altă ipostază de suprem pontif al Vaticanului

de altădată, părea să fie interpretul ideal al inteligentului Barberini, emanație de tip machiavelic a Renașterii târzii, prototip al lucidității modelate de factorii presiunii. Și Vasile Nițulescu avea toate datele plămădirii cîntărețului de balade, figură și empoi tipic brechtiene, cu un atit de pronunțat fior poetic și haz teluric... Și decorul, mai exact schițele de decor ale atit de talentatului scenograf-creator-de-vediuini, care este Mihai Mădescu, promiteau — în fuga gîtuită a drugilor de lemn, în roșul-brun al grinzilor verticale, cu o sugestie rinascentistă în elansare și culoare și cu aluzii sumbre spre spațiul claustrat — un cadru de joc funcțional și expresiv desfășurării dramatice. Dar, în primul rînd, promisiunea cea mare ne-o făcuse directorul de scenă. Într-un „dialog de atelier“ cu subsemnata*, regizorul D. D. Neleanu ne-a captivat prin expunerea sa clară, concentrată pe un argument fundamental în analiza piesei. „Esențială, în GALILEO GALILEI — spune regizorul — apare lupta dintre dogmă și spiritul novator. Dogma, reprezentată prin teologie, prin Biserică, ca sistem organizat de opresiune, de sufocare, de înnăbușire a liberei gîndiri științifice. Spiritul novator, reprezentat prin Galilei. Această teză politico-filosofică la temelia spectacolului reprezintă o sursă continuă de conflict, de intensă coliziune dramatică, de ciocnire permanentă, de ritmizare a montării, de centrare pe esențial și renunțare la amănunte nesemnificative.“ Ce admirabil spectacol ar fi fost Galileo Galilei, dacă aceste idei s-ar fi materializat în scenă ! Atunci am fi putut discuta punctul de vedere regizoral, care impunea croizarea anti-eroului desenat critic de Brecht („o canalie desăvîrșită“, menționa Brecht, în indicațiile către Ernest Busch !), atunci am fi putut comenta propunerea de lectură spectacologică, am fi putut compara excursul scenic, raportîndu-l la text sau la alte montări de referință. Ceea ce apare însă cu desăvîrșire de neînțeles în spectacolul înfățișat este lipsa oricărui punct de vedere asupra textului ; aceasta, în ciuda unui evident și substanțial travaliu la scenă și în scenă, în pofida unei considerabile investiții de muncă și efort, factori care merită a fi avuți în vedere în aprecierea hărniciei colectivului, nu — din păcate — și în judecata de valoare asupra rezultatului. Dezbaterea promisă este înlocuită, la rampă, cu o poveste sfătoasă, cu o redare ilustrativă a unor momente asemănătoare formulei uzitate în ciclul radiofonic „Figuri de seamă ale istoriei universale“. Atmosfera de climax nu se constituie ; relațiile antagonice nu se împletesc, ideile își pierd subtilitatea, polemica, ținta, spiritul novator, eficiența, teologia, forța distrugătoare și piesa, teatralitatea. Sigur, sînt și scene bine realizate, personaje episodice coerente, momente de interes intelectual și teatral, raze de lumină artistică. Nici nu se poate altfel, cînd pe scenă intră Ionescu-Gion, fluturînd nonșalant, cu inimitabila-i eleganță,

o grațioasă mască de carnaval, pentru a ne sugera eternul, impenetrabilul și fascinantul chip al versatilității ; la fel cum Ion Marincescu ne convinge, în calmul, tristul și optimistul său final, că Galilei cel învins de timpul său prezent își va răscumpăra osînda prin triumful timpului viitor. Fărăste, se pot cita și ale momente : discuția Galilei-Călugărul tînăr (personaj ferm și nuanțat realizat de Dan Condurache) ; așteptarea dinaintea abjurării ; mutilarea spirituală a Virginiei, evoluție caracterologică desenată în linii subțiri de Monica Ghiuță, dar cu elemente din recuzita teatrului psihologic, detestată de Brecht ! La fel cum Tatiana Ieckel folosește aceleași ustensile de mică bucatărie melodramatică în portretul doamnei Sarti...

Dar are oare rost să trasăm un bilanț de „realizări și lipsuri“, așa cum se obișnuiește în cronică dramatică de „mică“ sau „mare“ specialitate, cînd pentru noi Galileo Galilei, pe scena Teatrului Mic, rămîne încă o speranță, care poate... cîndva...

Mira Iosif

Teatrul Național
din București

COMEDIE DE MODĂ VECHĂ

de Alexei Arbutov

Data premierii : 6 octombrie 1975.
Regia : MIHAI BERECHET. Scenografia : GABRIELA NAZARIE. Muzica : H. MĂLINEANU.
Distribuția : CARMEN STĂNESCU (Lidia Vassilievna) ; MIHAI FOTINO (Rodion Nikolaevici).

Că butada lui Ibsen — „încep, la o piesă, să scriu ultimul act ; dacă nu e bun, nu mai scriu nimic“ — rămîne doar o butadă ne-dovedește recenta premieră mondială a Naționalului bucureștean, cu cea mai recentă lucrare dramatică a prețuitului dramaturg sovietic Arbutov. Într-adevăr, nu unul, ci trei finali — primul, în care eroii, după un scurt „joc de-a vacanța“, cată a se despărți definitiv, rînduîndu-și fiecare drumul său ; al doilea, simțit necesar de dramaturg spre a-î rotunji pe primul : eroina revine, iar despărțirea, care se produce, totuși, e consolidată cu o impresionantă motivație psihologică și

* „Teatrul“, nr. 2/1975.



Mihai Fotino și Carmen Stănescu

apoi, în sfârșit, al treilea și ultimul (happy-end!) când, după ce El era uitat p-acă să moară de inimă, eroina revine definitiv... — nu unul, deci, ci trei finaluri, infirmă teoria gigantului scandinav, neizbutind să destrame faramecul cel degajă comedia aceasta „de modă veche“, care va cunoaște, sîntem siguri, un lung, un foarte lung șir de spectacole și un mare succes de public. El și Ea (căci e o piesă cu două personaje și, specificăm, fără telefonul care mai strecoară, în chip subreptice, în scenă, încă unul, două sau chiar trei personaje, adesea personaje-cheie) se află în amurgul vieții, trăite de fiecare în chip deosebit, ba chiar antagonist: Ea, actriță dramatică, apoi actriță de circ, unde acum e casieră, în tinerețe „a fost mereu măritată“, acum e singură, după cum singur e și El, medicul care de douăzeci de ani nu s-a recăsătorit, neizbutind, sau nedorind să-și vindece sufletul zdrobit de picirea primei sale soții, eroină a Marelui Război pentru Apărarea Patriei. Ea, nonconformistă, epicuriană, delicioasă vagabondă sentimentală: El, riguros de corect, stoic, cavalier de Aquitania cu drapelul în bernă pe vezi. Din înfruntarea lor va rezulta, și asta e evident pentru cine privește prima scenă, o dragoste. E sentimentul acesta rezultanta solidă a unui echilibru între antiteze? Sau sînt cei doi doar două nave ce-și caută, după o lungă călătorie, un port într-un golf liniștit? Oricum, momentul final (acel happy-end de care vorbeam) e cît se poate de stenic, mare fiind un

punct pentru cei ce se situează împotriva „cumplitei angoase contemporane a însingurării“.

Dintr-un text fără „răsturnări de situații“, fără „lovituri de teatru“, fără măcar (nu numai cea finală) o singură bună „cădere de cortină“, Mihai Berechet a realizat, ajutat în mare, în foarte mare măsură de muzica inspirată a lui H. Mălincanu, un spectacol cursiv, elegant, agreabil. Mai puțin inspirate ni s-au părut (dacă nu sînt cumva ale autorului însuși) acele reluări de replici în antracte (cor antic, refren de romanță?), menite, poate, să suplimenteze zestrea dramatică a finalului de act.

Dacă muzica a ajutat spectacolul, putem spune că cei doi actori i-au dat viață, și asta în cel mai strict sens al cuvîntului. Frivolă și melancolică, vulgară și lirică, extravagantă și romanțioasă, nereducînd nici o clipă o turație aproape amețitoare, Carmen Stănescu a mînat „à tombeau ouvert“, cucerind fără rezerve publicul din fotolii. Excelent „sparring-partner“, Mihai Fotino a știut, dimpotrivă, să păstreze, în valoros contrast, un valent elegant și altruist, aducîndu-ne în fața ochilor un „laudator temporis acti“ de un fel cu totul aparte (ohci, ce frumoase erau vremurile cînd fetele îmblau în scurte de piele, cînd n-aveam nici de uncele...), un intelectual de provincie care, într-un moment de maximă euforie, avînd ca adjuvant șampania, cutează să gîndească o mare nebunie: hai, zice el (acțiunea se petrece la Riga), hai să luăm acum vaporul și să mergem

pînă la... Talin. Distanța asta, de vreo 250 de kilometri, adică mai puțin decît de la București la Constanța, pentru marea aventură a vieții, e dimensiunea personajului, o dimensiune pe care numai un actor care a învățat la școală pe Brătescu-Voinești și pe I. A. Bassarabescu putea să o realizeze.

Foarte frumoase costumele Ei, realizate de Gabriela Nazarie.

Radu Albala

Teatrul Municipal
din Ploiești

SIZWE BANSE A MURIT

de Athol Fuggard, în
colaborare cu John Kani
și Winston Ntshono

Data premierei : 4 octombrie 1975.

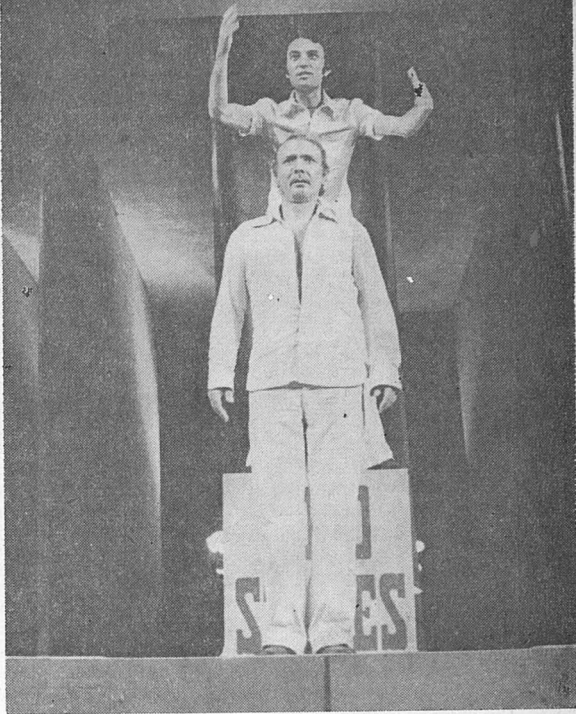
Regia : ALEXA VISARION. Scenografia : VITTORIO HOLTIER.

Distribuția : CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Styles și Buntu) și NICOLAE PRAIDA (Sizwe Banse).

Cînd, cu aproape un an în urmă*, propuneam atenției piesa încununată cu „Premiul criticii engleze” a lui Athol Fuggard, mă gîndeam, desigur, și la posibilele ei puneri în scenă : cu grijă, dar și cu acea curiozitate și speranță ce izvorăsc din încrederea criticului în fantezia și inteligența oamenilor de teatru, în neprevăzutul căutărilor scenice.

Îmi dădeam seama, de pildă, că extraordinara forță a mesajului general uman din *Sizwe Banse* rezultă din *autenticul detaliilor de viață*; și că — așa cum s-a întîmplat — întru chiparea piesei de către artiști de culoare în fața unui public de culoare sau a unor spectatori confrunțați *direct* cu problemele rasiale a avut un rol însemnat în marele succes sudafrican, londonez sau new-yorkez al acesteia. Mă întrebam dacă absența acestui *tip de impact* nu va greva simțitor lectura scenică românească și audiența piesei la noi. Mă întrebam — oprindu-mă la un amănunt nu chiar atît de lipsit de impor-

* „Teatrul” nr. 1/1975.



Constantin Drăgănescu (în plan secund)
și Nicolae Praidă

tanță, cum ar părea la prima vedere : dacă vopsirea cu negru a chipurilor nu va da un efect operetistic montării, ori, dacă, dimpotrivă, renunțarea la o asemenea soluție (avînd ca urmare diminuarea sugesției realiste, atenuarea concreteței împrejurărilor de viață evocate și implicit a autenticității reacțiilor omenești) nu va afecta calitatea particulară a piesei.

Premiera pe țară cu *Sizwe Banse a murit* de la Teatrul Municipal din Ploiești pune capăt acestor frămîntări, confirmînd, încă o dată, valoarea universală a piesei. Actorii ploieșteni întră convingător în pielea personajelor de culoare, fără să facă apel substanțial la grimă. Și *Sizwe Banse*, piesă ce luminează destinele unor băștinași sudafricani în luptă cu sărăcia și asprele, inumanele legi ale segregăției rasiale, realizează o comunicare perfectă cu publicul românesc, pentru că *Sizwe Banse* este în primul rînd — cum am mai scris, de altfel — o piesă a cărei substanță aproape documentară capătă puternice semnificații umane, o metaforă tulburătoare a forței omului de a rezista, de a supraviețui nedreptății sociale, dificultăților existențiale.

Regăsim în spectacolul ploieștean cu *Sizwe Banse* un mod de a lectura scenic textul dramatic cu care ne-am mai întîlnit la *Procurorul* de Gh. Djagarov ori la montările clu-

jene ale unor piese de D. R. Popescu — și care pare a defini stilul tînărului regizor Alexa Visarion. Este vorba de un demers — aparent simplificator — vizînd esențele. Spectacolul se înalță pe una sau două dominante tensiuni conflictuale. Tentația unor posibile dezvoltări emoționale este riguros respinsă. Concizia și o anume „răceală“ devin calitatea principală a metaforei scenice. Reliefele cu pregnanță, atitudinile, acțiunile personajelor țin loc oricărui alt comentariu. O mare parte a detaliilor psihologice sînt sacrificate în favoarea revelării, sublimierii repetate, violente, a unei coliziuni, a unei atitudini, a unui mesaj. (Însăși ambiguitatea unor situații se relevă din gesturi puternic contrastante și nu din nuanțe ale dialogului.)

Dominanta pe care înalță Alexa Visarion *Sizwe Banse* (mai ales prima ei parte) este cea a revoltei. Protestul transformă — în final — zîmbetul chinuit și totuși încrezător al protagoniștilor într-un hohot de ris amar, dureros — în același timp emoționant și demistificator. Furia demascatoare dă nerv, vigoare, un plus de coerență lungului monolog al lui Styles. Numai că, deși reducția nu este atât de tranșantă, atât de exclusivistă ca în cazul altor montări ale lui Alexa Visarion — „sunetul“ specific, al partiturii, cel mai de preț prin raritatea și originalitatea lui, se pierde, în parte. Lipsește primei părți a spectacolului de la Ploiești acea modulare subtilă a revoltei, acea disimulare a țipătului, acea deturnare a tragicului în umor, care îl recomandă pe Fuggard ca pe un creator de marcă în teatrul politic. Există în *Sizwe Banse*, cum s-a mai observat, „o bucurie a povestirii și a demas-

cării povestirilor“, o sugestie de „adîncime“ de care nu se poate face abstracție. Lungul monolog al lui Styles nu este numai un discurs demistificator, ci și un mod de reflecție, o formă de rezistență; „o agresare a tăcerii“, „o provocare aruncată acesteia“ — cum spune Fuggard însuși; un mod de înfruntare a vieții. După cum gesturile lipsite de importanță pe care le face au importanța lor în afirmarea ființei.

Distribuit, după opinia noastră, în contre-emploi în Styles, Constantin Drăgănescu își susține partitura cu un suflu și cu un tonus remarcabil. Actorul (al cărui Diogene îl mai ținem minte) face, însă, cu adevărat, proba calităților sale (naturale, concizie și expresivitate a gestului, detașare sceptică) în celălalt rol care i-a revenit — al lucidului și binevoitorului Buntu.

Cea mai interesantă creație a spectacolului de la Ploiești aparține lui Nicolae Praidă, care realizează în rolul lui Sizwe Banse o compoziție excepțională — unitară, complexă, bine dozată.

Nicolae Praidă trece cu surprinzătoare finețe de la poza falsă și gravă, ea de înmormîntare, a negrului cu conștiința vinovată venit la fotograf — la dezlănțuirea primitivă, dar benignă, a lui Mister Banse, proaspăt ieșit din „Paradis“ și, apoi, la duioșia celui ce transmite mesaje liniștitoare familiei.

Prin *Sizwe Banse a murit*, Teatrul Municipal din Ploiești pășește în această stagiune sub semnul unei opțiuni repertoriale de substanță și al unei interesante realizări teatrale.

Natalia Stancu-Atanasiu

TURNEE ÎN CAPITALĂ

Teatrul Dramatic
din Baia Mare

NĂPASTA

de I. L. Caragiale

Am revăzut *Năpasta*, în interpretarea unei trupe a teatrului băimărean, în viziunea tînărului regizor Adrian Lupu — viziune insolită, dar fără să forțeze limitele spectaculare pe

Data premierei : 24 iunie 1975
Regia : ADRIAN LUPU. Scenografia : LUCU ANDREESCU.
Distribuția : ION SĂSĂRAN (Dragomir) ; BEN DUMITRESCU (Gheorghie) ; VASILE CONSTANTINESCU (Ion) ; OLGA SÎRIBUL (Anca).

care le impun textul și bunul simț. Regizorul a avut curajul (sau înțelepciunea) să fie „cuminte“ la vîrsta cînd mulți confrăți semnează eșecuri, căutînd originalitatea cu orice preț. El a acordat reprezentației accente clasice, discret, cit să înobileze atmosfera generală, care ar fi putut, altfel, luneca în natu-



Olga Sirbul (Anca), Vasile Constantinescu (Ion) și Ion Săsăran (Dragomir)

realism sau oniric. (Astfel de reprezentații s-au mai produs.) Citirea regizorală a textului pe care ne-o propune Adrian Lupu ni se pare însă mai adecvată, pentru că piesa, asemeni tragediilor antice, presupune ideea existenței unei justiții imanente.

În ce constă accentele elasicizante pe care le acordă regia spectacolului? Mai întâi, în faptul că acțiunea se petrece în plină lumină, astfel ca actorii să poată exprima plener în mișcă și gest tenebrele din sufletele personajelor. Lumina este cerută și la nivelul semnificației dramatice, pentru că o faptă reproabilă — crima —, ascunsă atîta amar de timp, trebuie „să iasă la lumină“. În lumină apar cu atît mai net, mai clar, semnele timpului subiectiv al personajelor — fețele lor chinute, oboșite. În lumină se înstăuie dreptatea desăvirșind drama. Apoi, mișcarea în scenă a actorilor se face ținînd seama de o dinamică interioară a dezvoltării sensibile a afectelor, exprimabile prin replici, astfel că și tăcerile, întreruperile, aparté-urile, devin zone ale reflecției interioare tot atît de elovente ca și replicile.

Scenografia, semnată de Luou Andreescu, independentă de gîndirea regizorului, ne arată un cadru în stîlul suprarealiștilor naivi — cu pereți din muiele împletite, cu intrînduri nehotărîte, ce dau în întunericul de dincolo de scenă. În scenă, o masă lungă, împărțind-o transversal, are, de o parte și de alta, cîte o buturugă, pe care vor sta pe rînd actorii. Pe masă și în jurul ei, lumînări mari, albe, aprinse, ard liniștit. Cadrul frust, lăsînd să se strecoare prin împletituri întunericul, vrea să

semnifice sufletul simplu, dar plin de tenebre, iar lumînările, mortificarea și ispășirea.

Actorii au contribuit la reușita spectacolului pe măsura talentului lor. Convingători au fost Ion Săsăran (Dragomir) și Vasile Constantinescu (Ion). Primul a realizat în Dragomir un țaran hăituit, isterizat, ale cărui înțepinderi și mîinii iuți sîrșesc în nehotărîre și spaimă în fața femeii care se insinuează ca o materializare a conștiinței sale. Vasile Constantinescu, în Ion, ne arată o demență blîndă, supusă erorii justițiară, din care țîșnește, din cînd în cînd, impetuoșitatea unui temperament vulcanic, repede topită în viziunile naturist-mistice, alinătoare, ale blîndului său delir. Sinuciderea capătă la el conținutul moral al celui ce dorește să se elibereze de conștiința rea, a păcatului de a fi ucigaș — obsesie primită în urma unei instrucții ordonată de justiția oamenilor, instrucție pe care o bănuim a fi fost monstruoasă în mijloacele de execuție. Actorul ne-a înfățișat trupește și sufletește o epavă umană, a cărei conștiință morală mai pîlpăie, încă, în mai largă, dar strivita conștiință a realității înconjurătoare.

Nu ne-au putut convinge Olga Sirbul (Anca) și Ben Dumitrescu (Gheorghe). Exteriorii rolurilor, nu ne-au relevat — prima: demonia justițiară a femeii care și-a incitat timp de zece ani soțul să-și mărturisască crima pasională, hăitindu-l cu ura ei tăcută, iar cel de-al doilea, lăcomia devorantă a dorinței pentru o femeie, ca însăși capabilă de crimă, pînă la a-i deveni sau a părea că-i devine instrument pasiv al puterii ei oculte.

Constantin Radu-Maria

LA CLUJ-NAPOCA

Dezbateri despre arta interpretării

Teatrul Național din Cluj-Napoca și Filiala A.T.M. au organizat, la sfârșitul lunii octombrie, conform unei tradiții recent instituite, cel de al III-lea *Colocviu*, onorind inaugurarea stagiunii teatrale clujene atît prin dezbateri teoretice, cît și prin prezentarea unor spectacole ale formației-gază și ale unor teatre invitate : Teatrul Maghiar de Stat (*Florile unui geambaș de Sütö Andras*) ; Teatrul Mic (*Matca de Marin Sorescu*) ; Teatrul „Bulandra” (*Joc de pisici* de Istvan Űrkeny). Colocviul a fost dedicat în acest an temei *Arta interpretativă românească în contextul culturii noastre socialiste*, situîndu-se, astfel, sub emblema programului Partidului Comunist Român. De altfel, comunicarea președintelui Comitetului județean de cultură și educație socialistă din Cluj-Napoca, Ion Noja — „*Rolul artei interpretative în promovarea valorilor umanismului socialist din perspectiva Programului ideologic al P.C.R.*” — a anticipat caracterul aplicat al contribuțiilor pe care regizori, actori, cadre didactice universitare, istorici, teoreticieni și critici ai teatrului le-au adus cu acest prilej.

Arta interpretativă a fost astfel examinată atît sub unghiul definirii sale în timp, cît și al tendințelor sale contemporane. Ca urmare, termenii discuției au fost cei ai activității noastre teatrale curente : repertoriu, dramaturgie originală, regie, școală actoricească națională, diversificarea formelor de relație cu publicul. În acest context, au reținut atenția și au devenit obiect de dezbateră, atît unele contribuții de interes teoretic (comunicarea prof. dr. doc. N. Mărgineanu : „*Natură-rol-mască*” ; cea a lui Radu Enescu : „*Actorul din perspectiva antropologică*” ; cea a lui Ilie Balea : „*Opera ca structură. Introducere în studiul limbajului scenic*”), cît și altele de interes documentar-istoric (Ion Cazaban : „*Relația cuvînt-acțiune scenică în interpretarea*

contemporană a comediei caragialeene” ; Ileana Berlogea : „*Femeia în teatrul românesc*”). S-au reținut rezultatele cercetărilor psihologice (datorate lui Gheorghe Neaeșu, Stroe Marcus și Alexandru Stănescu) privind arta teatrului și modelarea structurilor interpretative.

Mai incitante s-au dovedit însă comunicările în care analiza teoretică a pregătit aplicații privind realitatea nemijlocită a teatrului nostru contemporan... Andrei Strihan, în comunicarea „*Contribuția regiei la arta spectacolului contemporan*”, a dat, astfel, o replică tendințelor extreme (negarea și apologiarea) privind rolul regiei în spectacol. El a insistat asupra noii etape în care se află teatrul nostru, subliniind că impasul, trecător, al artei spectacolului a fost depășit prin efortul comun al dramaturgiei naționale, în reviriment, ea și prin afirmarea echilibrată a unui nou eșalon de directori de scenă.

Într-o altă ordine de idei, Mihai Nadin („*Arta interpretativă românească din perspectivă estetică*”) a surprins aspecte ale acestui proces, propunînd o originală analiză a principalelor tendințe care s-au manifestat în spectacologia românească. S-au expus, cu acest prilej, criteriile ale unei exegeze spectacologice, ideile afirmate stîrnind discuții fructuoase. Despre actor („*Unde se află steaua actorului în galaxia teatrală ?*”) a vorbit, la obiect și substanțial, Valentin Silvestru, cum și, în afara programului, Mircea Albulescu ; acesta din urmă a transformat participarea creatorilor la colocviu într-un nimerit prilej de atitudine personală față de obiectul artei lor. S-a remarcat, de asemenea, punctul de vedere original al regizorului Alexa Visarion, rezultat din lectura *Scrisorii pierdute*, și anume : „*Adevărul lui Cașavencu*”. Teatrul lui Caragiale este interpretat din unghiul considerării dramei din piesă, coordonatele fiind cele ale lucidității și adevărului obiectiv al idealurilor personajului, mistificat în condițiile istorice date.

În două comunicări de tip monografic (sumare, desigur), Ion Cocora și Kador Lajos s-au oprit la activitatea a doi creatori legați de scena Clujului — e vorba de regizorii Aureliu Manea și Gheorghe Harag —, dezvoltînd astfel premisele punctate de Romulus Vulpescu („*Textul și regizorul*”), Bogdan Ulmu („*Condiția tîrului regizor*”), Eugen Nicoară („*Interpretare sau creație ?*”) și Ana Maria Popescu („*Relația text-regizor-interpret*”).

Utilitatea acestei dezbateri, confirmată după cea de-a treia ediție clujeană, a fost unanim subliniată. Concluzia cea mai importantă supusă atenției organizatorilor ni se pare a fi însă cea privitoare la necesitatea ca spectacolele programate în prilejuri similare să fie autentice stimulatoare pentru confruntarea de opinii.

Rep.

La mulți ani, Aischylos!

Era dis-de-dimineasă, ședeam la o măsuță albă în cofetăria Albina, știți unde, pe Academiei, lângă fosta Comedie, tocmai terminasem prăjitura mea preferată — I-lona cu frișcă — și așteptam liniștitorul ceai de plante pregătit cu neîntrecută dibăcie de fetele casei, ședeam singur la acea oră a dimineții și, ca să-mi treacă timpul, iscasem în gînd un dialog polemic destul de insuflăcit cu autorii afișelor, inutile aici, „Vă rugăm stăruitor, nu fumați“ și „Bacșișul ne umilește“, care urîteau pereții tapetați elegant cu mătase verde ca menta, cînd, la o masă apropiată, s-au așezat doi tineri. Ea stătea cu spatele, îi vedeam doar umerii rotunzi, părul strîns coc și, pe măsuță, lângă geanta sport, tomul impresionant al cărui titlu l-am citit așa în oglinda rotundă și mare de pe perete: ROLEDIULF ACINACEM. El era agitat ca un tinăr comandant în preajma unei bătălii decisive. Se așezase cu fața, și îi putui vedea ochii pătrunzători, gura nervoasă și nodul cravatei echilateral. Și-a rînduit frumos pe cristallul măsuței mai multe caiete groase și cum vorbea destul de tare, deloc stingherit de prezența mea, mi-mi fu greu să mă conving că nu ead în păcatul indiscreției. Astfel am aflat următoarele: era regizor, nutrea ambiții mari și i se ivise șansa rară, dacă nu unică, de a monta pe scena mică a

unui teatru mare un spectacol la libera lui alegere. Chibzuise îndelung, citise enorm, și iată-l decis și temeinic pregătit să înfrunte orice împotrivire. Hotărîrea lui era următoarea: deschise un caiet și pe prima pagină zării un desen în „carioca“ roșu, neîndoiș schițat de el după bustul în marmură al lui Eschil înălțat la indemnul lui Licurg într-un teatru atenian. Hotărîrea lui era Eschil. Întoarse metodic și celelalte file ciocănind cu arătătorul dreptei nume, titluri subliniate, în timp ce continua expunerea de motive cu aerul convins că se adresează consiliului artistic al teatrului.

Eschil-artistul cetățean, prezent pe cîmpul de bătălie de la Maraton și Salamina, poate unul dintre cei dintîi corespondenți de război, sigur cel dintîi care, desprinzînd din cor al doilea actor, deuteragonistul, dă prioritate dialogului, cum zice Aristotel, desăvîrșind inovația lui Téspis-itinerantul; Eschil — răzvrătitul contra zeilor, patriotul, părintele tragediei, autorul singurei trilogii dramatice pe care ne-a lăsat-o anti-chitatea: Orestia, „capodopera capodoperelor“. Orestia e opțiunea lui și iată de ce: argumentele tinărului se desfășoară ca un lanț de luptători și înconjoară cetatea presupusei împotriviri. Bravul comandant are generali iluștri pe care-i manevrează cu dibăcie, citîndu-i exact: George Thomson și Goethe, Via-

nu și Henri Patin, Lessing și Gennaro Perrotta, Émile Faguet și Pippidi. E cumva printre cei din consiliul artistic vreun Marmorel, vreun Metastasio? Polemica lui e neiertătoare. Zidurile cetății potrivnice se clatină, lovitura decisivă pornește: uităm oare că în acest an se implinesc două milenii și jumătate de la nașterea lui Eschil? Din nou arătătorul dreptei indică decisiv fastuoasa bibliografie: ESCHIL, POET TRAGIC GREC, NĂSCUT LA ELEUSIS, ÎN ANUL 525 î.e.n. Bătălia e cîștigată. Bravul meu comandant contemplă calm auditoriul înfrînt și înfățișează tabloul bătăliei următoare: va folosi traducerea lui George Murnu, și-a luat îngăduința să reducă textul trilogiei la o versiune de spectacol alcătuită din trei părți — fi-rește, intitulate Agamemnon. Purtătoarele de prinoase și Eumenidele — a eliminat din text cu exigență severă, dar asigură consiliul artistic că a procedat pios, de altfel, iată textul de spectacol al acestei drame de idei, Orestia. Pentru decor, are niște idei grozave, inspirate de altfel de Vitruviu, iar distribuția, ei bine, nici-cînd Agamemnon și Clitemnestra, Egist și Casandra, Oreste și Electra, Apolon și Hermes nu și-ar fi putut găsi interpreți mai potriviți ca acum și în acest teatru. Va fi cel mai frumos fel în care-i putem spune la mulți ani bătrînului Aischylos, încheie tinărul regizor. Pe urmă se ridicară și plecară, lăsîndu-mă singur între pereții tapetați cu mătase verde ca menta pe care soarele arunca pete tremurătoare.

Să nu uit: cele înfățișate mai sus s-au petrecut într-o frumoasă dimineață de duminică, la o săptămînă după ce ați citit aceste rînduri...



VIITORUL ROL

decis în primele rinduri ale generației de tineri actori de valoare.

Dintre rolurile în care și-a afirmat talentul, spicuiem : Rakitin din *O lună la țară* de Turgheniev, Hans din *Și eu am fost în Arcadia* de Horia Lovinescu, Oscar Wilde din *Bună seara, domnule Wilde* de Eugen Mirea, după Oscar Wilde, Gallus din *Fintina Blanduziei* de Vasile Alecsandri, Regele Claudius din *Hamlet* de Shakespeare ; pe micul ecran, a fost o prezență tulburătoare în Bălcescu, croul lui Camil Petrescu ; iar pe marcele ecran, în recentul film *Canemir* după un scenariu de Mihnea Gheorghiu, a apropiat spectatorilor, cu o suplețe magistrală, cu o vibrație vie, figura lui Dimitrie Canemir — poate cea mai reușită creație a sa.

Egist în *Întoarcerea la Micene*, Alexandru Repan repetă, paralel, și rolul titular în *Henric al IV-lea* de Shakespeare.

Iată câteva din gândurile sale despre personajul din piesa scriitorului elen contemporan.

„Când lucrez la rolul lui Claudius din *Hamlet*, îi împrumutăm acestuia unele din trăsăturile lui Egist, fără să bănuiesc că, la un interval de timp atât de scurt, îl voi juca pe Egist. De altfel, chiar dacă așa fi știut, mi-ar fi fost imposibil să-l construiesc altfel, pentru că este cert că cele două personaje fac parte din aceeași familie — familia uzurpatorilor, lași și imorali, care nu prețuiesc, în atingerea scopului lor, să folosească trădarea, minciuna, chiar crima.

Cu *Întoarcerea la Micene*, într-o parafrază după tragedia antică, scriitorul Averoff readuce în conștiința spectatorilor, în primul plan, nu atât blestemul atrizilor, cât drama puterii ; dramă etern valabilă, căreia autorul îi găsește paralele în realitățile violente ale istoriei contemporane a țării sale.

Egist este în această piesă un uzurpator odios al tronului, care își macină furia și nimicnicia între radiația strălucitorului soare Agamemnon și tragica grandoare a Clitemnestrei, unealtă săracă și meschină în mâinile acestor două forțe uriașe contrare.

Colaborarea cu regizorul Dan Nasta s-a dovedit fructuoasă și în alte spectacole în care am jucat sub bagheta lui dirijorală ; așa înțit, sper, va fi fructuoasă și de data aceasta“.

Pe scena Teatrului „C. I. Nottară“ se repetă piesa scriitorului elen Evangelos Averoff-Tossizza, *Întoarcerea la Micene*, piesă care a fost prezentată, nu de mult, în paginile revistei „Teatrul“. Traducerea aparține Polixeniei Karambi. Reprezentația va fi iscălită de regizorul Dan Nasta — interpret, totodată, al unui rol principal — și de scenograful Constantin Rusu. Din numeroasa distribuție : Liliana Tomescu, Lucia Mureșan, Alexandru Repan, Gilda Marinescu, Ștefan Iordache, Ion Dichiseanu, Eugenia Bosînceanu, Dorin Varga, C. Brezeanu, Ion Punea, Dan Nicolae, Ion Marinescu (de la Teatrul Mic) și alții...

ALEXANDRU REPAN

Alexandru Repan, al cărui nume poate fi deseori citit pe afișele Teatrului „C. I. Nottară“ și pe genricile filmelor și emisiunilor de televiziune, se situează din ce în ce mai

LILIANA TOMESCU

Liliana Tomescu, personalitate puternică, frapantă, talent de factură originală, e prea cunoscută și admirată pentru a mai avea nevoie să fie prezentată. Amintim, totuși, din palmaresul ei : Katerina din *Frații Karamazov* de Dostoievski, Claire din *Echilibrul fragil* de Albee, Jessie din *Luna dezmoșteniților* de O'Neill, Ioana d'Are din *Ciocirlia* lui Anouilh, Martha din *Schimbul* lui Claudel, Sonia din *Unchiul Vanee* de Cehov, Eliza Doolittle din *Pygmalion* de Bernard Shaw... Cit privește popularitatea, numai *Adio, Charlie* de G. Axelrod, reprezentat de circa unei sute de ori, i-a adus mii de spectatori...

În *Întoarcerea la Micene*, Clitemnestra...

„...Exercițiul este teribil de ispititor pentru actor : cu un asemenea rol nu te întilnești des. El solicită dimensiuni interpretative deosebite și moduri de expresie cu totul și cu totul noi ; pentru că piesa, deși pornește de la tragedia antică pe care o cunoaștem cu toții, este scrisă într-o manieră modernă ; substanța ideatică, eroii, implică din partea realizatorilor spectacolului aceeași răspundere ca și când ar juca textul clasic.

Aici, Clitemnestra apare și ea ca un conducător — dar un rău conducător. În lipsa lui Agamemnon, ea a condus cetatea și a făcut lucruri bune, a asigurat pacea și a adus oarecare bunăstare — ceea ce consideră că nu e puțin ; totuși, poporul nu o iubește, pentru că simte că ea îl disprețuiește. De aci, și drama lăuntrică a Clitemnestrei, care nu pricepe cum, după atâtea sacrificii, nu poate să atragă poporul de partea ei, acesta fiind de partea lui Agamemnon.

Este un rol frumos scris și atractiv. Eroina e bine conturată, înzestrată cu inteligență, luciditate, stăpânire de sine, forță ; un om egoist, care ucide din răzbunare, dar și pentru că vrea să păstreze tronul și puterea pentru sine.

E extrem de interesant de lucrat la un asemenea rol. Dramă am mai jucat ; rolul acesta însă mi se pare inedit prin însăși structura lui. Trebuie să mărturisesc că, într-un mănuș de ani de teatru, joc pentru prima oară într-un text în maniera tragediei antice. Cred că efortul depus în realizarea personajului îl implică, într-un fel, și pe spec-



tator, solicitându-i și lui un efort în plus spre a veni în întâmpinarea unui gen oarecum neobișnuit.

De altfel, pentru mine și un rol mic, în aparență ușor, înseamnă tot un mare efort. Îmi fac meseria cu mult consum de energie nervoasă. Cu atât mai mult, un rol ca acesta îmi ridică multe și noi probleme, îmi crează dificultăți ; înseamnă că mai sînt unele «cetați de cucricit» — ceea ce pentru actor e întotdeauna pasionant.

Lucrînd sub îndrumarea lui Dan Nasta, regizor cu multiple cunoștințe, pasionat de textul lui Averoff și care ne transmite și nouă cîte ceva din pasiunea lui, sper să-mi iasă o Clitemnestră așa cum ne-o dorim amîndoi.

Printre actorii cuprinși în distribuție, partenerul meu la «crimă» este Alexandru Repan, cu care mă întilnesc pentru prima dată pe scenă.”

Maria Marin

Recuziterii

Dacă am căuta definiția „recuziterului“, am afla, de prin dicționare filologice, că este acea persoană care, în teatru, se ocupă de procurarea și păstrarea recuzitei (care, la rîndul ei, constituie totalitatea obiectelor necesare la montarea unei piese de teatru). Oamenii de teatru, și în primul rînd actorii, folosesc o definiție mai simplă; ei spun: „mîna dreaptă a actorului“.

Unul dintre cei mai vechi recuziteri din teatrele bucureștene — Gheorghe Tache, de la Teatrul „Bulandra“ — își amintește că s-a auzit numit astfel, pentru prima dată, de către marea actriță Lucia Sturdza Bulandra, cînd a uitat să pună un evantai pe masă, într-un spectacol cu *Mamouret*: „Tu nu știi. Tache, că ești mîna dreaptă a actorului“? — ar fi spus atunci distinsa doamnă; mai apoi, cam toți actorii au început a folosi această denumire.

„MESERIA-I GREA, DAR DRAGOSTEA MĂA PENTRU TEATRU E MARE“...

„obișnuiește să spună Gh. Tache — azi recuziter-șef la sala Studio a Teatrului „Bulandra“. „Altfel, demult plecam în altă parte. În teatru, lucrezi toată ziua, că-i program nenormat; repetiții dimineața, spectacole seara, iar în zile de sărbătoare chiar și cite două-trei reprezentații. În turnee, ce să mai vorbim... Munca noastră se desfășoară în condiții specifice, și cred că lucrul acesta ar trebui cunoscut — și recunoscut.“

Am început cu această declarație a lui Gheorghe Tache pentru că văd în ea o propunere, o dorință care-i privește nu numai pe recuziteri, ci și pe alți lucrători tehnici din teatre, a căror muncă este direct legată de activitatea regizorilor, scenografilor și actorilor. Fără acești așa-ziși anonimi ai scenei, nici un spectacol de teatru nu s-ar putea realiza. Așa fiind, mi se pare că punctul lor de vedere e pe deplin întemeiat și că se cuvine să-și afle rezolvarea.

Discuția noastră avea loc în culisele scenei de la Studio „Bulandra“, puțin timp

înainte de începerea spectacolului *Azilul de noapte*. Mașiniștii de scenă își terminaseră lucrul; la fel, și recuziterii și electricienii. Regizorul tehnic, Octavian Fulger, anunță sentențios că este ora 18,30, că mai sînt 30 de minute pînă la începerea spectacolului și că, deci, are loc ultima revizie a pregătirilor. Total era în ordine: recuzita lui Gheorghe Tache și a oamenilor lui se afla în scenă. În spatlele scenei, sub practicabile, se afla acea parte a recuzitei ce urma să fie folosită în timpul spectacolului: coșurile lui Virgil Ogășanu, scrumbia lui Ion Caramitru, desaga lui Vasile Nițulescu, sculele lui Cornel Coman; iar într-o cabină, pe un aragaz, era pusă la fiert supa locatarilor azilului.

Pregătirile fiind încheiate, ne-am continuat discuția despre cite trebuie să facă un recuziter la fiecare spectacol. Mai întii: căutarea continuă, pentru a procura acele obiecte (mobilă, costume, detalii de interior etc. etc.) care să creeze atmosfera specifică epocii și spațiului geografic sau etnografic corespunzătoare piesei, în spiritul concepției regizoral-scenografice. Nu-i un lucru ușor; Gheorghe Tache are, la sala Studio, o „gestiune“ mare de obiecte; unele se potrivesc mai multor spectacole, altele nu. Ce se poate, se adaptează. De multe ori, Gheorghe Tache a împrumutat și de la prieteni cite un obiect absolut necesar pentru întregirea atmosferei dorite, și de negăsit altcum.

Munca recuziterului începe odată cu repetițiile la scenă. Schițele scenografului sînt urmate, imediat, de schițele, de un fel original, ale lui „Neca Tache“. În aceste schițe se poate vedea unde urmează să fie pus fiecare obiect din recuzită, însoțit de însemnări de acest gen: „Scaunul lui Caragiu“; „Cartea lui Beate Fredanov“; „Costumul lui Pittis“, și tot așa mai departe. Pe o pagină alăturată, într-un registru, un inventar general, și altele desfășurate pe acte și tablouri, ale tuturor celor necesare. Recuzita consumabilă (alimente, băuturi) se bucură de o atenție aparte, aceasta urmînd a fi procurată spectacol de spectacol, cel mult cu o oră înainte de începere.

Începînd din 1952, toate spectacolele Teatrului „Bulandra“ figurează în cele două mari registre ale lui „Nea Tache“, însoțite de schițe și explicații. Dacă am urmări o statistică originală, am putea extrage de aici date despre cîte flori și țigări s-au consumat, cîte prăjituri sau altfel de alimente au fost mîncate; ba, mai mult, am putea afla în cîte spectacole a „jucat“ patul sau fotoliul cîntăre, sub aceeași înfățișare sau cu „fizionomie“ schimbată, în funcție de „rolul“ interpretat.

„Nea Tache“ lucrează de 24 de ani la Teatrul „Bulandra“, după ce alți aproape șase ani lucrase, tot ca recuziter, la Teatrul „Tănase“. Peste puțin timp, deci, va putea sărbători 30 de ani în slujba teatrului. Depănîndu-și amintirile, poate povesti, alături de amintiri „serioase“, despre zeci de farse făcute actorilor, la care a fost și el părtaș: prăjituri cu sare oferite lui Jules Cazaban, din care acesta a mușcat cu poftă în plin spectacol și a trebuit să spună replica: „Vai ce delicioase sînt, stîmăta doamnă“; greutatea de cîte 20 kg, puse în doi săculeți cu rume-guș, pe care trebuia să-i care din scenă Ion Manta, vătîndu-se cît de greu îi este (în scara farsei, chiar îi fusese foarte greu); șunca sărată dată lui Caramitru, în loc de pește, dar legată frumos pe un schelet vechi de pește, și cîte altele... Acestea sînt sarea și piperul activității din culise, adeseori grea și încordată, și pe care vin s-o mai „ușu-reze“ glumele sau farsele bune, menite să descrețească frunțile.

TOATĂ ATENȚIA LA REPLICI

Ion Radu a început să învețe meseria de recuziter pe vremea cînd încă se mai prezentau spectacole în fosta clădire a Teatrului Național de lingă Telefoane. În 1951, însă, l-a luat Ion Șahighian la fostul Teatrul al Armatei — azi Teatrul „Nottara“ — și, de-atunci, tot aici lucrează.

„Îmi place foarte mult meseria mea — spune Ion Radu. Este drept că cere mult efort fizic, dar cere și idei. Pentru mine, cea mai mare plăcere este momentul cînd încep să instalez recuzita în scenă. De-ațiția ani în teatru, am fost mereu lingă mai toți actorii mari ai scenei românești; unii au crescut sub ochii mei, pe alții îi văd acum, la bătrînețe, cum cresc. Dar n-am făcut deosebire; pe toți i-am ajutat, după puterile mele, ca să le iasă rolul cît mai bine. Important este să studiezi stilul fiecărui actor, pentru a ști cum să-i pui lucrurile la îndemînă“.

În acea seară cînd stăteam de vorbă, se juca *Lady X*. Interpretă, Liliana Tomescu. Aceasta e obișnuită cu un anajament „al ei“ al recuzitei, iar Ion Radu știe bine ce trebuie să facă și unde să stea în timpul spec-taco-

lului pentru a o servi. Cînd joacă Marga Barbu, îndatoririle recuziterului diferă intrucîtva: „Nea Radu“ — că tot așa i se adresează și lui actorii de la „Nottara“ — se află acolo unde este nevoie de el și se acomodează acestor cerințe diferite.

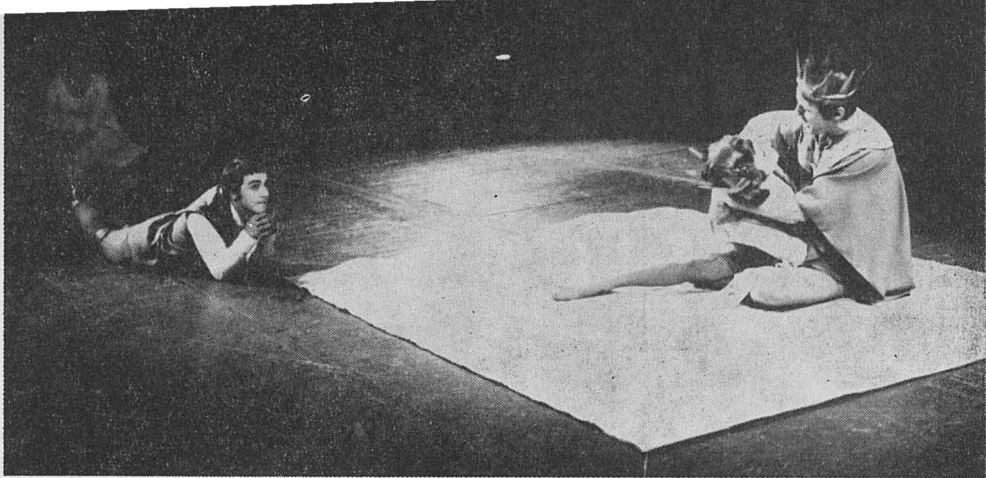
— „De aceea „Nea Radu“ este iubit de noi, actorii — ne spune Ștefan Radof. Nu l-am văzut o dată șezînd, în timpul spectacolului. Totdeauna în imediata apropiere a actorului, pentru a-i da tot ce are nevoie. Priceperea în meserie, ca și deosebit de frumoasa lui comportare în relațiile din teatru, l-au făcut îndrăgit și stîmat“.

Ion Radu, care a lucrat ani de zile cu regizori ca Ion Șahighian și cu actori ca George Vraca, Gh. Timică, Gh. Calboreanu sau Maria Filotti, a învățat bine de la maestrul teatrului că secretul succesului în meseria de recuziter stă în cunoașterea replicilor actorilor. „Ai învățat și ești atent la replici, știi cînd să intri în scenă sau cînd să fii în culise, cu ceea ce solicită interpretarea actorului. Memorie și iuteală îți trebuie — spune Ion Radu. Cea mai mică neatenție a recuziterului poate da naștere la scene hilare. Din păcate, s-a mai întîmplat ca un actor să spună că va bea ceva, iar recuziterul să nu-i dea la timp paharul, mîncar cu apă. Mă bucur că cu n-ani «erbat» niciodată așa ceva“.

Din spusele actorilor de la „Nottara“, „Nea Radu“ a fost și el părtaș la altfel de „creații“. Într-o scenă în care jucau Gilda Marinescu și George Constantin, trebuia să se aducă pe masă două pahare cu vodcă, ce urmau a fi băute pînă-n fund. Bineînțeles că se aducea apă. Într-una din seri, paharele au fost mai pline ca de obicei, și chiar cu vodcă. Neștiind despre ce-i vorba, Gilda Marinescu a răsturnat vodca pe git, s-a încercat și i-au trebuit cîteva secunde pînă să-și revină. George Constantin, care a hăt și el toată vodca, a adăugat, ad-hoc, o replică: „Dar bine se potrive, că tot mă durea o mîsea“. Colegii s-au amuzat, iar spectatorii nici n-au sesizat „completările“ din spectacol.

Ca om ce-și iubește mult meseria ce-o practică de peste trei decenii, Ion Radu are un singur „of“: nu prea mai are cui transmite tainele profesiei sale. Vin, nu-i vorbă, unii tineri; dar pleacă destul de repede spre alte meserii, cu mai multă căutare și — de ce n-am spune-o? — spre acele meserii unde programul este mai precis. Este, de fapt, cam aceeași problemă pe care o ridică și Gheorghe Tache, și alți tehnicieni din teatru. Și nu ne facem decît datoria, transmișînd-o pe această cale forurilor în drept.

...Recuziterii din teatre: acci oameni ne-dezlipiți de scenă, veșnic lingă actori, părtași direcți la creația acestora, trăind toate emoțiile spectacolului, oameni pe care, cu ade-vărat, îi putem numi „mina dreaptă“ a actorului.



Un atu al spectacolului : jocul de lumină și culoare

Opera Română din București

HAMLET

de Pascal Bentoiu

Dacă sîntem de acord să considerăm orice spectacol liric drept *operă de artă* și nu drept simplă vizualizare a unui demers poeticomuzical, altminteri suficient sie însuși (așa cum experiența radiofonică și discografică modernă a demonstrat-o, pînă și pentru lucrările create pe vremea cînd o altă ipostază decît cea scenică era de neconceput); dacă, apoi, cădem de acord asupra acestui mod de a privi spectacolul liric și în cazul lui *Hamlet* de Pascal Bentoiu — operă anume *gîndită*, în scopul realizării unei plenitudini artistice exclusiv prin expresia ei sonoră (dovadă — a intenției —, declarația autorului; dovadă — a reușitei —, audiția în concert și cea radiofonică): dacă, în sfîrșit, pe de altă parte, refuzăm să socotim montarea unei opere drept o întreprindere în care drama muzicală ar servi ca prilej (dacă nu chiar pretext) pentru o spectaculoasă punere în valoare a fanteziei și ingeniozității regizorului și scenografului: dacă, deci, ne situăm pe această poziție, întrebarea de la care trebuie să pornim, analizînd spectacolul cu opera *Hamlet*, este următoarea: corespunde oare concepția scenică, elaborată de regizorul George Teodorescu și scenograful Roland Laub, cu esența filozofică, poetică și muzicală, a partiturii lui Pascal Bentoiu? Și, mai departe: reușește ea, oare, nu numai să exprime fidel și convingător această esență, dar și să o aprofundeze, să o amplifice, să-i intuiască și să-i dezvăluie

sensuri noi, semnificații nebănuite de autorul însuși? Devine evident faptul că, doar în cazul răspunsului afirmativ pentru ambele întrebări, spectacolul poate fi socotit o *creație*; iar — dacă îmi e îngăduit să anticipez propriile-mi concluzii — după mine, cu toate rezervele pe care le pot (și le voi) formula, acest răspuns este afirmativ.

George Teodorescu și-a fundamentat concepția pe adevărul că *Hamlet* de Pascal Bentoiu e, prin structura sa, o operă de idei — nu de acțiune. Ca urmare, cele zece scene, reprezentînd tot atîtea momente-cheie ale dramei, au căpătat, în viziunea lui, o expresie ce duce cu gîndul la arta gravurii. (Ori la procedeul cinematografic stop-cadru. Ca și acolo, ideea te izbește cu forța de șoc a surprizei, iar insistența cu care obiectivul zăbovește asupra imaginii te obligă să o contempli îndelung, să-i studiezi detaliile, să o diseci și să o recompuți.) Dezbricate de orice fast spectacular, abstractizate (și, prin aceasta, extrem generalizate în timp și spațiu), decor, costume, mișcare — toate sînt drămuite cu maximă parcimonie. Imobilitatea staturară, investită cu putere de simbol, devine mai grăitoare decît orice patetică gesticulație (vezi în special rolul regelui, interpretat de Gheorghe Crăsnaru cu remarcabilă tensiune interioară, și cel al reginei, susținut cu prestanță de Julia Bucuiceanu*, în timp ce

* Cu toată prețuirea pentru talentul, muzicalitatea, sensibilitatea cîntăreței, îndrăznesc să afirm totuși că Julia Bucuiceanu nu era indicată pentru acest rol: vocea sa, foarte timbrată și foarte vibrată, nu se mariază — cred eu — nici cu acelea ale partenerilor (și lucră încă mai important) nici cu genul de scriitură al operii. După cum Marcel Angelescu, cu statura sa impunătoare, cu distincția gestului și a atitudinii, nu corespunde imaginii pe care o avem (sau, cel puțin, o putem accepta) despre un Polonius a cărui uriciune morală s-ar cere răsfrîntă și asupra fizicului.

pantomima dobîndește frumusețe și expresivitate picturală (cîntărețul Florin Diaconescu-Hamlet, în scena uciderii lui Polonius, și balerinul Adrian Gheorghiu-Lucianus, în scena „teatrului în teatru“).

Îndrăzneala unei asemenea versiuni scenice ascunde însă în ea propria-i negație; căci, fără să yrei, te întrebî de ce, ajungînd atît de departe pe drumul esențializării, regizorul și scenograful n-au mers pînă la capăt? De ce acel inutil joc de pinze transparente, ridicate și coborîte în fundal, cînd paravanele în spatele cărora se ascund regele și Polonius erau de ajuns? De ce acele așa-zise oglinzi (de altfel, total nereușite — urîte și strigîndu-și artificialul), suspendate înclinat deasupra scenei? De ce inevitabila (chiar dacă nedorita, neintenționată trimitere la o epocă și la un spațiu geografic și cultural inconfundabile, prin scena duelului? (Vezi și costumele gen samurai ale celor doi „scuțieri“.)

Desigur, alegînd kendo-ul ca tehnică de luptă, regizorul a urmărit să evadeze din banalitatea (ca să nu spun vulgaritatea) în care duelul cu floreta a fost coborît prin excesiva lui utilizare în filmele de capă și spadă. Noblețea și solemnitatea (în care, indiscutabil, kendo-ul excelează) erau, ce-i drept, indispensabile unui tablou ce reprezintă momentul suprem al dramei: jertfa vieții, adusă cunoașterii adevărului și împlinirii dreptății. Dar oare n-ar fi fost mai potrivit, față de gradul înalt de abstractizare al întregii concepții regizorale, să se prefere acțiunii, *suggestia*, uzîndu-se și aici de pantomima combinată cu un inteligent joc de lumini? (Deschid o paranteză ceva mai amplă. Dincolo de reproșul neconcordanței cu specificul spectacolului, în ansamblul lui, acest duel este, pe lîngă ineditul lui pe scenele românești, de o desăvîrșită frumusețe și expresivitate. Mihail Stan a creat nu numai o admirabilă compoziție plastică, dar și o perfect muzicală interpretare a partiturii sonore; iar cei doi protagoniști — Florin Diaconescu și Nicolae Constantinescu — îi conferă autenticitate și tensiune dramatică. Duelul devine, astfel — alături de „piesa“ jucată de actorii lui Hamlet —, unul dintre cele două momente de acțiune propriu-zisă ale operei. Pasionant, el este urmărit cu o emoție, cu un interes ce nu sînt provocate în nici una dintre montările celebre, cunoscute la noi, ale dramei shakespeareene.)

Jocul de lumină și culoare este, fără îndoială, principalul atu al spectacolului. Procesul de abstractizare merge pînă acolo încît o linie netă separă adevărul de minciună, îmbrăcîndu-le în „uniforme“ simbolice: tot ce este minciună va fi pictat în tonuri reci, sumbre sau orbitoare, iar tot ce este adevăr, în tonuri calde, vii, naturale. Intocmai ca (din nou o trimitere la a 7-a artă!) într-un film tehnicolor, unde, pentru a sugera irealul, regizorul intercalează imagini alb-negru. Numai că, aici, adevărul fiind sufoat de minciună pînă în ultima clipă, alb-negru este cel care

predomină. Judecînd după simbolică cromatică, descoperim, astfel, singurele momente de adevăr: „teatru în teatru“, unde nu numai lumina și culoarea, dar și gestul, mișcarea au alt diapazon — în mod paradoxal, excesul creînd impresia firescului (tablou de aleasă frumusețe plastică, beneficiînd, în plus, de o interpretare vocală pe măsură: Ion Stoian — regele piesei — și, mai ales, Maria Nistor Slătinaru, care realizează, cu rolul reginei din piesă, una dintre marile creații ale carierei sale), moartea lui Hamlet, un crîmpei din personajul Osrick (pălăria de bufon, care îl definește caracterologic).

Osrick este, de altfel, un personaj asupra căruia se cuvine să zăbovim — și nu numai pentru că Octav Enigărescu i-a subliniat, prin inteligența unei interpretări subtile, importanța în contextul dramei. Osrick participă împreună cu Hamlet, prin începutul scenei de invitație la duel, la singurul moment comic al operei — moment de sfîșietor contrast în înlănuirea vertiginoasă, către deznodămînt, a situațiilor tragice.

Ceea ce, iarăși, e demn de remarcat în spectacol, este modul convingător în care autorul și regizorul compun rolul Ofeliei, în contradicție cu interpretarea obișnuită a personajului shakespearian. Dacă, în piesă, Ofelia parcurge drumul de la lumină către întuneric, nebulia scoțînd la suprafața nevinovăției sale o nebanuită vulgaritate, în operă, ea este — șocant — la început vicleană și cochetă, pentru ca abia prin nebulie să-și recapete candoarea. (Contribuția Silviei Voinea la creionarea acestei evoluții este demnă de laudă: însăși vocea ei — în concordanță cu sugestiile muzicale ale partiturii — se preface de la o scenă la alta, limpezîndu-se parcă, purificîndu-se.) În plus, Ofelia lui Pascal Bentoiu nu moare. Nici un cuvînt, nici un gest nu indică un asemenea sfîrșit, ce nici nu e necesar, de altminteri, noaptea conștiinței fiind, la urma urmei, mai cutremurător tragică, decît dispariția ei.

De altfel, Hamlet însuși este altul decît în piesă. Îi lipsește, în primul rînd, șovăiala caracteristică eroului shakespearian. Hamlet declanșează un proces pe care îl urmărește pentru a-și demonstra și a demonstra tuturor justetea intuiției sale. (De aici, deplasarea celebrului monolog; de aici, prezența lui permanentă în scenă, imobil, în prim plan, martor împlîrîrilor la care nu participă.) Hamlet, deci, nu ezită, ci așteaptă; el nu poate acționa înainte de a deține dovada — iar pentru a o dobîndi, își pune în joc viața. Iată o viziune prin excelență modernă și totodată profund impregnată de spiritul românesc (mioritic, aș îndrăzni să spun).

În această dramă a cunoașterii și dramă a înfruntării destinului (soră bună cu *Oedip*-ul enescian, cum de la bun început critica noastră muzicală a remarcat, evoluția eroului cere interpretului un efort vocal și scenic puțin obișnuit. De la imobilitatea chipului, desprins ca un medalion din beznă scenei, la



Imobilitate statuară investită cu putere de simbol

sugestivitatea gestului-simbol al orbirii în fața spectrului, la agitația febrilă din scena „teatrului în teatru”, la pantomima tensionată a tabloului ce culminează cu uciderea lui Polonius și, în sfârșit, pînă la lupta kendo — regizorul a caligraliat o partitură dificilă, încăreată de nuanțe, pe care Florin Diaconescu a început prin a o executa (nu întrutotul convins și convingător în primele două scene, poate și din pricina inevitabilului trac al premierei), a continuat interpretînd-o cu naturalele actoricească (vezi scena „teatrului”), și a sfârșit prin a o trăi cu o pasiune contaminantă (ce a culminat admirabil în scena duelului și a pedepsirii regelui neigaș). Principalul său partener, spre sfârșit, Nicolae Constantinescu a învins, la rîndul lui, dificultățile unui rol de mare densitate, concentrat în final — deci pe un punct de maxim al tensiunii dramatice. Dacă în scena cu Ofelia regizorul i-a impus lui Laertes o excesivă sobrietate în gestică — ceea ce creează impresia de stîngăcie în exprimarea compasiunii firești față de nenorocirea surorii sale —, în schimb, scena revoltei, complotul, duelul, cu mustrările de conștiință și expierea trădării, sînt excelent gîndite și interpretate.

Desigur, nu vom putea explica niciodată îndejuns în ce grad concepția regională este generată de cea muzical-dramatică. Totmai de aceea, poate că nu e lipsit de interes să arătăm cum unele elemente secundare, determinate de necesități de ordin funcțional, s-au transformat pe parcurs în veritabili piloni ai demersului regizoral și scenografic. Așa este, de pildă, supraetajarea orchestrei (prea mare pentru fosa teatrului), prin ridicarea „la vedere” a pereneții și harpei — de unde a decurs, în special într-una din paginile-cheie ale muzicii, fuga, un efect stereofonic de mare forță emoțională. Un rezultat similar îl produce preludiul operii, scris nu pentru orchestră, ci pentru cor a cappella (fapt — se pare — unic în literatura genului) și execu-

tat, în consecință, pe scena acoperită de întuneric, în locul cortinei ce ar fi oprit sunetul.

Așa este, apoi, banda magnetică ce intervine în două rînduri pentru a depăna mai întîi povestirea spectrului și apoi complotul regelui cu Laertes; ea determină direct mișcarea scenică, impunînd direcția jocului lui Hamlet (către public, vocea tatălui pîrînd a se auzi din sală) și respectiv situarea celor două personaje în fundul scenei, cu spatele la public, șoptele lor răsunînd amplificate, ca printr-unul din acele neobișnuite fenomene acustice întîlnite uneori în vechile palate. Iar impresia pe care o creează procedeul este, și într-un caz și în celălalt, copleșitoare: trăim senzația de a auzi gîndurile ordoilor (din nou, ea în arta cinematografică!).

Subliniind măsura în care, în spectacol, sunetul determină imaginea, am recunoscut implicit necesitatea absolută, pentru echilibrul și autenticitatea întregului, ca interpretarea vocală (solistică sau corală) și orchestrală să fie deasupra oricăror obiecții. Și îmi face o deosebită plăcere să pot afirma că, achitîndu-se de această obligație, colectivul Operei Române a realizat, sub bagheta dirijorului Paul Popescu, o versiune impecabilă, o versiune demnă a fi gravată pe disc. Iar cum o fericită coincidență face ca tot într-un sfârșit de septembrie, acum 17 ani, să fi răsunit pe aceeași scenă, în premieră românească, *Oedip-ul* enescian cu care — am văzut — *Hamlet* de Pascal Bentoiu are atîtea puncte de tangență, profit de acest lucru pentru a spune că, așa cum evenimentul înscris în istoria națională a genului de ziua de 22 septembrie 1958 se leagă de numele lui Constantin Silvestri, tot astfel — sint sigură — evenimentul marcat 26 septembrie 1975 va rămîne legat de numele lui Paul Popescu.

Luminița Vartolomei

FLORIAN POTRA

Interferențe Fuziune de arte

Recenta premieră a operei în două acte Hamlet de Pascal Bentoiu reinvie — desigur nu pentru prima oară, dar cu mai multă evidență — vechea și mereu actuala problemă a fuziunii mai multor arte (și stiluri). Termenii, de data aceasta, sînt următorii: muzica și libretul unui compozitor contemporan după o tragedie a lui Shakespeare, autor de la întretărirea secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, „baroc”; actorii lirici și corul; conducerea muzicală și orchestra; scenografia; regia; la care aș adăuga sala „neobarocă”, implicată direct în arhitectura spectacolului prin lojile de prosceniu.

Firește, nu e de competența mea să apreciez măsura în care muzica și cuvîntul alcătuiesc o unitate perfectă, inextricabilă, un topos, în expresia bentoiiană. În schimb, socotindu-l subînțeles, m-ar interesa să stabilesc dacă acest topos intră sau e pus în raport de armonie cu decorul, cu interpretii cîntăreși și mișcarea lor, cu corul ș.a.m.d. Și dacă intră, cine asigură, cine realizează noua, omogena, sinteză de Ton, Wort și Drama? De la Appia încoace, adică de aproape o sută de ani: regizorul. Se pare că regizorul — un regizor-muzician, cititor de partitură — este cel chemat să garanteze concordia, confluența, colaborarea pașnică a tuturor componentelor unui spectacol de operă și, pînă la urmă, unitatea lui de expresie. De ce nu’l dirijorul, conducătorul muzical? Tocmai pentru că, deși factor fundamental, are în vedere, dacă nu exclusiv, cu precădere, numai o parte, cea muzicală, așa cum sce-

nograful e preocupat de aspectul vizual al întregului audio-vizual, care este imaginea scenică a operei. Ca în film, ca în teatru — dar cu sarcini în plus și în minus — regizorul trebuie să vadă și să audă, deopotrivă, să simtă totul. Să așeze accente sau să le amorsească, să arate sau să ascundă, să scadă sau să adăușe, într-un delicat proces dialectic — deseori contradictoriu — menit să ducă la sinteza mai multor arte, a mai multor tehnici și chiar a mai multor stiluri.

Bunăoară. Simțind ori dîndu-și seama că nu e în stare să renunțe complet la importanta scenă a confruntării dintre Hamlet și Regina, mama sa, compozitorul-libretist nu o tratează dialogic, înfruntînd pieptiș serioase dificultăți muzicale și dramaturgice, ci o preface în scenă mută pentru protagoniști, dar cu un susținut comentariu al orchestrei (un fel de preludiu la actul II sau interludiu), deci într-un fel de pantomimă: numai bunul gust al regizorului George Teodorescu a ferit începutul actului al II-lea de o repetare a procedeelelor și mijloacelor din scena „teatrului în teatru”, a faimoasei „capcane pentru șoareci”, din actul I, foarte izbită, mai ales ținîndu-se seama că acolo intervine, cu limbajul său propriu, un balerin. Eleganța rezolvării regizorale nu poate substitui, totuși, dramaticitatea, care — în cazul scenei date — cu greu poate fi acceptată în soluția pantomimei eliptice oferită de compozitorul-dramaturg, aproximativ după schema: „ascult ceea ce văd și văd ceea ce ascult”.

Alt moment: celebrul monolog „a fi sau a nu fi”. Propus, din punct de vedere muzical, în formula unui recitativo accompagnato sau a unui arioso, sugerează, aparent, o interpretare statică, sprijinită exclusiv pe raportul dintre cuvînt și muzică. Aici era de așteptat, fără-ndoială, miracolul „dilatării semantice”, provocate de intervenția sunetului muzicii asupra cuvîntului. Or, un asemenea miracol — constatarea o poate face și un diletant — nu se produce, deoarece cuvîntul rămîne mai puternic decît sunetul, chemat să-l amplifice, să-l potenteze pe cel dintîi. Ceea ce echivalează cu a spune că e preferabil și mai profitabil, în continuare, să ascultăm monologul celebru la teatru; ceea ce mai echivalează și cu a spune că personalitatea lui Shakespeare rămîne mai puternică decît a lui Bentoiu, care încearcă să se ridice la înălțimea modelului pe căi, aș zice, nespecifice: discreție, eleganță, rafinement al gustului, reflexivitate moale, frumusețe blindă a liniilor melodice, sensibilitate caldă etc., dar nu forță, nu înaltă înfiorare tragică. Interesant de remarcant, și aici stă cheia „traducerii” compozitorului nostru: opera lui Bentoiu e mai curînd o adaptare lirică după Hamlet, decît după Shakespeare, și e limpede că în secolul nostru se poate și așa, mai ales așa.

Ce avea de întreprins, în această situație, regizorul? Să ia în seamă sugerările artei filmului? Insași construcția decorului „tubular” al lui Roland Laub n-ar fi permis, de exemplu, cocoșarea lui Hamlet — așa cum face, postromantic, Laurence Olivier — în vîrful unei stînci deasupra mării, de unde pumnalul i se rostogolește în abis. Este foarte greu de dat soluții, de aici, din acest colț de rubrică. Apare clar, însă, faptul că regizorul nu poate crea ex novo nici text, nici muzică, nici dramă, ci doar să organizeze elementele ce i se oferă, într-o sinteză nouă.

În jurul unor „interferențe“

În numărul 5/1975 al revistei noastre, Florian Potra confruntă studiul nostru despre scenografia la *Danton*, cu cel semnat de domina sa despre același spectacol. Reputatul om de teatru amendează textul subsemnatului pentru o limită teoretică datorată — din câte înțelegem — inocenței. Dar iată și fraza calificatoare : „Tot atât de firesc mi s-a părut, apoi, ca finul eiseist să se împiedice — tânăr om de artă — de pragul spațiului teatral, ca matrice a dramei“. Argumentul este rostit apodictic către sfârșitul articolului, printr-un citat din Argezi : „se poate foarte bine juca teatru în fața unei perdele de catifea neagră, trasă de la un capăt la celălalt al fundului de scenă, artistul concentrând în el întregul peisaj de simțire al unui act. Luați-l de braț și urcați-l pe scaun într-o cameră goală. Nu trebuie mai mult“. După care Florian Potra se întreabă : „Trebuie mai mult?“ Cu alte cuvinte, prezența decorului (sau analiza decorului ?) este neavenită !

Sigur că ne bucură când omul de teatru Florian Potra descoperă în analiza scenografică făcută de noi „o robustă energie teoretică și sistematică“, atât doar că atribuțiile acordate sînt — volens-nolens — definitiv infirmate tocmai de grava confuzie căreia Florian Potra constată că i-am dat curs în articol. Dar nu acesta este motivul principal pentru care încercăm să facem distincții între *spațiul teatral* și *matricea dramei*. Înainte de aceasta credem necesar să expunem motivul pentru care scriem cronică scenografică și nu cronică teatrală : practica criticii de teatru, în mod curent, vorbind despre un spectacol, despre o idee regizorală, despre interpretarea unui rol, ocolește sau aproape ocolește unicul element material conservabil (fie și numai prin imagine fotografică) al respectivului spectacol, și anume : decorul — cadrul, butaforia, costumul, accesoriile individuale, simulacrele, peisajul etc. ; element material în funcție de care se poate reconstitui, recunoaște, recompune, conduita actorului. Se omite, deci, singura realitate în-lăuntru a căreia s-au ordonat elementele spectacologice din care se compune o viziune scenică, regizorală, teatrală.

Așadar, analiza scenografiei se subsumează documentelor prin care poate fi reconstituit și recunoscut atât instrumentarul interpretativ al actorului, cât și argumentul constatabil al unei viziuni regizorale. Iată de ce am sugerat revenirea scenografului, intervențiile sale „a posteriori“, asupra decorului la *Dan-*

ton și, deci, conformarea decorului la cerințele regizorale și interpretative.

Să ne întoarcem, însă, la obiect : conceptul de *spațiu teatral* ni se pare atât de echivoc încît l-am evitat, pe cît a fost cu putință, în articole, înlocuindu-l cu conceptul de *spațiu scenic*. În cazul acesta, propoziția : „se poate foarte bine juca teatru în fața unei perdele de catifea neagră...“, pe care Florian Potra o contrapune întregii analize făcute de noi la decorul lui *Danton*, este tocmai povestirea parțială a conceptului de spațiu scenic pe care l-am definit drept „locul comun al mișcării actorului“. ¹⁾

De altminteri, apărarea și susținerea hegemoniei actorului nu se transformă în gest acuzator la adresa noastră. Florian Potra pledează pentru o cauză de mult susținută : într-un studiu mai vechi ²⁾ încercam să demonstrăm faptul că tipul de scenă centrală *autonomizează și eliberează* actorul. Care este tocmai elementul funciar dintr-un spectacol căruia reputatului om de teatru i s-a părut că îi întoarcem spatele ! Iată ce scriam atunci : „așadar, în scena italiană, mișcările actorului se grupează în jurul unor *obiecte diferențiate* (masă, scaun etc.). În absența obiectelor, mișcările sînt neinteligibile, dezliniate, fără sens ; sensul gesturilor îl dă obiectul care-l preocupă pe spectator. În scena centrală situația se răstoarnă : acțiunile, mișcarea actorului se constituie ca o *schemă diferențiată* : gesturile, deplasarea pe scenă simulează existența unor „obiecte fără ca ele să existe fizic“. Iată o situație cu mult mai privilegiată în care actorul nici nu trebuie să se mai urce pe scaun ! (Și, revenind la spectacolul *Danton* : cum ar putea eventualul cronicar al rolurilor să diferențieze operant și integral excelenta interpretare dată de Radu Beligan lui Robespierre de celelalte „roluri“, fără să sesizeze că Beligan-Robespierre, pînă spre final, nu atinge și nu se simte legat de nici unul din obiectele din preajma grupării Noului Cordelier ?)

Să mai existe oare și o altă posibilă interpretare a acuzației cum că am fi luat *spațiul teatral* drept *matrice a dramei* ? Ne-am gândit că, poate, Florian Potra consideră că identificăm spațiul așa-zis teatral cu unul din tipurile de scenă — italiană sau centrală.

Posibila confuzie nu poate fi presupusă : în studiul mai sus amintit am încercat să facem distincția dintre cele două tipuri de scenă și, implicit, am încercat și o posibilă definiție a lor. (Credem că e deajuns o superficială analiză a spectacolelor pe scena „în rotund“ pentru a sesiza, de exemplu, că diferența între aceasta și scena italiană nu e dată numai de lipsa fosei de orchestră.) „Cultura italiană“ și scena centrală au determinat, în timp, distincte procedee scenografice ; și nu numai scenografice. Într-un alt studiu, intitulat „Cele trei spații ale scenei“ ³⁾, sem-

^{1, 2)} Scenografia mișcării actorului. „Teatrul“ nr. 6/1974.

³⁾ „Teatrul“ nr. 12/1974.

nalam existența a trei spații coexistente în perimetrul aceluiași podium: *spațiul fizic*, *spațiul intențional* (și nu „intenționat”, cum a apărut dintr-o greșeală tipografică) și *spațiul constituit*. Tipul de scenă — fie ea italiană sau centrală — este în primul rând tip de *spațiu fizic*. Abia decorul — sau convențiile reprezentării teatrale — mișcarea, jocul actorului și textul fac să existe celelalte două spații amintite, astfel, cele trei spații se definesc, generic, drept spațiu de semnificare. Arta spectacolului — ca de altminteri, orice altă artă — este sistem de semnificare. Sistem de reprezentare, figurare și semnificare a unei drame. Așadar, niciunul din cele trei elemente participative — actor, decor, text. — nu poate fi *matrice a dramei*, nici asamblate, nici fiecare în parte. Un spectacol naște „drame” când sînt prost utilizate elementele care-l alcătuiesc, dar, din cîle știm, și Florian Potra și subsemnatul au avut, finalmente, cuvinte elogioase despre spectacolul cu *Danton* al lui Horea Popescu.

În absența unei cit de povestite definiții a conceptului de *matrice a dramei* — atît de necesară în articol —, el, conceptul, nu supraviețuiește. Cu alte cuvinte, nu poate fi vorba în analizele noastre de nici o regretabilă confuzie între *spațiul teatral* (pe care noi l-am substituit, fără voia autorului, cu *spațiul scenic*) și *matricea dramei*, despre care autorul uită să spună ce anume înțelege prin ea.

În mijlocul articolului, Florian Potra contestă aportul adus în spectacolul *Danton* de către practicabilul care ieșe din scenă și care astfel distruge convenția spațiului cubic atît de caracteristic scenei italiene.

„Adică, așa cum interpreta Walter Benjamin nouitatea și sporul de eficacitate al teatrului epic brechtian...” și Florian Potra continuă cu un citat din comentatorul mai sus amintit. E evident însă că în articol nu susțineam brechtianismul și nici nu-l consideram amestecat în spectacolul *Danton*. Alăturarea viziunii noastre de cea a lui Walter Benjamin nu are darul să ne bucure; căci concluzia studiului nostru nu duce în nici un chip la exaltatul partizanat al „originii sacre” a teatrului, șaralitate pe care Florian Potra o compară cu rudimentul de coadă la speța umană.

Un câștig de cauză îl prezintă însă formularea implicată a problemei relației dintre public și scena centrală, problemă care ține de psihologia percepției și care, credem, nu se rezumă la elementara chestiune a plăsării egalitate a spectatorilor în sală.

Dacă uneori pe scenă sau în legătură cu poziția spectatorului „nu trebuie mai mult”, într-un comentariu analitic credem că se poate mai mult. Măcar răspunsul la simpla întrebare „de ce”?

Paul Cornel Chitic

M-a frămîntat, multă vreme, un gînd. Ce-ar fi, imi spuneam (încă pe vremea cînd eram un spectator ca oricare altul), dacă, înainte de deschiderea stagiunii, și spectatorii ar fi invitați să facă unele repetiții. Vi se pare, poate, curios? Să nu vă mire. E nevoie și de o școală a celor ce privesc. Pentru unii! Pentru că, în întunericul nopții fără lună al sălii, în tăcerea de catifea și mătase, nu are ce căuta vocea vare comentează ca pe stadion: „Bună replică i-a tras. Haide Romeo! ...Nu te lăsa Mercurio, arde-l pe Thibalt!”

— Nu continuați în sală indeletniciri gastronomice, încit, cu ajutorul unei pungi de bomboane, între tirada Julietei și suspinele lui Romeo, să se audă un continuu ronțait. (Mai ales bomboanele crocante sînt nimicitoare la piesele de ideo, după cum nuclele în zahăr sînt dușmanele operelor lirice.)

— Cei care n-au participat la crosul de toamnă nu sînt

Alecu Popovici

Școala
spectatorilor

obligați să o facă cu un minut înainte de pauză, avînd drept start locul din stal și drept finiș, garderoba!

— Stimate spectatoare, care v-ați ales sala de teatru drept loc al etalării ultimei dv. toalete, interezați-vă dacă nu cumva spectacolul e „non stop”. Fără pauză, nu faceți nimic.

— Cînd, chinuit de flăcările tragice, eroul moare pe scenă, nu șoptiți celor din jur: „E colegul meu; în clasa a 8-a a rămas corijent la fizică!”

— Nu cronometrați cu ceasul în mină durata acutelor tenorului din Traviata.

— Cînd în scenă se ciocnesc pocale cu șampanie, nu

spuneți atotștiutor celor din jur: „vă spun eu că beau Cico. Sînt de meserie!”

— După începerea spectacolului, nu continuați minute în șir discuțiile din hall. Cu mulți ani în urmă, Victor Eftimiu, din această pricină, imi dădea un sfat: „să nu spui, în primele replici ale pieselor ce scrii, nimic important privitor la desfășurarea acțiunii; în primele minute ale spectacolului, publicul se foiește, se mișcă!” Hai să-l contrazicem, dacă se poate, pe Victor Eftimiu!

Să știți deci că, dacă există o „Școală a nevestelor”, o „Școală a birfelilor” (firească, aproape, în lumea scenei), „Școala spectatorilor”, dincolo de glumă, își are tîlcul ei. Pentru că, dacă dv. așteptați mult de la actori, și actorii așteaptă de la dv. nu numai aplauze. Ci și liniștea încrezătoare care dă cuvîntului vibrație și emoție.

Cine se înscrie la această școală?



■ DUMITRU
SOLOMON

Selecție și calitate

Dacă i-ar trece cuiva prin cap să inventeze cele opt minuni ale secolului XX, încercând să înalțe prestigiul lumii moderne în fața celei antice, fără îndoială că ar consemna, între altele, și nu pe un loc discutabil, televiziunea. N-am obosit și nu voi obosi repetând că, între mijloacele de influențare directă a opiniei publice, a gustului public, a comportamentului, atitudinii politice, sociale, etice și estetice a maselor, televiziunea deține o poziție privilegiată. Capacitatea de a „anșena” (cum zic cineaștii și teleaștii) chestiuni economice, concerte de muzică simfonică, emisiuni literare, prezentări de artă plastică, teatru, cinema, comentarii politice, anchete sociale și divertismente îi asigură televiziunii o continuitate de comunicare fără precedent și fără egal. Practic, este imposibil ca această „înlanțuire” de emisiuni să nu producă, chiar fără voia spectatorului, o disponibilitate mai amplă de recepție, descoperirea unor zone inedite de manifestare a spiritului uman, o nevoie mai acută de cunoaștere, dublată de o bucurie mai intensă a cunoașterii. Forța care adună la un loc atâtea mijloace de informare, instruire, educare și deconectare se dovedește a fi o realizare incomparabilă a gândirii omenești și, de ce nu, o minune a evului modern.

Această imensă putere de înfrînere pe care o deține televiziunea atrage după sine și o imensă răspundere. Imaginile și cuvintele transmise zilnic la televizor se imprimă în memoria spectatorilor, constituindu-se într-un fond sensibil de cunoștințe și impresii, cu o influență nebănuită de mare asupra conștiinței etice și estetice a omului contemporan. Iar simultaneitatea percepției face ca ideile să circule pe o suprafață socială incomparabil mai mare decât aceea acoperită de, să zicem, literatură, teatru sau cinema. Aceasta

fiind o condiție specifică a televiziunii, problema selecției conștiente devine fundamentală. Dacă pentru restul activității noastre intelectuale efectuăm o selecție activă, în sensul că ne alegem — după criteriile controlate de experiență, gust, cultură, inteligență — cărțile, spectacolele, concertele, expozițiile, în cazul televizorului facem, în general, o selecție pasivă, adică lăsăm să „curgă” imaginile în voia lor, intervenind rareori pentru a le opri fluxul. Știind că emisiunea se desfășoară independent de voința sa, spectatorul tinde să o accepte așa cum este, intră, altfel spus, într-o stare de pasivitate (sau de comoditate) în raport cu ceea ce se întâmplă pe ecran.

Am debitat câteva locuri comune legate de psihologia spectatorului de televiziune pentru a ajunge, de fapt, la ceea ce aș numi necesitatea selecției active, a selecției ce se produce la nivelul „emittorului”. Deoarece, așa cum încercam să arăt, nu se poate conta pe o selecție activă, permanentă și lucidă, „a spectatorului, ea trebuie să se producă (și, firește, se produce) în televiziune. Uneori, și aici stă marea dificultate, programe pe care le considerăm profund instructive și educative ajung greu, sau nu ajung deloc la spectatori, fiindcă sînt concepute inabil, astfel încît selecția pasivă de care vorbeam le elimină automat. Este vorba de acele monologuri pe diverse teme, care, din fericire, își găsesc în ultimul timp mult mai rar locul în programe, ca și de acele clișee imagistice filmate din același unghi, ce nu oferă nimic inedit, de unele comentarii stereotipe care vin în contradicție nu numai cu specificitatea dinamică a televiziunii, dar și cu scopul informativ și educativ urmărit. Se produce, astfel, o mutare a interesului către emisiunile mai dinamice, mai vii, care însă

nu sînt întotdeauna și cele mai valoroase. Într-o selecție atentă, științifică, bazată pe cunoașterea psihologiei spectatorului nostru, nu ar avea loc unele reportaje impersonale în care, cu o voce aparent vioaie, în realitate monotonă și blazată, reporterul întrebă mereu același lucru, în timp ce operatorul filmează mereu aceleași imagini, fie că este vorba de o fabrică de încălțăminte, fie că este vorba de o uzină siderurgică, fie că este vorba de un combinat chimic, după cum nu ar avea loc nici divertismentul insipid și grosolan de tip UFO, cu mereu aceleași OZN-uri care amenință, nu se știe de ce, zbuciumata noastră liniște pămîntescă, numai ca să ni se arate mereu aceleași machete de nave și supernave pornite la vîntoarea bietelor machete de farfurii zburătoare.

Selecția nu este o chestiune de estetică a televiziunii, ci o chestiune de educație, de conținut. Ea trebuie să preîntîmpine dezabuzarea spectatorului, indiferența, dacă nu chiar refuzul lui de a recepționa. A dezbate probleme care îl interesează în cel mai înalt grad pe telespectator e o chestiune de selecție. A dezbate aceste probleme într-un mod captivant, prin solicitarea unei participări intelectuale active a spectatorului este, de asemenea, o chestiune de selecție, e drept, mai complicată, mai dătătoare de dureri de cap, fiindcă presupune să alegi, dintr-o infinitate de modalități, pe aceea, sau pe aceea, care să primească adevărul deplină a destinatarului.

În această direcție, se pare că, după redacția economică și cea științifică, redacția emisiunilor pentru tîneret este aceea care a făcut cele mai multe eforturi de a ieși din tiparele strict gramaticale — devenite, cu

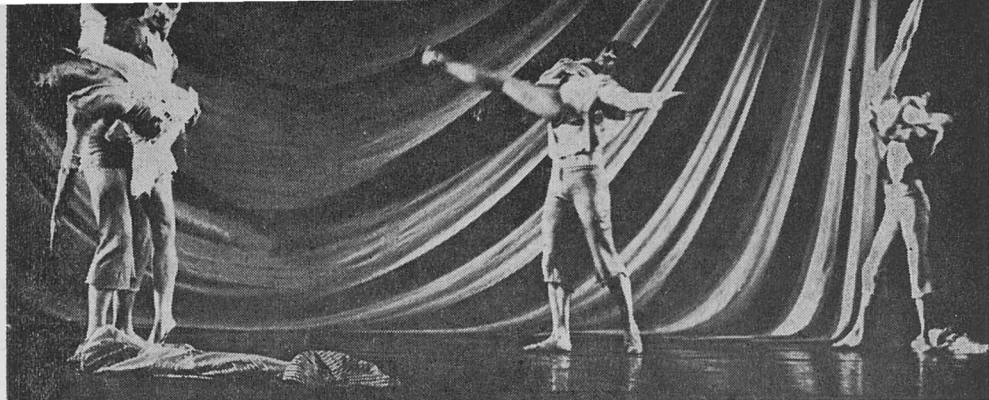
timpul, o formă de comunicare greoaie și cenușie. Dintre multiplele modalități de a chema în dialog un număr cît mai mare de spectatori, de a-i cointeresa, moral și intelectual, în dezbateră unor probleme ale tineretului contemporan, a fost ales (așadar, descoperit sau redescoperit) TEATRUL. Un anume fel de teatru, care s-a mai practicat, nu însă și la televiziune. Reporterul își asociază un dramaturg, iar problema care ar fi fost de dezbătut în sistemul clasic de dialog sau anchetă, să spunem problema destrămării unui colectiv de tineri inventatori, devine pretextul unei confruntări dramatice (nu iau în discuție nici gradul de interes general al problemei puse în discuție, nici calitatea teatrală a spectacolului înscenat — fiindcă importantă, în cazul de față, mi se pare alegerea unei modalități active, vii, convocative, de atragere a spectatorului, care devine interlocutor, dacă nu chiar personaj al dilemei). Este aceasta o calitate nouă a educației tineretului prin televiziune? Fără îndoială. Chiar și numai pentru faptul că invocă rațiunea, experiența, punctul de vedere al spectatorului. Chiar și numai pentru faptul că îi solicită atitudinea. Dacă, bunăoară, majoritatea tinerilor vor socoti (ceea ce nu cred, dar e o ipoteză metodologică) că problema pe care o pune emisiunea-teatru-dezbateră *Un răspuns pentru Ana* este falsă, sau că nu astfel de probleme merită să fie puse în dezbateră televiziunii, tot s-a cîștigat ceva, și anume un lucru, după părerea mea, esențial pentru comunicarea specifică: dialogul. O televiziune care dialoghează are spectatori. Cît privește calitatea dialogului, aceasta este o altă problemă, la fel de importantă, despre care va fi vorba în permanență.

ANTRACT

„Anunțuri”

- Spectacolul „Snoave cu măști” se suspendă din cauza îmbolnăvirii autorului.
- Actorul Arcadie Donos este aceeași persoană cu poetul Arcadie Donos. Orice altă confuzie este regretabilă.
- Întrucît spectacolul este televizat, accesul publicului în sală e interzis.
- Publicul recomandă cu căldură teatrelor bucureștene să joace cu actorii lor. Altfel va merge la spectacolele celorlalte teatre bucureștene.
- Ion Creangă nu este directorul teatrului „Ion Creangă”, ci doar numele lui.
- Autorul piesei *Cu oltenele nu-i de glumit* este același Gheorghe Vlad.
- Teatrul Dramatic din Baia Mare achiziționează pentru piesa *Vîntul mobilier* de epocă.
- Reinnoțiți-vă abonamentele la revista „Teatrul”. Reclamații ulterioare nu se primesc.
- Scriitorul Ion Băieșu lucrează la o nouă comedie. La aceeași comedie mai lucrează mulți alții.
- Simpozionul „Timpul în teatrul contemporan” se suspendă din cauza orei nepotrivite.
- Cronicarii dramatici sînt invitați la vernisajul expoziției „Instrumente de tortură din evul mediu”.

Valentin Munteanu



Oaspeți de peste hotare Baletul Rambert...

...care de curînd ne-a vizitat țara, susținînd la Sala Palatului două spectacole, poartă numele fondatoarei sale, Marie Rambert, personalitate marcantă a mișcării coregrafice mondiale.

Din 1920, anul fondării sale, școala Mariei Rambert a dat lumii dansatori și coregrafi de renume, în domeniul atât al dansului clasic, cît și al celui modern.

Urmărind spectacolele oferite în turneul bucureștean, am încercat o satisfacție artistică, aș putea spune, specială, provenită, desigur, din esența creativă a combinațiilor de figuri ce conduc spre senzația de eliberare totală de regulile limbajului clasic tradițional: deschiderea piciorului, amplasamentul pe verticală cu fixitatea coloanei vertebrale, pozițiile rotunde ale brațelor, strict academice etc... Cu cît explozia imaginativă și poezia sînt mai independente de acest complex clasic, paradoxal, se simte o legătură nedefinită, invizibilă, dar sesizabilă, cu elemente ale baletului clasic; altfel, cred, nici n-am mai avea de-a face cu noțiunea de balet.

Această imaginație poetică, colorată, împletită cu o inteligență creativă de o neobișnuită vitalitate, fără urmă de cerebralism rece, inexpresiv (cum se întîlnește în ansamblurile unde ideea coregrafică este subordonată tehnicii pure), a fost, aș putea spune, caracteristica ansamblului Rambert. Căldura, expresivitatea, poezia și imaginația coregrafică au însoțit muzica — excelent suport, de o calitate componistică certă —, parcurgînd, atît ca limbaj cît și ca ambianță, un lung drum ritmico-armonic, de la tonuri preclasice și de la Ravel pînă la

Din cele cinci piese prezentate în spectacolele-coupé de la București, au reținut atenția:

● *Elegii cernite*, pe muzica lui Mahler, una din partiturile clasice ale ansamblului, care ne-a introdus, prin limbajul coregrafului Antony Tudor, în maniera Marthei Graham, combinată aici cu expresionismul german din școlile lui Palucca, Mary

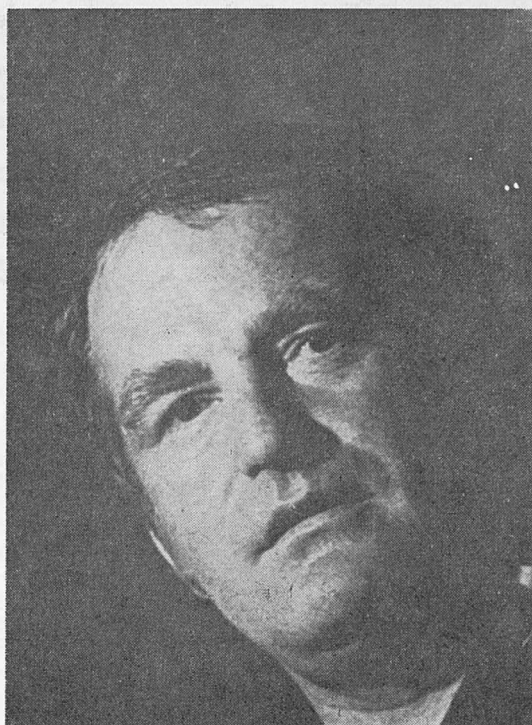
Kurt Joss etc. (în mare vogă în anii 37—40), oferind ochiului un dans expresiv, dar interiorizat, cu multă economie de mișcare, într-o succesiune lineară a figurilor dansante, ridicată la rang de leit-motiv.

● *Forme în mișcare*, pe muzica lui Geofrey Burgon, în coregrafia semnată de Robert North, un dans modern, fără influențe vizibile. Ingenios, din punctul de vedere al construcției, cu o alternanță reușită de momente respiro și combinații armonice de rezistență emoțională, desfășurată sub forma unei polifonii, ne duce cu gîndul la o încercare de vizualizare a unei fugi de Bach — ceea ce demonstrează talentul, inventivitatea și intuiția ansamblului.

● *Aripi și Antice voci de copii*, realizate de Christopher Bruce, cea mai complexă personalitate coregrafică și solistică a trupei, pe un suport muzical modern (partiturile sînt semnate de Bob Dawnes și Georges Crumb) au plăcut în mod deosebit. Am găsit, aici, acea mișcare continuă, și succesiunea de figuri neobisitoare, aerate fără a fi transparente și presărate cu elemente din dansul popular englez, ce au reușit să constituie, combinate, un curent nou în dansul contemporan, bazat la început, cum spuneam, paradoxal, pe clasic. Verticalitatea există aici cu pilon, în jurul căruia se desfășoară acțiunea dansului. Evident este leit-motivul ritmic, care ajunge pînă la urmă culminant, tocmai pentru că se repetă atît de des, pînă la obsesie. Poezia mișcărilor, lascive sau bruste, contorsionate sau lineare, creează o formă clară, în limitele căreia se desfășoară improvizarea.

Celelalte două piese, *Masa* și *Ziggurat*, beneficiind de sprijinul unor partituri de prestigiu (Ravel și Stockhausen), au fost luate cu o tentă expresionistă, fiind tributare mai degrabă unor scenarii ce pretindeau, în grația și dimensiunea epică a gestului, o coregrafie statuară. Ceea ce nu a văduvit spectacolul de expresivitate și interes.

Doina Moga



LEONIDA TEODORESCU

Cine a fost Adam?

piesă în două părți

www.ziuaconstanta.ro

Personajele

Ralu	Adam
Daia	Dica
Conea	Operatorul
Solca	Reporterul
Danciu	Fotograful
Nana	Străinul

Partea I

TABLOUL I

O încăperc mare, compusă, de fapt, din două piese : un hol mare, în față, și o sufragerie, terminată cu un perete de sticlă. Între hol și sufragerie se vede un început de scară interioară. În hol sînt puține lucruri — o măsuță joasă, cîteva fotolii, un televizor, totul de un gust sigur, contrastînd ciudat cu un bust cu capul spart, așezat pe un postament găurit în cîteva locuri. Și mai bizar este faptul că, venind de afară, primul lucru de care te izbești este bustul. Și abia mai tîrziu vezi restul.

În sufragerie este o masă foarte elegant aranjată. Se sărbătorește ceva, pentru că totul nu face decît să aștepte pocnetul unui dop de șampanie.

Pe scenă nu se află decît doi oameni : Operatorul și Reporterul. Operatorul s-a așezat pe scară, lingă care, de altfel, s-au și pus niște reflectoare. Aparatul de filmat e, pus pe o treaptă, destul de neglijent, de altfel întreaga atenție a operatorului e îndreptată asupra ghitarei pe care o ține în mîină și la care încearcă niște acorduri mai complicate. Reporterul stă într-unul din fotoliile din hol și soarbe destul de plictisit, dintr-un pahar mare.

Brusc, se aude țipătul Dicăi.

DICA : Ajutor ! (Intră în fugă, de undeva din sufragerie. Peste rochie are un șort, iar în mîină ține o bonetă. Se uită, îngrozită, la peretele de sticlă, pentru o clipă, se vede figura unui bărbat. Gîuit...) Ajutor...

REPORTERUL : L-ai văzut pe Bau-bau ?

DICA : O stafie...

OPERATORUL (Reporterului) : Vrea să-i dai o stafie. Poate chiar propria ta stafie.

REPORTERUL : Vreau și eu o stafie. Știu eu a cui.

- (*In clipa aceasta apare din nou pe pere-tele de sticlă figura de bărbat. Dica e singura care o vede.*)
- DICA : Uite-o ! Uite-o ! Da' nu e stafia.
- REPORTERUL : Ei, nu... Dar cine ar putea să fie ?
- DICA (Reporterului) : E cineva ! Du-te la fereastra aia mare. Te rog frumos.
- OPERATORUL (Reporterului) : Du-te, du-te. Nu vezi că ești în plus ?
- DICA : Iși bagă nasul în geam și se uită aici. Un gangster !
- OPERATORUL (Reporterului) : A aflat că Dica e fiică de miliardar. Și vrea să se însoare cu ea. Bândiții dracului... Poate s-o filmăm ? Dica înainte de răpire. Ce zici de chestia asta ?
- DICA : Eu ?
- OPERATORUL : Ei, tu... De când te rog să te filmez... (Reporterului.) Nu vrea, dom'le. Eu o rog, și ea nimic.
- DICA : Atunci ce cauți acolo ? La fereastră. Uite-l !
- REPORTERUL (apropiindu-se de Operator) : Mîinile sus !
- OPERATORUL : Sst !
- REPORTERUL : Vrei să mi-o furi pe Dica ? Nemernicule !
- OPERATORUL (incet) : E cineva. La fereastră. La fereastra aia mare. Nu te uita.
- DICA (incet) : Ajutor !
- OPERATORUL (Dicăi) : Trece în spatele bus-tului. Calm. Calm, n-auzi ?
- (Operatorul se apleacă puțin spre Dica, mișcă stativul și aprinde brusc luminile. Lumină puternică pe fereastra cea mare. Un contur de bărbat. Dica se aruncă jos, lângă postament.)
- DICA (ingrozită) : Ca-n filme... (Reporterul fuge spre fereastră.)
- REPORTERUL : S-a dus dracului. A întins-o.
- OPERATORUL (Dicăi, stingînd luminile de pe stativ) : Scoală-te. C-o să-mi dărîmi stativul.
- DICA (sculindu-se) : Și dacă avea o bombă ? Făcea buf și gata. Și abia mi-am făcut un palton nou. Știi ce sînt are ?
- REPORTERUL : Și dacă nu fugea ? Ce făceam ou el ? Îl țineam de vorbă ?
- OPERATORUL : Îi spuneai că ești de la Televiziune. Dica ! Cine e individul ? Recunoaște cîștit. N-ai decît de cîștigat.
- DICA : Mai întîi am zis că e o stafie. Dar pe urmă m-am răzgîndit.
- REPORTERUL : Și dacă nu te răzgîndeai ? (Sunetul soneriei.)
- DICA (incet de tot) : Ajutor... Ajutor...
- OPERATORUL (Dicăi, incet) : Zici că e tot stafia ?
- DICA (incet) : Gangsterul. (Operatorul îi face un semn Reporterului.)
- OPERATORUL (Dicăi) : Mai bine ai deschide ușa. (Îi face un semn să nu-l asculte.) Cred c-au început să vină musafirii.
- REPORTERUL (Dicăi, trăgînd-o spre stativ) : N-a sunat nimeni. Stringe-mă mai tare. Așo. (Operatorul se apropie țîptil de ușa.) Nu. Nu vreau să vorbesc de dragoste. Sintem oameni moderni. Nu ne iubim, ne contuzionăm. (Operatorul deschide brusc ușa. Explozie de lumină. Dica se aruncă din nou jos, cu spatele la ușa.)
- DICA (tot incet) : Ajutor... (Lumină normală. În ușa e Fotograful. Dica e în genuchi, tot cu spatele la ușa. Cealaltă doi, care pe undă a apucat.)
- FOTOGRAFUL (Operatorului) : Ce caști ochii la mine ? N-ai mai văzut fotografi ? (Dicăi.) De ce mi-ai stricat instantaneul ? Am fotografiat fundul dumitale, e bine ?
- DICA (ridicîndu-se, demu) : Cine sinteți dumneavoastră ?
- FOTOGRAFUL : Omul care ți-a văzut fundul.
- REPORTERUL : Tu ai fost la fereastră ?
- FOTOGRAFUL : Bineînțeles. Un artist mare mai întîi se documentează și pe urmă dă năvală. Așa ies capodoperele. Cînd ies. (Dicăi.) Pss !
- DICA : Eu nu sînt pss ! Poate am și eu un nume.
- FOTOGRAFUL : Poate ai, poate n-ai. S-au văzut fel de fel de chestii. Mișcă statuia aia de acolo.
- DICA : Cotu'. Statuia aia e un bust. Și bustul acela nu se mișcă niciodată.
- FOTOGRAFUL (Operatorului) : Tu nu vezi că-nchide unghiul ? Ce-ai făcut pînă acum ? Ai cîntat la gitară ? (Reporterului.) A cîntat la gitară ?
- OPERATORUL : Am cîntat. Și ce vrei ?
- DICA (Fotografului) : Știi ce talent are ?
- OPERATORUL (Dicăi) : Nu te-a-ntrebat nimeni.
- REPORTERUL (Operatorului) : Te iubește. Spune-i și tu ceva duios.
- FOTOGRAFUL (Dicăi) : Nu miști statuia aia odată ?
- REPORTERUL (Fotografului, incet) : Lasă bustul. E un fel de relievă. (Și mai incet.) Și ție ți s-a sugerat să vii ?
- FOTOGRAFUL (după ce s-a asigurat că Dica nu-l aude) : Sugerat ? Mi-a spus Balaurul că are un pont formidabil. Pentru un fotoreporter. Pe urmă m-a privit fix și a adăugat : autentic. Adică, ori vin și sînt autentic, ori nu vin și sînt timpit. Dar o să fac o serie cu Solca.
- REPORTERUL : Balaurul nu prea-l înghite.
- FOTOGRAFUL : Și alte reviste nu mai sînt ? (Între timp, Dica s-a apropiat de Operator.)
- OPERATORUL (cîntînd la gitară) : Ce do-rești ?
- DICA : Mă filmezi și pe mine ?
- OPERATORUL : Nu ți-am spus ? Stric peli-cula degeaba. Tot o să se taie la vizio-nare.
- DICA : Și dacă sînt fotogenică ?

- OPERATORUL : Și ce dacă ești fotogenică ?
(*Gest spre Reporter.*) Ce vrei să spună despre tine ? Prietena familiei ? Se întâlnește tot felul de...
- DICA (*incet*) : Vine doamna...
(*În capul scării e Daia, îmbrăcată într-o rochie de seară. Operatorul se scoală, își strânge lucrurile și coboară de pe scară. Un moment de tăcere.*)
- DAIA (*Fotografului*) : Bună seara. Dumneata ești Jipa, nu-i așa ? Imi pare bine că te cunosc.
- FOTOGRAFUL : Eu... nu că n-am... am.
Bună seara, doamna Daia.
- DAIA (*Dicăi*) : Scoate-ți șorțul.
- DICA : Da, doamna Daia. (*Vrea să-și scoată șorțul.*)
- DAIA : Nu aici.
- DICA : Da, doamna Daia.
(*Blitz.*)
- FOTOGRAFUL : Poate iese ceva.
- DICA (*Operatorului, incet*) : Mă filmezi ?
- OPERATORUL (*tot incet*) : Tu pricepi greu, nu-i așa ?
- DICA (*incet*) : Urîtule !
(*Dica pleacă. Daia a terminat de coborât scara. Operatorul se așază din nou pe scară și reîncepe să exerseze la ghitară.*)
- FOTOGRAFUL : Termină, mă, cu ghitară aia.
Nu vezi că nu iese nimic ?
- OPERATORUL : Știu eu ce fac.
- DAIA : Lăsați-l. (*Fotografului.*) Bei ceva ?
- FOTOGRAFUL : Nu, doamna Daia. Cit fotografiez, trebuie să fiu curat.
- REPORTERUL : Am eu o chestie, doamna Daia.
- DAIA : Da, să nu uit. Mie puteți să-mi spuneți doamna Daia. Dar sotului meu nu-i spuneți decât tovarășe Ralu. Altfel se supără. Eu am vederi mai largi. El e un dur.
- FOTOGRAFUL : E un dur ?
- REPORTERUL (*Fotografului, pus pe taclale*) : Nu știi ? Când a fost la...
- DAIA (*rece*) : Să lăsăm asta.
- REPORTERUL (*Fotografului*) : Îți spun altă dată.
- FOTOGRAFUL : Chestia aia cu șefii de serviciu ?
- OPERATORUL : Aia.
- REPORTERUL (*Fotografului*) : Ai un birou de informații în spate.
- DAIA (*Reporterului*) : Spuneai că...
- REPORTERUL : Da. Îmi trebuie vreo cinci, șase vorbe de la dumneavoastră. Pentru montaj.
- DAIA : Ce vorbe ?
- REPORTERUL : Ceva care să poată fi virît oriunde. Ce-ai zice de asta ? „Atunci eram tânără. Foarte tânără. Aproape un copil.“ Trei chestii scurte. Pot să le montez unde se potrivește. E-n regulă ?
- DAIA : Cum ? Atunci eram tânără ? Nu e bine.
- REPORTERUL : De ce nu e bine ?
- DAIA : Sint vorbele mele, nu-i așa ? Atunci dă-mi voie să mi le aleg singură. Așa. „Mă gîndeam la victorie. Nu mă gîndeam decît la asta. La victorie.“
- REPORTERUL (*puțin uluit*) : La victorie ?
DAIA : Ai spus ceva ?
- REPORTERUL (*și-a revenit*) : Da. E-n regulă. (*Scoate de undeva un magnetofon și un microfon.*) Gata. Puteți să vorbiți.
- FOTOGRAFUL : O clipă. Să zic și eu o poză. Treceți lingă căpățîna aia spartă.
- REPORTERUL (*Fotografului, incet*) : E o relievă, imbecilule...
- DAIA (*Fotografului, rece*) : Poftim ?
- FOTOGRAFUL : Nimic. Adică, nu e nimic. Ceva, ceva. tot e. Poate să dați declarația lingă bust ? E o relievă, nu ?
- REPORTERUL (*Fotografului*) : Stai așa. (*Daiei.*) Imi spuneți vorbele alea, și atât. Fără nici un fel de poze. (*Fotografului.*) Pleacă de-aici, cu aparatul tău. Doamna Daia trebuie să se concentreze.
- DAIA : Și poza ?
- REPORTERUL : După aia.
- FOTOGRAFUL : E bună de copertă.
- REPORTERUL : Și după aia n-o să mai fie bună ? Ai tăcut ? Poftiți, doamna Daia. (*Operatorului.*) Termină cu ghitară aia. (*Daiei.*) Gata.
- DAIA (*Fotografului*) : Nu te uita la mine. Gînd vorbesc.
- REPORTERUL (*Fotografului*) : Ieși afară. Trece dincolo.
(*Blitz.*)
- REPORTERUL : Ce faci, mă ? Iar mă-neurci ?
- FOTOGRAFUL : Un instantaneu. Niciodată nu știi ce iese. Cel mai des, o porcărie. Dar se-ntîmplă și lucruri mărețe. Vă rog să mă scuzați.
(*Fotograful trece în sufragerie.*)
- REPORTERUL (*Operatorului*) : Să n-aud nici pîs. (*Daiei.*) Vă rog, doamna Daia. Lăsați, țin eu microfonul.
- DAIA : Mă gîndeam la victorie. Nu mă gîndeam decît la asta. La victorie. A fost minunat. Gloanțele curgeau. Noi trăgeam cu tot felul de arme. Iar eu mă gîndeam la victorie. E bine ?
- REPORTERUL : Ați mai schimbat textul.
- DAIA : Nu e textul meu ? Sper că-mi dați voie să am o biografie.
- REPORTERUL : Mai spuneți o dată. Cu altă voce. Se poate ?
- DAIA : A fost foarte greu. Veneau gloanțe după gloanțe. Dar eram fericită. Pentru că mă gîndeam la victorie. Nu mă gîndeam decît la asta. La victorie. La fericirea celorlalți. Pentru care trăgeam cu pușca.
- REPORTERUL : Minunat. E-n regulă. Merge. (*Blitz. În capul scării a apărut Ralu. E îmbrăcat într-un costum de seară. În general respiră un aer de eleganță și siguranță.*)

RALU : V-ați plictisit ? Noroc de tânărul acesta. (*Gest spre Operator.*) E bine când cîntă omul la ceava.

(*Ralu coboară scara, convins că Operatorul îi va face loc. Intr-adevăr, Operatorul se dă jos, pune ghilara lingă stativ și ia în mînă un aparat de filmat. De Ralu se apropie Dica.*)

DICA : Doriți ceva ?

RALU (*Dicăi*) : Mai tîrziu;

DICA (*incet, făcîndu-și de lucru pe lingă Operator*) : Mă filmezi ?

OPERATORUL (*incet*) : Piei, diavole.

RALU (*asezîndu-se într-un fotoliu*) : Bine. Luați loc. Dica, vezi, te rog, dacă s-a frapat șampania. Mulțumesc. (*Dica pleacă.*) Sper că v-ați gîndit la un titlu.

REPORTERUL : Cei șapte.

RALU : Cei șapte ?

DAIA : Parcă e dintr-un film de aventuri.

RALU : Faceți cum știți. Sînteți oameni de meserie. Nu e bine să vă grăbiți cu titlul. Cred că e o improvizație. Ar trebui să vă gîndiți la altceva.

REPORTERUL : La ce ?

RALU : Nu știu exact. Ar fi trebuit să-mi propui câteva variante. Ceva în care să fie vorba de Adam.

FOTOGRAFUL : Adam ? Cine e Adam ?

(*În clipa aceasta se aude soneria.*)

OPERATORUL (*lui Ralu*) : Filmez ? Un instantaneu. Ar fi o chestie grozavă.

RALU : Nu știu. Nu-mi plac instantaneele astea.

FOTOGRAFUL : Niciodată nu se știe ce iese. Cîteodată iese o bombă.

RALU : Sînt fel de fel de bombe.

(*Soneria sună din nou. Mai nervos.*)

DAIA : Poate să-ncercăm. O dată. Să vedem cum merge.

RALU (*Operatorului*) : Bine. Dă-i drumul.

(*Operatorul aprinde lumina și-și ia aparatul de filmat. Fotograful își caută o poziție.*)

OPERATORUL : Gata.

RALU (*Daiei*) : Deschide.

(*Daia se îndreaptă spre ușă. O deschide. Lumină puternică. Lumină normală. În ușă e Conea. Imbrăcat modest, dar de luminoasă. Intr-o mînă ține o sticlă de o jumătate. Cealaltă a dus-o la ochi. Își dă, probabil, seama că lumina s-a redus și-și ia mîna de la ochi.*)

CONEA (*nimănui*) : Ce făcuși, fratele meu ? Mă orbiși de tot ? Daia ! Pss... Măi, să fie al dracului. Ia să te văd, fratele meu. Pss... Și zici că pot să mă uit la tine ? Mare baftă pe capul meu. Brr ! Asta, da ! Și nu îmbătrînești deloc ! Hahaha ! De unde, mă, de unde ? Să mă trîsnească, dacă te mint. Uite-o juma' de țuică. Că așa e, nu ? Nu se vine într-o casă cu mîna goală. Hai că-s băiat fin. Asta e nenorocirea mea. De asta am rămas fără gologani. O țuică-ncoace, o țuică-neolo și gata gologanii.

RALU : Dă-mi mie țuica asta. Dica ! (*Apare Dica.*) Din țuica asta nu se bea astăzi. E o amintire ! E limpede ?

DICA : Da, tovarășe consilier.

CONEA : Consilier, mă ! Bravo ! Trăiască ai noștri, este ? Vino să te pup. Că m-am dat și cu lavandă. Ca să dulnesc și eu ca un lord.

RALU : Mi-a fost dor de tine.

(*Cei doi se îmbrățișează.*)

CONEA (*lui Ralu, incet*) : Da' moacele astea cime mai sînt ?

RALU (*tot incet*) : Televiziunea. Vor să facă un film despre noi.

CONEA (*incet*) : Noi doi ?

RALU (*incet*) : O să vezi tu. Iar ăla de acolo e fotograf. De la „Ilustrată”.

CONEA : Pss ! Aia care nu se gîsește la ohioșc ? Consilier, mă ! (*Tare.*) Bei ceva ?

RALU (*rîzînd*) : Vrei un whisky ?

CONEA : Țuică cu ploșnițe ?

DAIA : Am înțeles. Fii atent cum te-am înțeles. Dica ! O țuică rece pentru dumnealui.

CONEA : Hahaha ! Bravo ! N-ai uitat, mă Daia, mă. Halal să-ți fie. Hai că mi-au dat și lacrimile.

(*Dica îi aduce țuica.*)

REPORTERUL (*care, între timp, s-a apropiat de Conea*) : N-ați mai tras niciodată cu mitraliera pînă atunci, nu-i așa ?

CONEA (*uluit*) : Cum ? Ia mai zi o dată, fratele meu.

REPORTERUL : N-ați mai tras niciodată cu mitraliera pînă atunci, nu-i așa ?

CONEA : Care atunci ?

REPORTERUL : Înainte de Adam.

DAIA (*lui Conea*) : Îți ia un interviu, înțelegi ?

CONEA : Mie ? Ca la fotbaliști ? Hahaha ! Vă arăt eu interviu ! Să mă trîsnească, dacă te mint.

(*Operatorul s-a apropiat între timp de Ralu. Ralu simte că Operatorul vrea să-i vorbească și se retrage din grupul Conea și Daia.*)

RALU (*Operatorului*) : Spune.

OPERATORUL : Pe Dica o filmăm ?

RALU : Nici nu se născuse pe atunci.

OPERATORUL : Ar da culoare. E și fotografică.

RALU : Ții mult la fotogenia asta, nu-i așa ?

OPERATORUL : Ce fotogenie ?

RALU : Astea umblătoare. Fotogeniile, vreau să spun. Vezi să nu te-mpiedici de ele.

CONEA (*aproape leșinat de entuziasm*) : Pss ! Aia e o sufragerie, nu ? Mă, da' ce sufragerie... În viața mea n-am dat peste așa ceva. Și nici n-o să mai dau. Acolo nu era mai nimic, nu ?

DAIA : Un fotoliu vechi și prăpădit.

RALU : Două. Dar pe unul nu s-a mai putut sta.

CONEA : Mai era ceva. Da' nu mai știu ce dracu'. A ! Statuia ! Uite-o ! Hahaha ! Ați

- păstrat-o ? Drăguții de voi. Și tot cu căpățina spartă. N-ai mai reparat-o. Bine ai făcut.
- FOTOGRAFUL (*incet*) : Să-ți fac o poză ?
Lingă bust ?
- CONEA : Gigea ! Ești gigea ! Să mă trăsnească, dacă te mint. Imi dai și mie una ?
- FOTOGRAFUL : Iți dau.
- CONEA : Pe gratis ?
- FOTOGRAFUL : Pe gratis. Stai puțin mai încolo. Mîngii-o. Acolo unde e spartă. (*Operatorului.*) Tu nu tragi un cadru ?
- OPERATORUL : Mai încolo. S-a dus multă peliculă.
- RALU : Cu el ți-ai găsit să faci economie ? Nu e fotogenic ?
- OPERATORUL : Nu prea e.
- CONEA (*Fotografului*) : E bine ?
- RALU (*Operatorului, incet*) : Dumneata ai venit aici să filmezi ? Sau să cînți la gitară ? Și să te ocupi de fotogenic ?
- REPORTERUL (*lui Conea, ducîndu-i microfonul la gură*) : Cum a fost cu mitraliera ?
- CONEA : Cum ?
- DAIA (*Reporterului*) : Pune-i altă întrebare. Nu vezi că e emotiv ?
- CONEA : Fără întrebări ! Fac eu singur interviul.
- DAIA (*pușin alarmată*) : Nu ! De ce să te chiniești ? Mai bine mai bea o țuică.
- CONEA : Nu mă chinuiesc deloc. Dar o țuică mai merge. Dica ! Să mai vină un rînd ! (*Reporterului.*) Dă drumu' la șmecheria aia. Gata ?
- REPORTERUL : Gata.
- CONEA (*solemn*) : Cine e Conea și ce vrea el ?
(*Sună soneria.*)
- RALU : O olipă. A mai venit cineva.
- REPORTERUL (*lui Ralu*) : Filmăm, tovarășe consilier ?
- RALU : M-am săturat de instantanee.
- FOTOGRAFUL : Dar eu ? Unul mititel. Nici odată nu știi ce iese.
- RALU : Dumneata, da.
- DAIA (*lui Conea*) : Deschizi tu ?
- CONEA : Eu ? Mai dai o țuică ? Hahaha ! Deschid pe gratis. Să mă trăsnească.
(*Conea își aranjează hainele și se îndreaptă solemn spre ușă.*)
- REPORTERUL (*Operatorului, incet*) : De Ralu ai găsit să te legi ? Vrei să te toarne ?
(*Conea deschide ușa. Un blitz. În pragul ușii e Nana. În spatele ei e Danciu. Imbrăcați obișnuiți, de slujbă, puțin oboșiți.*)
- CONEA : Hahaha ! Ce ziceți de asta ? Eu sint ! Conea ! Care mă pupă ? Ralu m-a pupat.
- NANA : Am întîrziat ? Danciu a avut o pană de cauciuc. Era să intrăm într-un copac. Dar, pînă la urmă, copacul s-a dat la o parte.
- DAIA : Bravo lui de copac. (*Citeva blitzuri.*) Acum stau și mă-ntreb. Ce căutai tu în mașina lui Danciu ?
- NANA (*intrînd cu teamă în cameră*) : Nu te mai întreba. Ce-i asta ?
- CONEA : Așa e. Eu am uitat să întreb. Ce se-ntîmplă aici ?
- DANCIU : Solca a venit ?
- DAIA : Haideți mai repede. Și așa ai rămas în urmă. O să zică lumea că sînteți anti-alcoolici.
- DANCIU : Solca a venit ?
- RALU : Nu încă.
- CONEA : Danciu ! Vino să te pup. Eu ți-am deschis ușa. Ralu m-a pupat.
- DANCIU (*lui Ralu*) : Pot să-i dau un telefon ?
- RALU : Las' că vine el.
- DANCIU : Pot să-i dau un telefon ?
- RALU : Dacă ții neapărat...
(*Danciu se îndreaptă spre telefon.*)
- RALU (*Nanei*) : Sărut mîna. (*Mai incet.*) Ce-i cu Danciu ?
- CONEA : Danciu !
- DANCIU (*formînd numărul*) : Lasă-mă-n pace.
- NANA (*lui Ralu*) : Nu-i nimic. Am lucrat pînă acum.
- RALU : Ați lucrat ? De cînd lucrați voi împreună ?
- NANA : Mi-a predat lucrările. Dar ce se-ntîmplă aici ?
- RALU : Ți-a predat lucrările ?
- NANA : Nu știi ? Ce se-ntîmplă aici ? Credeam că e o masă intimă.
- RALU : Și eu credeam. Dar a năvălit Televiziunea peste noi. Ai fost numită în locul lui Danciu ?
- NANA : Nu știi ?
- DAIA : Ești director ? Și ai o secretară ? S-o dai afară. Să-ți iei un secretar. Las' să mai fie și bărbaiții secretari.
- RALU : De asta-l caută pe Solca. Vrea o pilă.
- DANCIU (*apropiindu-se de ceilalți. Lui Ralu*) : Vreau să-ți spun ceva.
- RALU : Acum ? Mai bine să bem ceva. Dica ! Avem tot timpul.
- DANCIU : Ești sigur ?
(*Soneria.*)
- RALU (*celor trei*) : Fără instantanee.
- FOTOGRAFUL : Nici eu ?
- RALU : Nici dumneata.
(*Soneria sună din nou.*)
- DAIA (*lui Conea*) : Mai deschizi o dată ?
- OPERATORUL (*Dicăi, care trece pe lingă el*) : Am o idee.
- DICA (*incet*) : Uritule !
(*Soneria sună din nou.*)
- CONEA (*îndreptîndu-se spre ușă*) : Vine, băiatu' !
(*Conea își aranjează hainele și deschide ușa. Un blitz. În prag e Solca. Imbrăcat destul de neglijent — o bluză, pantaloni și sandale. Il privește uimit pe Conea.*)
- CONEA : Rămăseși mut, ai ? Mai zi ceva, dacă poți.

SOLCA : Te-ai stafidit de tot. Ce te uiți la mine ca la o statuie ? Nu te dai la o parte ?

CONEA : Vino să te pup.

SOLCA : Ei, asta e... Nu știam ce-mi lipsește. Acum m-am luminat. Îmi lipsea un pupic de la tine. Nu te dai la o parte ?

CONEA (*se dă la o parte. Bombănind*) : Tu nu ești democratic deloc. Ralu e consilier și tot m-a pupat.

SOLCA : Pupă-l și tu. (*Fotografului.*) Ce te-nvârtești pe lângă mine ? Vrei să-mi furi ceva ?

FOTOGRAFUL : Un instantaneu, două, maestre. Niciodată nu știi ce iese.

(*Lumină puternică. Operatorul începe să filmeze.*)

REPORTERUL (*lui Solca*) : Două vorbe, maestre. Vă rog frumos.

SOLCA : Lasă-mă-n pace. Vreau să mă duminesc. (*Operatorului.*) Gata. Circul s-a terminat. Stinge felinarele alea. (*Lui Ralu.*) Ce-i cu mascarada asta ?

(*Lângă Solca a apărut Dica. Ține o tavă plină de pahare cu șampanie.*)

RALU (*lui Solca*) : Ia-ți paharul.

SOLCA : Vrei să ții o cuvintare ?

RALU : Nu vreau să țin nimic. Bem pentru Adam. Împlinește astăzi cincizeci de ani.

SOLCA : Știați și voi ?

FOTOGRAFUL (*Reporterului*) : Cine e Adam ?

CONEA : Cincizeci ? Pss... Eu am cincizeci și unu. E mai mic ca mine.

DANCIU : Habar n-am avut. Pe cuvântul meu. Nici măcar nu m-am gândit la asta.

NANA : Nici eu. Adam are cincizeci de ani. E cumplit, nu-i așa ?

SOLCA (*lui Ralu*) : N-am știut pentru ce mă chemi. Și am vrut să mă duc într-o circiumă. Și să stau singur acolo.

FOTOGRAFUL (*Reporterului*) : Cine e Adam ?

DAIA : Cineva trebuie să se frământe. Și atunci ne-am gândit la o masă intimă.

RALU : Foarte intimă. Dar s-a aflat la Televiziune. Nu știu cum fac ăștia, că află tot.

REPORTERUL (*incet, Fotografului*) : Eh, ștîm noi cum s-a aflat...

RALU : Și mi-au cerut voie să facă un filmuleț.

REPORTERUL (*incet, Fotografului*) : Cine de cine s-o fi rugat ? Fapt e că pe-ai noștri fi interesa Adam, așa că s-a aprobat...

DANCIU (*incet, lui Solca*) : Ralu nu e prost deloc. Dar ideea asta i-a venit prea tirziu. Așa cred.

SOLCA : Nu înțeleg.
(*Intuneric brusc. Liniște.*)

FOTOGRAFUL (*incet*) : Iar ai ars siguranțele. Și asta numai din cauza ghitarei. Că nu te uiți la nimic.

OPERATORUL (*incet*) : La ce vrei să mă uit ?

DAIA : Statuia ! Aveți grijă de statuie ! Nu vă mișcați !

NANA : Ce statuie ?

DAIA : Bustul ! Aveți grijă de bust ! Nu vă mișcați !

NANA : Ce bust ?

DAIA : Nu știi ce bust ? Chiar nu știi ? Nu se poate ! Hahaha ! Nu trebuie să rid, că se sparge. Nu vă mișcați ! Aveți grijă de statuie ! Statuie sună mai bine decît bust. Nu-i așa, Nana ?

RALU : Dica ! Siguranțele. Vezi ce-i cu siguranțele.

CONEA : Eu sînt. Conea. Am vrut să te pup, mă. Dar destinul... Vezi ce face destinul ?

REPORTERUL : Cred că ai greșit ceva. Sper că nu e vorba de mine.

CONEA : Nu ești Danciu ?

REPORTERUL : Sînt reporterul.

CONEA : Nu ți-e rușine ? Ce dai buzna peste oameni ? Dacă te pupam ?

DAIA : Nu vă mișcați ! Aveți grijă de statuie.

NANA : Bună, maestre. Tu ești, nu ? De cînd nu ne-am văzut ?

SOLCA : De cînd nu aveam zbircituri. În orice caz, nu așa de multe.

CONEA (*incet*) : Danciu ! Unde ești ?

RALU : Dica ! Siguranțele. Vezi ce-i cu siguranțele.

NANA : Cel mai bine ar fi așa. Să nu se repare lumina. Altfel, mi-e frică de tine.

SOLCA : Probabil c-ar trebui să spun ceva. O mulțime de vorbe. Dar sînt prea bătrîn pentru asta.

NANA : Tu ? Nu trebuie să spui nimic. Eu trebuie să vorbesc. Dar mi-e teamă că se aprinde lumina prea repede.

DICA : Nu știu unde e lanterna.

OPERATORUL : Am eu. Am o lanternă.

FOTOGRAFUL : Tu ? Mai ai ceva în afară de ghitară ?

(*Un fascicul de lumină de la lanterna Operatorului. O plimbare scurtă și rapidă a lanternei pe scenă. Lanterna se oprește pe Dica. E lângă scară.*)

DICA (*Operatorului*) : Vino aici.

DAIA : Stai ! Statuia ! Ce faci cu statuia ?

OPERATORUL (*Dică, incet, apropiindu-se de ea*) : Am o idee. O idee formidabilă. Pe cuvîntul meu.

(*Cei doi urcă scara. Lumina lanternei dispare.*)

RALU : S-a terminat cu tine. Așa cred. Păcat.

DANCIU : Mă plîngi ca pe un mort. Sau te bucuri. Dracu' să te știe. N-ar fi trebuit să vin la tine. Așa cred.

RALU : Ai venit pentru Solca. Mai încerci o pilă ? Ultima șansă ?

DANCIU : Ai tu o veselie în glas. Prea multă veselie. Nu-i a bine.

RALU : Vrei să te ajut cu ceva ?

DANCIU : Tu ?

RALU : Să vorbesc cu Nana să refuze postul tău. Sau așa ceva.

DANCIU : La ce dracu-ți trebuie asta ?

DAIA : Nu vă mișcați ! Aveți grijă de statuie.

- CONEA (*incet*): Danciu! Te-am prins!
- REPORTERUL: Iar ai dat peste mine. Eu sint ăla de la Televiziune.
- CONEA: Ești ăla cu ghinionul. Dumneata ești ăla cu ghinionul.
- NANA: Îți spun. Trebuie să-ți spun. Și ce dacă se aprinde lumina? Solca...
- DAIA: Solca! Nu te mișca! O să spargi statuia!
- CONEA (*incet*): Danciu! Unde ești?
(*Lumina s-a aprins neașteptat. Și toată lumea e puțin jenată, toți au senzația că au fost prinși în flagrant delict.*)
- DAIA: A scăpat. Am fost sigură că o sparge cineva.
(*Solca se uită în jur — Nana nu mai e lângă el. De Solca se apropie Danciu.*)
- SOLCA (*lui Danciu*): Ce s-a întâmplat?
- DANCIU: Am predat lucrările Nanei. A fost numită în locul meu.
- SOLCA: În locul tău?
- DANCIU: E o fată foarte bună.
- SOLCA: Lasă asta. Și tu?
- DANCIU: Mi se va propune altceva. Deocamdată am să plec în concediu. N-am mai fost de mult. Și sint cam obosit.
- SOLCA: Lasă asta. Și altceva?
- DANCIU: Nu știu nimic sigur. Circulă un zvon.
- SOLCA: Lasă asta. Despre ce e vorba?
- DANCIU: Postul lui Ralu.
- SOLCA: Serios?
- DANCIU: E o chestie scirboasă. Am spus întotdeauna că Ralu nu e pentru postul ăsta. Știi foarte bine. Dar asta e o treabă. Și poate că nici n-am dreptate. Dar să vii în casa lui, să bei, să petreci și să-îi iei locul — asta e cu totul altceva.
- SOLCA: Nu puteai să nu vii. Ralu știe?
- DANCIU: A mirosit ceva. De asta face filmul. Vrea să știe lumea că e erou. Și pe urmă treburile se aranjează. Poți să dai un erou afară?
- SOLCA: A-nțrziat.
- DANCIU: Poate.
(*În capul scării apare Operatorul. Dica se strecoară repede pe lângă el.*)
- OPERATORUL (*lui Ralu*): Filmăm?
- RALU (*Operatorului*): Ai terminat cu siguranțele?
- REPORTERUL (*repede*): Doamna Daia! Vă rog să treceti lângă bust. Doamna Nana! Vă rog să stați aici. Lângă fotoliul ăsta. (*Lui Conea.*) Și matale stai tot aici. Cred că e bine. (*Lui Solca și Danciu.*) Stați împreună. Cam aici. Mulțumesc. Stați mai liber. Nu ca la fotograf. (*Lui Ralu.*) Așa. Așa e bine. În centrul imaginii. (*Lui Conea.*) Ce faci, dom'le? Stai în poziția de drepti?
- CONEA: Asta e poziția mea naturală.
- SOLCA (*lui Danciu*): Trebuie să-i ajut pe ăștia. Să facă un film ca lumea. Nu l-am ajutat eu mereu pe Ralu?
- DANCIU: Lasă asta.
- SOLCA: Am zis eu vreo vorbă cândva?
N-am tăcut mereu? Nu i-am cedat casa?
- DANCIU: Lasă asta.
- SOLCA: Și nu numai casa. N-am fost eu un martor tăcut? Al biografiei sale eroice? Pe ce a făcut el carieră? Nu pe biografie? Atunci? Să-l ajut și acum.
- FOTOGRAFUL (*lui Conea*): Fă, dom'le, ceva. (*Reporterului, incet*): Trebuie să-i dăm o ocupație.
- NANA (*Daiei, incet*): Crezi că Solca a îmbătrinit?
- DAIA (*Nanei*): Ce-ți face băiatul?
- FOTOGRAFUL: Dica! Dă-i o țuică persoanei de lângă mine.
- RALU: Nu te mai agita. Știe Dica ce are de făcut.
- REPORTERUL (*lui Ralu, incet*): Lăsați. O să iasă bine. (*Lui Conea.*) Ține microfonul și dă-mi interviul ăla.
- RALU (*Reporterului*): O să spună tot felul de timpenii.
- REPORTERUL (*lui Ralu*): O să le tai. (*Lui Conea.*) Dă-i drumul.
- CONEA: Ce este Conea și ce vrea el?
- REPORTERUL (*lui Ralu, incet*): Nu mă uitați, nu?
- RALU (*incet*): India ai spus, da?
- REPORTERUL (*incet*): Două, trei săptămîni.
- RALU: Cînd îmi arăți materialul filmat?
- REPORTERUL: Poimiine.
(*Dica apare cu o nouă tavă cu pahare cu șampanie. Servește invitații.*)
- CONEA: Eu vreau o țuică.
- RALU: O să bei șampanie. N-o să pățești nimic.
- DICA (*lui Solca*): Pofțiți, maestre. M-ați uitat de tot, nu-i așa? Nici nu v-ați uitat la mine. Îmi pare rău.
- SOLCA: Îmi pare și mie rău. Am început să mă sclerozez. Nu rîde. Nu vezi că toată lumea e serioasă? Bei și tu un pahar de șampanie?
- DICA: Sint în producție. (*Dica pleacă.*)
- FOTOGRAFUL (*lui Conea*): Dă-te mai încolo. Nu vezi că faci umbră?
- CONEA: Da-mi dai o poză? Că te văd cam așa...
- DAIA (*Nanei, incet*): Îl iubești. Îl iubești pe Solca.
- NANA: E cald. Cred că s-a făcut foarte cald.
- DAIA: Abia acum îmi dau seama. Ce-a fost atunci. În patrușpatru. Nu-ți păsa de nimic. Nici de nemți, nici de gloanțe. Mi-am zis: uite ce proastă, domnule. Nu pricepe nimic. Dar tu nu erai decît fericită. Și un pic geloasă. Pe mine.
- NANA: Nu ți-e cald deloc? Deloc?
- DAIA: N-ai avut noroc.
- NANA: De unde știi?
- DAIA: Nu trebuia să-l iubești pe Solca.
- NANA: De unde știi?
- SOLCA (*lui Ralu, Reporterului și celorlalți*): Ce vreți voi? Să fie ca-n patrușpatru?

RALU : Ne-au rugat băieții. Să ne așezăm ca atunci.

OPERATORUL : Ce ziceți de unghiul meu ?

SOLCA : Lasă felinarele alea acolo și treci în colțul ăsta.

OPERATORUL : O să intre toată masa în cadru. Și-o să iasă ca la balul vinătorilor.

SOLCA : N-o să iasă. Îți spun eu că n-o să iasă.

(Blitzuri. Solca îl privește întrebător pe Fotograf.)

FOTOGRAFUL : Încerc și eu niște instantanee. Am vreo două unghiuri clasa-ntii. Mai știi ? Poate iese ceva... Matematic, nu prea ai șanse. De cele mai multe ori, ies niște porcării.

SOLCA (Fotografului) : Mie-mi zici ? (Operatorului.) O să pui căpășina asta spartă în fața mesei. Și se schimbă figura.

OPERATORUL : Mda. Crede că merge.

RALU : Ești de acord cu 'Solca ? Ei, bravo. Mi-ai făcut o mare bucurie.

SOLCA : Lasă-l, Ralule. Nu s-a gândit la căpășină.

DANCIU : Bravo lui. Are intuiție.

SOLCA (Reporterului) : O luăm cu începutul ?

REPORTERUL : O să fie un film de treizeci de minute.

SOLCA : E-n regulă. La început n-au fost decît patru inși. Pentru că Daia, Ralu și cu mine eram sus. Aici erau Danciu, Nana, Conea...

CONEA : Al naibii, Conea ăsta. Era. Este. Și va mai fi. Care dai o țuică pe chestia asta ?

REPORTERUL : Trei. Ați spus patru. Sau mi-a intrat ceva în ureche ?

SOLCA : Ar trebui să scrii romane. Au fost patru. Al patrulea a fost Adam.

FOTOGRAFUL : Cine e Adam ?

TABLOUL II

Aceleași încăperi ca în actul I, dar cu totul altfel aranjate. Nu e vorba numai de faptul că e mult mai puțină mobilă, care se cam reduce la fotolii, cit mai ales de un aer boem care plutește în toată atmosfera, în ciuda mitralierei și a emițătorului. Există și bustul, dar de data aceasta are capul întreg și se află în cea de-a doua cameră, care acum seamănă mult mai mult cu o terasă acoperită, decît cu o sufragerie.

Pe scenă se află patru personaje : Conea, Nana, Danciu (în uniformă de locotenent) și Adam. Primii trei sînt cu mult mai tineri, cam cu douăzeci și cinci de ani, adică sînt de fapt tineri. Cum este și Adam. Conea (în uniformă de plutonier) stă în spatele unei mitraliere. Nana se află în fața emițătorului. Danciu stă într-un fotoliu apropiat de fereastra prin care mitraliera își scoate țeava. Din cînd în cînd își duce binocul la ochi. E nervos. Ca și Adam, care se plimbă într-una de la el la Nana și înapoi.

NANA : Să transmit ?

ADAM : Transmite.

NANA : Ce ?

ADAM : Nimic.

DANCIU : Ciudat.

ADAM : Ce e ciudat ?

DANCIU : Că cel mai bine se vede de la mezanin. Nici de la etaj, nici de pe acoperiș. De la mezanin.

ADAM : N-ai cu ce să-ți bați capul.

DANCIU : Să te audă Cel de sus.

CONEA : Auziți ? Ția de sus iar au început să umble.

NANA (incet) : E și domnul Solca. Acolo. Sus.

CONEA : De ce umblă, dom'le ?

ADAM : Și ce-ai vrea ? Să stea în transă ?

CONEA : Unde ?

ADAM : Ești sigur că mitraliera aia trage ?

CONEA : Da' ce, am mai tras cu ea ?

NANA : N-ai tras niciodată ?

CONEA : Gura ! Să n-aurd vorbă de muiere pe-aici !

NANA : Cotu'.

ADAM (lui Conea) : Ești beat ?

DANCIU (Nanei) : Nimic.

NANA : Transmit ?

ADAM : Transmite.

CONEA : Știi ce mi-aș dori acum ? O friptură și o farfurie de murături.

DANCIU : Emoționant.

CONEA : Este ? Și o litră de țuică. Mi-a mers și vestea. Că la friptură beau țuică. Și un țigan care să zică așa-puțin. Și vreo două gagici. Viață legată cu ață... Unde-i fundul, unde-i fața ?

- DANCIU : Trebuie să mă interesez. Cine ni l-a dat pe ăsta pe cap.
- ADAM : Ai tras cu vreo mitralieră pină acum ?
- CONEA : Ascultă, mă, acesta... Așa vorbești cu un meletar ? Ce tot te viri în sufletul meu ? Ba tu, ba muierea asta. Ce vrei ? Unde dracu' vrei să trag cu mitraliera ? Pe front ? Ce-s timpit ? Să mă omoare ăia ? Ce, fără front nu se poate ? Uite că se poate, care sînt deștept. Auzi, mă, ăsta...
- DANCIU (*incet*) : Gura !
- CONEA : Ordonăți ?
- DANCIU (*tot încet*) : Gura.
- ADAM (*lui Danciu*) : Ai văzut ceva ?
- DANCIU : Niște umbre. Cinci. Așa cred.
- ADAM : Șase. E o movilă. În spatele teilor. Și Solca a făcut niște statui. Un fel de grup. Și umbrele lor cad pe șosea. După-masă.
- DANCIU : A făcut-o special ?
- ADAM : Da. Umbrele se tirăsc pe pod. Și pe urmă dispar.
- DANCIU : Nu știam că face sculptură. Știam că e pictor. Asta știe toată lumea. Dar de sculptură, habar n-aveam.
- NANA : Bustul ăsta e al lui.
- ADAM : De unde știi ?
- NANA : Mi-a povestit odată. Mi-a spus că nu-i place. Că nu poate să-l sufere. De asta l-a pus în mijlocul casei. Ca să-l spargă cineva. Și după asta o să mai facă un bust. Și eu am să-i fiu modelul. Așa mi-a spus.
- ADAM : Nu vrea să se știe de sculptură. Spune că e pentru mai târziu.
- NANA : Transmit ?
- ADAM : Transmite.
- NANA : Nimic ?
- ADAM : Nimic.
- CONEA : Fir-ar a dracului de mitralieră să fie. Că eu am auzit de vilă. Și-am zis că bem și noi o țuică aici și că stăm să treacă timpul. Că eu numai la instrucție am tras cu mitraliera. Da' nici nu vreau... De ce să vreau ? Ca să mă-mpuște ăia ?
- ADAM : Gura !
- CONEA (*stupefiat*) : Ordonăți ? Cum, mă — gura ? Eu, adică ? Plutonierul Conea ?
- ADAM (*calm*) : Gura !
- CONEA : Domn' locotenent ! Domn' Adam insultă armata. Să trag cu pistolul ? Sau să-i pun cătușe ? Da' n-am cătușe. Atunci ?
- ADAM (*incet și calm*) : Te-mpușc. Dacă mai faci panică, te-mpușc. Ai înțeles ?
- CONEA (*stupefiat*) : Ordonăți ?
- DANCIU (*lui Adam*) : Cam întîrzie.
- ADAM (*lui Danciu*) : E prea multă siguranță, nu-i așa ? Parcă n-ar fi război. De asta mi-a fost teamă. Intotdeauna mi-a fost teamă de asta. Cînd e prea multă siguranță. Parcă-ți ia mințile. Prostii.
- CONEA (*Nanci, furios*) : Ce te zgîiești la mine ? Și te mai și hlizești... Muierea dracului... Gura !
- NANA : Uritule !
- CONEA : Ordonăți ? A, așa vorbești cu superiorul tău ? Știi că sînt superiorul tău ? Știi cine sînt eu ? Drepti !
- NANA : Cotu' !
- (*In capul scării a apărut Solca.*)
- SOLCA : Adam !
- (*Toată lumea se întoarce brusc.*)
- ADAM : Salut, bătrîne.
- SOLCA : E-n regulă ?
- NANA (*lui Danciu*) : Să nu-i spui nimic de bust, bine ? Te rog frumos. Da ?
- SOLCA : Aveți nevoie de ceva ? Nana ! Ce cauți aici ? Adam ! Este ? Este că e frumoasă ? Ții minte ? Ți-am vorbit de ea. Cînd ai fugit din pușcărie.
- CONEA (*nimănui*) : E pușcăriaș ?
- ADAM : Ea e ?
- NANA : Nu sînt eu. E alta. Domnul Solca e foarte vesel. Și face fel de fel de glume.
- DANCIU : Locotenent Danciu, maestre.
- SOLCA : Rezervist ?
- DANCIU : Da, maestre. Avocat. În zilele mele bune.
- SOLCA : Avocat ? (*Mormăind.*) Încă un avocat. O să deschid un barou. Pină la urmă.
- CONEA : Iar eu sînt Conea.
- SOLCA : Să-ți fie de bine. De ce dracu' ai mutra asta antipatică ?
- CONEA : Ordonăți ?
- SOLCA : Ordon să-ți schimbi mutra. (*Nanci.*) O să te dea afară grasu' ăla de la slujbă. (*Imitînd pe cineva.*) Ce v-am spus eu ? Slujbă și amanți. În limita posibilităților. Nici un fel de politică. Poșta e cu guvernul. Care dracu' o fi.
- NANA : Vă pare rău că am venit aici ?
- SOLCA : Da. S-ar putea să tragă cu tunul. Nemții.
- NANA : N-are nimic.
- SOLCA : Nu spune prostii. Nici nu știi ce-i aia tun.
- NANA : Să stea fără telegrafistă ? M-a chemat ăla grasu'. Și m-a întrebat dacă am copii. Ce era să fac ? Să-i las fără telegrafistă ?
- SOLCA (*se apropie de Conea*) : Ia-o din loc, mă. Te sprijini de mitraliera asta ca de o lamigeană. Ai tras vreodată cu mitraliera ?
- CONEA : La instrucție. Am fost al paispelea.
- SOLCA : Din ciți ?
- DANCIU : Din doișpe. Așa se pare.
- CONEA : Și doișpe sînt pușini ? Da' ce sînt eu, să-i număr pe toți ?
- SOLCA (*lui Adam*) : Cine vi l-a dat pe ăsta ?
- ADAM : Un căpitan.

SOLCA : Căpitanul știa precis că ăsta habar n-are de mitralieră.

DANCIU : Știa. N-avea cum să nu știe.

ADAM : O mică porcărie ?

SOLCA : Poate chiar una mai mare. Știa ce aveți de gând, nu-i așa ?

ADAM : Nu știa. A primit ordin să ne dea un mitralior. Atît.

SOLCA : S-o crezi tu că e atît. Știa și de telegrafist. I-ajunge.

ADAM : Nu știa de telegrafist.

SOLCA : Nu ? Atunci, e-n regulă. O să stau aici. La mitralieră. De aici se văd și teii.

ADAM : Teii ? Și ce-i cu asta ?

SOLCA : Li se-nțuneacă trunchiurile. Cînd trece ceva pe șosea.

NANA : Transmit ?

DANCIU : Transmite.

NANA : Nimic ?

ADAM : Nimic.

DANCIU : Și mitraliera ? Dacă o să fie nevoie să tragem ?

CONEA (*încet*) : Zi „Doamne, ferește“.

DANCIU : Cine o să tragă ?

SOLCA : Eu.

DANCIU : Știți ?

ADAM : Știe.

CONEA (*lui Adam*) : Domn' șef ! Că altfel nu pot să vă zic.

ADAM : Ce dorești ?

CONEA : Aveți dreptate.

ADAM : Cu ce am dreptate ?

CONEA : Cu domn' căpitan. E un om foarte cumsecade.

ADAM : Ce ți-a venit așa, deodată ?

CONEA : Păi, nu v-am cerut voie să-mi iau fișuri ? Adică lui domn' locotenent.

ADAM (*lui Danciu*) : I-ai dat voie ?

DANCIU : Am fost un idiot.

CONEA : N-ai fost idiot. Da' am băut și o țuică. La „Poarta albă“. Și cine zici că era acolo ? Domn' căpitan. Dumnealui bea vin. Negru. Și i-am zis că e mare secret. Că avem și o telegrafistă. Și mi-a zis să fiu serios și să nu-l fac de rîs. Da' eu — se poate, domn' căpitan ? Da' dumnealui : mai bei o țuică ? Și mi-a mai dat o țuică. Mai lungă. De-o litră.

SOLCA : De aia duhnești așa.

CONEA : Nu, că am mîncat și ceapă. Că dacă mîncîc ceapă, mi se face somn. De tot. Că dacă vin la vilă, nu-i așa ? Ziceam că o oră-două de somn nu strică. Că i-am zis de vilă. Lui domn' căpitan.

DANCIU : Imbecilule... Curtea marțială te mîncă. Și pe mine.

CONEA (*continuu, mai ales că e ascultat cu atenție*) : Da' am încurcat vilele. Că nu i-am zis vila lui Solca. (*Se corectează.*) Lui domn' Solca. Da' i-am zis vila lui Olga. Da' dumnealui : Olguței ? Că știa de vila asta.

SOLCA (*izbucînd în rîs*) : Hahaha ! Hai, că e tare, idiotul ăsta !

ADAM (*lui Solca*) : Văd că ești foarte vesel. Poate-mi spui și mie de ce.

SOLCA : Există vila Olguței. La vreo opt sute de metri de-aici.

ADAM : Ar trebui să le spunem. Să plece. (*Un foc de armă tras undeva. Un țacănît de mitralieră.*)

NANA : Prea tirziu.

ADAM (*lui Danciu*) : Să-l ții minte pe căpitanul ăsta. (*Lui Solca.*) Și tu. (*Zgomotul unei explozii slabe.*)

DANCIU : Grenade.

ADAM : O fi cineva acolo ? În vila Olguței.

SOLCA : Nu știu. E a unui doctor. Într-o vreme, nu stăteau decît copii. Trei copii. Și bunica. Dar nu mai știu nimic. (*Se aude un țacănît de mitralieră.*)

DANCIU : Au trimis un grup. Care să curețe vila. Ca să treacă grosul armatei în liniște.

ADAM (*Nanei*) : Transmiți ?

NANA : Ce spune locotenentul ?

ADAM : Da.

(*Danciu începe să dicteze și Nana să transmită.*)

ADAM (*apropiindu-se de Conea*) : Ai trădat un secret militar. Sper că-ți dai seama de asta.

CONEA : Eu, domn' șef ? Se poate ? Așa mă cunoașteți ? Dar mai e și pe de altă parte. Că, pe de altă parte, e mai bine așa. Că se cheamă că i-am păcălit pe nemți. Că ei a zis că e Olga și cînd colo e Solca.

NANA (*lui Conea*) : Nemernicule ! Știi în cine au tras. Acum știi. În trei copii și o bunică. De asta ești așa de vesel ?

CONEA : Să n-aud...

NANA : N-ai să mai auzi.

(*Nana se apropie de Conea și-i dă două palme.*)

CONEA : Domn' locotenent ! Nana mă bate ! În exercițiul funcțiunii.

ADAM (*lui Solca*) : Cred că nu mai e mult. Trebuie să înceapă să treacă armata.

SOLCA : N-ai nici o grijă.

ADAM : Nu tragi decît la ordinul lui Danciu. Cel mai bine ar fi să nu tragem deloc. Am venit să transmitem informații. Despre efectivele nemțești. Și nu să ne batem.

SOLCA : Nu știu la ce dracu' nu trebuie asta.

ADAM : Ne trebuie. S-ar putea să încerce ceva.

SOLCA : O învăluire ?

ADAM : Cine știe... Ce-i cu ăia de sus ?

SOLCA : Stau și ei. Mi-au picat pe cap. Ce dracu' pot să fac ?

ADAM : Nimic.

SOLCA : Pe Daia o știi ?

ADAM : De unde vrei s-o știi ?

- SOLCA : Nu prea ai de unde, e adevărat. Să-ți spun un secret. Nu-mi vine să cred că ești liber. Nu-mi venea să cred nici la început. Când ai evadat și te-ai ascuns la mine. Mă uitam noaptea cum dormi și nu-mi venea să cred. Mi se părea că sînt tot la vorbitor și că ne despart niște gratii.
- ADAM : Cinci ani s-au dus pe apa simbelei. N-are nimic. Noi să fim sănătoși. Cum spunea un condamnat în fața plutonului de execuție. De asta umblai de colo-colo ? Credeam că te gîndești la o statuie.
- SOLCA : La statuie m-am gîndit de mult. Mi-am găsit și un model.
- ADAM : Daia ?
- SOLCA : Tu.
- ADAM : Eu ? Hahaha ! Și cum o să-i spui ? Statuii.
- SOLCA : Adam. Atît. Adam.
- ADAM : Nu trebuie. Nu știu de ce, dar nu trebuie. Daia e ultimul tău amor ?
- SOLCA : Penultimul. Cred că antepenultimul. Au auzit că se va bombarda Bucureștiul. Și au venit aici. Și ea și Ralu.
- ADAM : Drăguț din partea lor. Au nimerit cum nu se poate mai bine. Sper să nu ne încurce prea tare.
- SOLCA : Speri degeaba.
(*Se aude din nou un făcănit de mitralieră, urmat de două bubuituri înfundate. În capul scării apar Daia și Ralu. Danciu face un gest de surpriză spre Ralu, Ralu îi face semn să aibă răbdare.*)
- DAIA : Solca !
- SOLCA (*incet, lui Adam*) : Incepe vodevilul. (Daiei.) Vino să fac prezentările.
- DAIA : E o mitralieră. Dumnezeule... Ce-ne-seamnă asta ?
- SOLCA : E un secret militar, înțelegi ? Așa că trebuie să-mi țin pliscul. Și tu, la fel. Mai multă disciplină. Toți sîntem mobilizați.
- DAIA : Și eu ? Dar ce v-am făcut ?
- SOLCA : O să-ți dai și tu obolul, înțelegi ? O să fii soră de caritate.
- RALU : Stai puțin.
(*Ralu coboară scara. Nana, după un moment de ezitare, coboară și ea. Ralu se apropie de Solca. Se apropie și Danciu.*)
- DANCIU : Ralu ! (*Celorlalți, explicativ.*) Am fost colegi de facultate.
- RALU (*mormăind pentru sine*) : Au fost o groază de colegi. Tot felul de momii.
- DANCIU (*nu l-a auzit*) : Știi cum i se spune ? Hahaha ! Ardei umplut. Hahaha !
- RALU : Stai, mă, puțin. Nu-mi arde de bancuri.
- DANCIU (*n-a băgat de seamă replica lui Ralu*) : Mai ții minte cum ai copiat la dreptul roman ? Când ai încercat borcanele și ai copiat din alt paragraf. Hahaha ! Am auzit că ți-a mers bine. E adevărat ? Cum dracu' de-ai scăpat de front ?
- RALU : Stai, mă, puțin. De asta-ți arde ? Nu vezi că ești stupid ?
- DANCIU (*nu-l interesează*) : Știi cine mi-a spus ? Slăbănogul numărul cinci. N-ai cum să nu-l știi. Asistentul pitonului. Că ai oștigat câteva procese trăsnet. Cu niște escroci, sau așa ceva. Și c-ai umflat o groază de gologani.
- RALU (*ignorîndu-l pe Danciu, marțial*) : Cine este șeful ? Comandantul, vreau să spun, sau așa ceva.
- SOLCA (*misterios, arătîndu-l pe Adam*) : El.
- DANCIU (*lui Ralu*) : Ascultă-mă. Tot am vrut să întreb și eu pe cineva. Cum e cînd ai o grămadă de gologani ?
- RALU (*lui Adam, superior*) : Dumneata ?
- ADAM : Eu.
- RALU : Sînt un cetățean liber. Al unei țări libere. De puțină vreme. Ce se petrece aici ?
- CONEA (*a tăcut prea mult*) : N-auzi că e secret militar ?
- RALU (*nu-l bagă în seamă*) : Pretind să mi se dea un răspuns. Văd o mitralieră, văd și un radioemițător.
- ADAM : Vezi prea multe.
- RALU : Poftim ?
- ADAM : Vezi prea multe.
- DAIA : Și eu ! Am văzut și eu !
- SOLCA (*Daiei*) : Taci din gură.
- NANA (*pentru sine*) : Are grijă. Are grijă de ea. E frumoasă. Cred că e foarte frumoasă. Păcat. Mare păcat.
- RALU (*tot de sus, lui Adam*) : Numele dumitale ?
- SOLCA : Adam. El e Adam.
- ADAM : N-are nici o importanță. Dumneavoastră doi, stați acolo. (*Arată spre camera cealaltă.*) Pe cît se poate, tăcuți și immobili.
- RALU : Îți bați joc de mine ? Nu mai rămîn o oclipă-n casa asta.
- ADAM : Poftim ?
- RALU : Daia ! Te sfătuiesc și pe dumneata să pleci imediat.
- DAIA : Nu mi-ai spus că Bucureștiul va fi bombardat ? Vrei să dea vreo bombă peste mine ?
- ADAM : N-aveți nici o grijă, doamnă. Nu pleacă nimeni de-aici.
- RALU : Ei bine, eu am să plec.
- ADAM : N-ai să pleci. Vreau să fiu sigur că nemții n-au de unde să știe ce se petrece în vila lui Solca.
- RALU : Asta e abuz !
- ADAM : Mă doare-n cot.
- RALU (*indignat*) : Poftim ? Știi cine sînt eu ?
- DANCIU : Ești un caraghios, mă. Tot dai din gură și nu pricepi nimic.
- RALU : Mi-ai fost coleg. De ce nu mă aperi ?

DANCIU : Te apăr. Dar nu pricepi tu figura asta. Plutonier Conea !

CONEA : Ordonai, domn' locotenent !

DANCIU : Nu iese nimeni de-aici, ai înțeles ? Nici sus, nici jos.

CONEA : Am înțeles, domn' locotenent !

DANCIU : Ia-ți automatul. Păzești scara și ieșirea din vilă. E clar ?

CONEA : E clar, domn' locotenent.

DAIA : Eu nu vreau să fiu erou.

DANCIU (*mormăind*) : Nici nu se pune problema.

CONEA (*Daiei și lui Ralu*) : Marș în camera ailaltă. (*Incet, lui Ralu.*) Ascultă-mă, domn' șef. Ce, crezi că mie-mi place ? (*Tare.*) E-xe-cu-ta-rea !

RALU : Eu plec. De tot. Nu permit ni-mănuii...

ADAM (*blind*) : Nu se poate, înțelegi ? Dacă te prind nemții ? Vrei să afle că e un post de observație aici ? Vrei să-ți trădezi țara ?

RALU : Sint patriot, domnule ! Nu-ți permit !

ADAM : Lasă asta. O să-ți pună nemții un pistol în ceafă. Și-o să spui tot ce știi. Și după aia te-mpușcă. N-o să care un prizonier după ei. În retragere.

RALU : Fantezii...

ADAM : Gata. M-am plictisit. Nu iese nimeni din vila asta. Conea !

CONEA : Ordonai, domn' șef !

ADAM : Tragi fără somație.

RALU : Protestez !

ADAM : Du-te dracului...

SOLCA : Adam !

ADAM : Ce-i, bătrine ?

SOLCA : Vin nemții. Au ajuns în dreptul teilor. În douăzeci, treizeci de minute sint aici. În fața porții.

CONEA (*incet*) : Mamă, mamă... De nu ne-ar descoperi...

NANA : Transmit ?

Partea a II-a

TABLUL I

Același decor ca în partea I, tabloul II.

SOLCA : Vin nemții. Au ajuns în dreptul teilor. În douăzeci, treizeci de minute sint aici. În fața porții.

ADAM : Sint mulți ?

SOLCA : Cred că da. S-au întunecat toate trunchiurile.

NANA : Transmit ?

ADAM : Danciu ! Spune-i ce să transmită.

DANCIU : E-n regulă.

CONEA (*incet*) : Mamă, mamă... De nu ne-ar descoperi.

(*Danciu începe să-i dicteze Nanei. Ralu se apropie de Conea.*)

RALU (*incet, lui Conea*) : Ascultă, amice.

CONEA (*tot incet*) : Da, domn' șef. Am priceput, că dacă nu pricepi repede, mori de foame, este ?

RALU (*incet*) : Vreau s-o întind de-aici. Faci pe mortul și ai zece mii.

CONEA (*incet*) : S-au dus dracului gologanii mei.

RALU (*incet*) : Nu pricep.

CONEA (*incet*) : Vrei să fie doi morți, domn' șef ? Și eu și matale ? Crezi că Adam așa glumește ? N-ai auzit că vin nemții ? Mă-mpușcă și pe mine, te-mpușcă și pe matale.

RALU (*incet*) : Nu se poate.

CONEA (*incet*) : Cum dracu' să nu se poată ? E răzbel mare, domn' șef. Am tot scăpat de el, dar acum am încurcat-o. Sint civili lii la putere, domn' șef. Nu vezi că Adam e ăla care comandă și că locotenentul-l ascultă ? E cu cîntec. Ascultă-mă pe mine.

RALU (*incet*) : Cîșpe mii.

CONEA (*incet*) : Și un milion, nene. Ce să fac cu milionu', dacă-s mort ?

DAIA (*mai mult pentru ea*) : 'Ciți sintem ? Noi trei și cu ei patru — șapte. Șapte eroi. Solca !

NANA (*lui Solca, incet*) : E un lac, nu-i așa ? În spatele casei. Cînd am venit aici,

- n-am văzut nimic. Nu știu cum se face.
 Dar pe urmă am început să simt lacul.
- SOLCA (*incet, Nanei*): Puțin mai încolo sînt niște sălcii. Și vin o grămadă de frunze.
 Toamna. Cred că se face un fel de curent.
- NANA: De asta se-aude un fișuit, nu-i așa?
 Se aude tot timpul un fișuit. Pe urmă
 te obișnuiești cu el, nu-i așa? Și nu-l
 mai auzi. Dar simți că e ceva plăcut.
 Foarte plăcut. Nu-i așa?
- DAIA (*imperativ*): Solca!
- SOLCA (*n-are cum să n-o audă, din păcate*):
 Zi.
- DAIA: Ce ordin crezi c-o să ne dea?
 SOLCA: Ce ordin?
 DAIA: Da.
 SOLCA: Să tăcem din gură.
- DAIA: Nu fi rău. Știi la ce m-am gândit?
 SOLCA: De unde dracu' vrei să știu?
 NANA (*mai mult pentru ea, dar și pentru Solca*):
 Hm. Bărbații ăștia... Așa se vor-
 bește cu aleasa inimii?
- DAIA: Trebuie să ai imaginație, nu-i așa?
 De asta ești artist.
- SOLCA (*mormăind*): Și încă ce imaginație...
 Dacă m-am incurcat cu tine...
- NANA (*pentru ea, dar și pentru Solca*):
 Trebuie să fie ceva cu magnetismul, nu-i
 așa? O bucată superbă de magnet atrage
 o bucată superbă de fier. Așa se întilnesc
 sufletele alese.
- DAIA (*nu l-a auzit, sau n-a vrut să-l audă*):
 Un ordin, adică o medalie, înțelegi?
- SOLCA: La ce dracu-ți trebuie ordin?
- DAIA: Dacă sînt erou? Poate că mă jertfesc.
 Pe altarul patriei-mumă. (*Alt ton.*) Solca!
 De ce se spune patria-mumă și nu patriamamă?
 (*Solca mormăie ceva și-i întoarce spatele.*)
- NANA (*pentru ea, dar și pentru Solca*):
 Mumă sau mamă? Foarte multă sensibili-
 tate... (*Daiei.*) Dumneata unde lucrezi?
- DAIA: Pardon?
- NANA: Am zis și eu o vorbă. Dumneata
 unde lucrezi?
- DAIA: Vai de mine... Se poate? Sînt o ile-
 galistă, draga mea. Ești cam naivă, fetiço.
 Am făcut rezistență. Împotriva hoardelor
 fasciste. Am stat acasă.
- NANA: Și gologanii? Că trebuie și niște
 gologani, nu-i așa? Altfel, cum să reziziți?
 Da. Am înțeles. Logodnicul.
- DAIA: Care logodnic?
- NANA: Logodnicul dumitale. Domnul Solca,
 nu-i așa? Am înțeles.
- DAIA: Solca? Logodnic? Hahaha! Hm. In
 fine, așa ceva.
- RALU (*incet, lui Conea*): Te privește. Vrei
 bani — bine, nu vrei, iar e bine. Găsește
 eu o clipă.
- CONEA (*incet, lui Ralu*): Fugi de-aici, domn'
 șef. Nu mai există nici un fel de clipe
 aici. Roagă-te la Dumnezeu să nu dea
 nemții peste noi.
- RALU (*incet*): Tot am să fug eu.
- CONEA (*incet*): Să nu faci prostia asta,
 domn' șef. Crezi că Adam glu-mește? N-ai
 să ajungi nicăieri. N-auzi că vin nemții?
 Păcat de costumul ăsta al matală, că ești
 aligant.
- SOLCA: Nemții!
- DANCIU: Nu văd nimic.
- SOLCA: O să vezi acum.
- RALU (*incet*): Fug!
- CONEA (*incet*): Unde să fugi, nene? Unde
 să fugi? Cum te văd, cum trag.
- DAIA: Mai bine să nu fii erou. (*Nanei.*)
 Dumneata știi să tragi cu pușca?
- NANA: C-o pușcă mare sau c-o pușcă mică?
- DAIA: E o mare prostie. Să fii erou. Chiar
 o nenorocire. Ce zici, Solca?
- SOLCA: Taci din gură. (*Lui Danciu.*) Îi
 vezi?
- DANCIU: Acum e clar. Nana! Ești gata?
 NANA: Da.
 (*Danciu începe să dicteze.*)
- DAIA (*lui Ralu*): Tu ce fel de medalie ai
 vrea?
- RALU: Ce medalie?
- DAIA: Sau un ordin. Dacă tot sîntem eroi...
- RALU: Eroii? Ai spus eroii?
- DAIA: Nu luptăm împreună cu domnul
 Adam?
- ADAM (*lui Danciu*): Ce zici?
- DANCIU: Cred că e o divizic. Bine că nu
 sîntem pe acoperiș. Sau pe terasă. Ne-ar
 curăța repede.
- ADAM: Ce dracu' or fi avînd în cap?
- DANCIU: Nu știu. Poate că nu știu nici ei.
- SOLCA: Par echipați de drum lung.
- NANA: Pot să transmit asta?
- DANCIU: Ce anume?
- NANA: Că par echipați de drum lung. Pot
 să mă uit și eu?
- ADAM: Uite-te. Știi să observi o mulțime de
 lucruri, nu-i așa?
- NANA: Parcă sînt niște călători. N-au decît
 strictul necesar. Restul e pe la bagaje.
 Sau aruncat. Cine știe pe unde...
- ADAM: Transmite asta ca o părere. Înțelegi?
 Ca o părere. O impresie. S-ar putea să fie
 și o păcăleală.
- SOLCA (*lui Danciu*): Ești cam nervos.
- DANCIU: Da. Nu știu ce dracu' am. Nu
 văd decît locotenenți și căpitani. Nana!
 Transmite asta. Nu se văd ofițeri supe-
 riori.
- SOLCA: Poate ne-au scăpat.
- DANCIU: Nu cred.
- DAIA (*lui Adam*): Domnu' Adam!
- SOLCA (*izbucînd în ris*): Ți-am spus eu?
 ADAM: Da, stimată doamnă.
- DAIA (*entuziasmată, lui Solca*): Vezi cum se
 vorbește? Nu mi-ai spus niciodată „sti-
 mată doamnă“.
- SOLCA (*lui Adam, incet*): Rîzi de un suflet
 nevinovat, măgarule.
- DAIA (*lui Adam*): Crezi că sînt un erou?
 Sau, mă rog, o eroină?

- ADAM (*surprins*): Dumnezeuoastră, stimate doamnă?
- DAIA (*arătînd-o pe Nana*): Și ea este un erou. (*Nanei.*) Noi, femeile, trebuie să fim solidare.
- NANA: Pentru ce?
- DAIA: Altfel ne mîncîcă aștia. (*Lui Adam.*) Ce e mai mare? Un ordin sau o medalie?
- SOLCA (*mormăind*): O statuie. Dar aia nu se face decît pentru morți.
- DAIA (*lui Solca*): Te rog să fii lord. Că poți. Dar nu-ți stă în caracter.
- NANA (*lui Solca, incet*): Vezi? Ce ți-am spus eu?
- RALU: Nana are dreptate. În fond. Sacrificiul de șine trebuie să fie răsplatit. Pentru că ne expunem, nu-i așa? Fără să ne gîndim la avantaje. La nici un fel de avantaje. Și trebuie să fim răsplătiți. Că sîntem altruști.
- DANCIU (*lui Ralu*): Nu spune tîmpenii. (*Nanei, brusc.*) Un maior. Transmite asta. A trecut un maior.
- RALU: Fleacuri. Nemții au o groază de maiori.
- DANCIU (*lui Ralu*): Taci, mă, din gură. Conea! Să fie liniște acolo.
- DAIA (*lui Adam*): Ce e mai mare: un locotenent sau un maior? Sau un locotenent-colonel?
- ADAM (*izbucînd în ris*): Acum am înțeles. De ce vă iubește Solca.
- NANA: Și eu.
- SOLCA (*indignat*): Cine ți-a spus că o iubesc?
- NANA: Ce, nu se vede?
- DAIA (*lui Solca*): Să-ți fie rușine. (*Lui Adam.*) Merit și eu o răsplată, nu-i așa? O femeie tînără, luptînd pe o baricadă. (*Lui Solca.*) Ți-am dat subiect pentru un tablou.
- DANCIU (*Nanei*): Și un colonel, Nana. Acum e-n regulă. Tacitul e complet.
- NANA: Să transmit?
- ADAM: Transmite.
- NANA: Nu mi-e frică. Nu știu de ce. Dar nu mi-e frică deloc.
- DAIA (*Nanei*): Pentru că ești un erou, draga mea. Nu-mi place cuvîntul ăsta, „eroină“, știi? Parcă e ceva de bucătărie. Și sună la fel, nu crezi?
- RALU (*lui Adam*): Dumneata ești ilegalist?
- ADAM: Da.
- RALU: Ai fost închis? Asta vreau să spun. Că acum o să apară o mulțime de ilegalisti, care nici nu știu ce-i asta.
- ADAM: Am fost închis.
- RALU: Cred că ai să fii ministru. (*Ușor ironic.*) Secretare, telefoane, butoane.
- ADAM: Să fiu ministru? De ce naiba să fiu ministru?
- CONEA (*a tăcut prea mult*): Domn' Adam nu vrea, nu vreau nici eu, e bine? Conea nu vrea să fie ministru! Ce, să se cîină ziaristii după fundul meu?
- ADAM (*lui Ralu*): De ce să fiu ministru?
- RALU: E clar, amice. Ai riscat, nu-i așa? Ai pus totul pe o carte. Ai fost arestat, judecat, condamnat, închis. Cît ai fost închis?
- ADAM: N-are importanță.
- RALU: Las' că știu eu. Vreo cinci, șase ani. Și să nu fii ministru? Atunci la ce-ai mai riscat? Și riscul a fost bine acoperit, nu-i așa? Cu pușcăria. Și să nu fii ministru? E caraghios. Cel puțin caraghios.
- DAIA: Așa e. E foarte caraghios. Ce spui, Nana? Trebuie să ne dăm și noi o părere. (*Incet.*) Că altfel ne înghit aștia.
- NANA: Nu m-am gîndit niciodată la lucruri serioase. Mi-au trecut întotdeauna prin cap tot felul de prostii. Mi-ar plăcea să mă iubească cineva. Și să mă mîngîie. Mai bine așa transmite ceva. Așa cred.
- ADAM: Nu-i nimic de transmis. Cred că ai dreptate. O femeie trebuie să fie iubită și mîngîiată. Indiferent de orice.
- DAIA (*lui Solca*): Mă iei de nevastă? Vreau să spun, îmi ceri mîna?
- SOLCA (*mormăind*): Iar începi?
- DAIA: Și-o să faci o mulțime de tablouri cu mine. Dar nu din alea moderne.
- RALU (*lui Adam*): Trebuie să fii ministru. Nu începe nici o discuție. Ești bun în ilegalitate, ești bun și de ministru.
- ADAM: Prostii. Poți să fii foarte bun ilegalist și ațîta tot. Să n-ai nici un fel de alte talente. E un lucru grav. Mult mai grav decît fîi închipui. Un merit e un merit. Și nu un bilet de liberă trecere. Pentru tot felul de privilegii și avantaje. Oricum, s-ar putea să fii răsplatit. Măcar și din întîmplare. Deși nu prea vād pentru ce. (*Lui Solca.*) Ce e?
- SOLCA: S-au oprit niște nemți. Prin dreptul teilor.
- ADAM: Se mișcă?
- SOLCA: Nu se mișcă.
- ADAM (*lui Danciu*): Ai dumitale se mișcă?
- DANCIU: Se mișcă. Normal.
- NANA: Transmit?
- ADAM: Transmite. Se pare că am fost descoperiți. Nu e nimic sigur. Continuăm să transmitem.
- DAIA: Nemții? Vin peste noi? Poate să ridicăm steagul alb? Ce-o să ne facă?
- RALU: Adam ăsta n-o să ridice nimic. S-a dus dracului cariera. Ziceam să mă bag și eu în politică.
- CONEA: O țuică. Ce bună ar fi o țuică...
- ADAM (*Daiei, lui Ralu și lui Conea*): Treceți dincolo imediat. Și nu scoate nimeni nici o vorbă. (*Cei trei ezită.*)
- RALU (*mandatar*): Nouă să nu ne dai ordine!
- DANCIU (*lui Ralu*): Tot prost ai rămas, mă. Cum dracu' de-ai cîștigat procesele alea? Plutonier Conea! Executarea!
- RALU: Să-ți fie rușine. Și-am fost colegi, nu?

DANCIU : Gura ! Plutonier Conea ! Executarea !

CONEA (*stupefiat*) : Ordonati ?

DANCIU : Executarea !

CONEA (*Daiei și lui Ralu*) : Treceți dincolo. În pas alergător.

RALU (*indignat*) : Plutonier Conea !

CONEA (*încet*) Nu vezi că e nasoață, domn' șef ? Ce vrei să fac ?

(*Cei trei trec în camera cealaltă.*)

ADAM (*lui Solca*) : Ce fac ăia ?

SOLCA : Nimic. Stau pe loc.

DANCIU : S-a mai oprit un grup. În partea cealaltă. E puțin mascat. Cred că așteaptă un ordin. Un ordin comun. Pentru amândouă grupurile.

ADAM : Au văzut ceva suspect. Poate chiar vila li s-a părut suspectă. Acum cred că orice vilă li se pare suspectă.

SOLCA : Ai mei se mișcă.

NANA : Transmit asta ? Nemții se apropie de vilă.

DANCIU : Și ai mei.

ADAM : Două detașamente.

NANA : Două detașamente.

ADAM : Începe balul. (*Lui Solca.*) Nu tragi. Aștepti ordinele lui Danciu. (*Lui Danciu.*) În ultima instanță. Numai în ultima instanță. (*Nanei.*) Transmite singură. Tot ce vezi și crezi că merită să fie transmis.

NANA : Asta și fac.

ADAM : Ești o fată isteasă. (*Celor trei din camera cealaltă.*) Nu vă mișcați de-acolo. Dacă încep să tragă, vă-nindeți pe jos.

DAIA : O să-mi murdăresc rochia. Și m-a costat o groază de bani.

ADAM : Altfel, riști să fii omorită.

DAIA : Vai de capul meu... Solca ! Tu m-ai nenorocit ! Nu vreau ! Nu vreau să mor ! Nu vreau să fiu erou ! Nici nu pot să plîng. De ce nu pot să plîng ?

NANA (*mormăind*) : Pentru că nu-ți vine.

DANCIU : S-au oprit. Se regroupează.

RALU (*Daiei*) : Poate scăpăm. Poate că se răzgîndesc și pleacă.

ADAM : Danciu !

DANCIU : Am înțeles. Să transmitem repede toate informațiile.

(*Danciu începe să-i dicteze repede Nanci.*)

SOLCA (*încet*) : Adam ! S-a-ncurcat treaba.

ADAM : Am văzut și eu. Grosul armatei a plecat. Iar detașamentele au rămas. Vor să curețe vila. Pentru orice eventualitate.

DANCIU : Am terminat. Cred că n-o să mai avem prea multe informații. Cel puțin pentru o vreme. Înțelegi, Adam ?

ADAM : Nana !

NANA : Da.

ADAM : N-are rost să mai stai pe-aici. Du-te dincolo.

NANA : Ce să fac dincolo ?

ADAM : Ești mai ferită. Du-te. Aici o să se tragă. Și asta e o treabă de bărbați. Trebuie să faci și ei ceva.

NANA : O să stau lângă domnul Solca. Să-l ajut la mitralieră.

SOLCA : Lasă. Ce să mă ajuți ? O să-l chem pe nemernicul ăla de Conea. Dacă o fi cazul.

NANA : De ce ?

ADAM : E păcat de tine. Ai făcut și așa destul.

NANA : N-am făcut nimic. Nu mă duc dincolo.

RALU (*lui Conea*) : E liniște. O fi bine ?

CONEA : Nu știu, domn' șef.

DAIA : Au și tunuri ? Îl las pe Solca. Dacă scap. M-a nenorocit.

CONEA : Să nu faci planuri, coniața. Că am o superstiție. Să nu faci planuri, dacă e nasoață. Că pe urmă e și mai rău. Mai bine faci pe adormitu'. Și poate scapi.

RALU (*Daiei*) : Vrei să-l lași pe Solca ?

DAIA : Îl las. Dacă scap, îl las.

RALU : Nu e rău. (*Tare.*) Solca !

DAIA : Nu ți-e rușine ? Ți-am vorbit ca la duhovnic. Și tu ?

RALU : Solca !

DANCIU : Taci, mă. Vrei să te-audă nemții ?

RALU : Ce fac ăștia ?

DANCIU : Întrebă unde e Ralu. (*Lui Adam.*) Gata.

ADAM : Ne-au descoperit ?

DANCIU : Da. Locotenentul ăla slăbănog. Ăla cu cicatricea. El ne-a descoperit.

ADAM : Da. Gata. S-au așezat în formație de luptă.

SOLCA : Trag ?

ADAM : Mai stai puțin.

SOLCA : Mai ai vreo speranță ?

ADAM : Poate că e o eroare. Oricînd poate fi vorba de o eroare.

DANCIU : Înaintează.

ADAM : Îi lăsăm pînă la rond, nu ? După asta tragem. E și un loc deschis. Să nu se miște nimeni.

DANCIU : Crezi că nu ne-au observat ? Că e posibil asta ? Să nu ne observe ?

ADAM : Nu știu. Oricum vor intra în vilă.

SOLCA : Nana ! Treci lângă mine. Dacă tot ai rămas aici.

NANA : La ordinele dumneavoastră. (*Trece repede lângă Solca.*) Așa e bine ?

SOLCA : E foarte bine.

NANA (*încet*) : Și după asta-mi spui ? Povestea cu lacul. După ce se termină totul.

SOLCA (*încet*) : Ți-ai dat seama, nu-i așa ? Că e o întregă poveste.

NANA : Da. Trebuie să fie ceva cu teii. Așa cred.

(*Ralu se tirăște brusc pînă la Adam.*)

CONEA : Stai ! Stai, domn' șef ! N-auzi ordenu' ?

RALU (*a ajuns lângă Adam*) : Domnule Adam !

ADAM (*privind afară*) : Am spus să nu se miște nimeni.

RALU : N-are nimic. Am o idee.

DANCIU : Sst ! Vorbește mai încet.

RALU (*tot culcat pe burtă*) : Ți-e frică de nemți ?

DANCIU : Sigur că mi-e frică. Sint cincizeci de profesioniști. Trecuți prin ciur. Și au tot ce le trebuie. Știi ce-i asta ?

RALU: Nu mă interesează. Am o idee.
 ADAM: Zi. Repede.
 RALU (*tot culcat pe burtă*): Am o idee formidabilă. Să ascundem mitraliera. Și postul de radio. Și să zicem că am venit la o petrecere. Cu două dame.
 NANA: Măgarule!
 RALU: Sau, și mai bine: că am fugit de revoluție. Și că sintem cu ei, cu nemții.
 ADAM: Asta e ideea?
 RALU: Nu e formidabilă? Și e și armata cu noi. Adică Danciu și Conea. Să le zicem și ceva de Hitler. Că e genial și că Germania e grozavă. Că așteptăm arma lor secretă. Și am scăpat.
 CONEA: Ești tare, domn' șef. Ești foarte tare. Să le zicem că ei sînt salvatorii noștri. Hahaha! Am scăpat de război!
 ADAM scăpat!
 DANCIU: Gura.
 CONEA: Ordonată?
 NANA: Nu se cade. Sînt sigură că nu se cade.
 CONEA: Gura! Să n-aud vorbă de muiere pe-aici.
 NANA: Nu se cade. Sînt sigură că nu se cade. E un fel de trădare, nu-i așa?
 RALU: Pe urmă le arătăm noi.
 NANA: Și mai e ceva. Au tras în vila aceea. Olga sau cum îi spune. Poate c-au fost copii acolo. Au aruncat și grenade.
 RALU: Danciu! N-avem timp de vorbe. Ascunde mitraliera!
 DANCIU: Să-mi rup și epoleții? Nu vrei să-mi rup și epoleții? Să spun că sînt dezertor?
 DAIA (*n-a priceput nimic*): Ca-n filme. O să fie ca-n filme. Conea! O să-ți rupi și tu epoleții?
 RALU: Adam! Spune ceva! Vrei să mori ca un nătărău? După ce-ai făcut pușcărie?
 ADAM: Nu vreau să mor deloc. Nici ca nătărău, nici altfel. Dar n-am venit să ne apărăm pielea. Cu orice preț. Pentru asta nu era nevoie să ieșim din casă.
 RALU (*încet, stînd tot pe burtă*): Eroii dracului...
 SOLCA: Hai că ești caraghios. Treci în camera cealaltă și gata.
 DANCIU: Sst!
 (*Se aude un huruit greu.*)
 SOLCA (*încet, lui Ralu*): Nu vezi că ești caraghios? Ce crezi c-o să faci nemții? O să te pupe-n bot? Te-mpușcă, mă! Prostule...
 DANCIU: Tancuri! Nana! Transmite! Unul, două, trei...
 (*Nana trece repede lingă aparatul de radio.*)
 CONEA: Numai să nu vină vreunul aici... Numai să nu vină vreunul aici.
 DAIA (*lui Conea*): Tancurile sînt mașinile alea fără roți? Alea simpatice?
 (*Ralu se tirăște îndărăt spre cameră.*)
 ADAM: Solca!

SOLCA: Văd și eu. Se pregătesc să atace vila.
 ADAM: Mai lasă-i. Lasă-i să ajungă la rond.
 SOLCA: Îmi spui tu.
 ADAM: Îți spun eu.
 DANCIU: Conea! Lingă mine! Executarea!
 CONEA: Mi-e frică, domn' locotenent. Să mă trăsnească, dacă nu mi-e frică.
 DANCIU: Executarea, nenorocitul! Vrei să te impușc?
 CONEA: Aoleu, păi așa mă știți? Că-i mă-nînc pe toți, domn' locotenent.
 (*Conea se aprăie cu grijă de Danciu.*)
 DANCIU: Stai în dreapta mea. Ai grijă să nu treacă nimeni de rondul ăla mic. Ai înțeles?
 CONEA: Și să trag cu automatul?
 DANCIU: Mai ai întrebări? Nu trece nimeni de rondul ăla mic. Ai înțeles?
 CONEA: Da, să trăiți. Dac-o fi cazul.
 ADAM: Danciu! Ai grijă de ăia răzleții. Să nu arunce grenade.
 DANCIU: E clar. Lasă-i pe mine.
 NANA: Vreau și eu un automat.
 ADAM: N-ai nevoie de automat. Trage aparatul lingă Solca. Să-l poți ajuta. La nevoie. Transmite. A început lupta. Solca! Foc!
 (*Solca începe să tragă cu mitraliera.*)
 DANCIU: Ceilalți, mai stați.
 ADAM: Stăm.
 DANCIU: Ochiți la marginea cealaltă a rondului.
 SOLCA: Primii doi nemți s-au dus.
 DAIA: Războiul... Cred că ăsta e războiul. La ce-mi trebuie mie război?
 NANA: Danciu! Locotenente! Se aude un huruit! Se aude iar un huruit!
 DANCIU: Transmite! Pe șosea trec tancuri. Alte tancuri.
 NANA: Bine. Nu mai spun nimic. De acum încolo, transmit singură.
 DANCIU: E-n regulă.
 RALU (*Daiei*): Trebuie să ridicăm un steag alb. Un cearceaf sau o cămașă. Poate scăpăm.
 DAIA (*lui Ralu*): Solca n-are cămăși albe. N-are nici o cămașă albă. Dar are o mulțime de cearceafuri.
 (*Se aude o rafală trasă de nemți. Zgomot de geamuri sparte.*)
 RALU (*Daiei*): Sus. Bine că n-am rămas sus.
 DAIA: Mi-e frică. Dar nu tremur. Mi-e frică, dar nu tremur. De ce?
 SOLCA: Ți-e frică, Nana?
 NANA: Groaznic. E caraghios, nu-i așa? Îmi tremură piciorul drept. Numai dreptul.
 DANCIU: Trațeți! Trațeți repede. Să nu treacă nimeni de rond!
 ADAM: E-n regulă, bătrine. (*Adam și Conea încep să tragă.*)
 (*Lumina se micșorează. Pe scenă nu se văd decît niște umbre.*)
 CONEA: Îmi vine să ienesc. Nu știu de ce dracu', da-mi vine să ienesc.
 ADAM: Te mai și miri.
 (*Zgomot de geamuri sparte.*)

- SOLCA : Am scăpat. De data asta, am scăpat.
(*Intuneric complet. Impuşcăturile se aud din ce în ce mai tare.*)
- DAIA : Doamne, Dumnezeu!... S-a zis cu noi.
Ralu ! Salvează-mă !
- RALU : N-avem unde să fugim. În faţă sint nemţii. În spatele vilei e lacul.
- DAIA : Lacul ? Lacul ! Am scăpat ! (*Şoptit şi repede.*) Solca are o barcă cu motor. Debarcaderul e chiar în spatele vilei. Hai, repede. Te pricepi ?
- RALU : A vindut-o. A vindut-o acum vreo trei luni. Prăpăditul ăsta n-a avut nici odată bani. Nenorocii!... Nu m-au ascultat pe mine. Eroii dracului!...
(*Zgomot de geamuri de spate.*)
- DAIA : A vindut-o... Şi-o fi băut banii. Pramatia... O să ne omoare ? Crezi că o să ne omoare ?
- RALU : Totul e să scăpăm la început. Cînd intră nemţii în vilă. Pe urmă, vedem noi.
- NANA : Solea ! Am vrut foarte mult să te văd. N-ai mai trecut de mult pe la noi. Şi mi-a fost teamă. Că ți s-a întimplat ceva.
- SOLCA : M-au arestat. Pentru nişte desene. Dar pe urmă mi-au dat drumul.
- NANA : Am auzit. Dar n-ai mai venit nici mai tirziu. După ce ți-au dat drumul. Şi am vrut să te văd. Am vrut foarte mult să te văd.
- SOLCA : Eşti un copil prost. De asta ai venit aici ?
- NANA : Nu. N-am ştiut unde merg. N-am înţeles niciodată. De ce veneai la telegraf ? Pentru modele ?
- SOLCA : Pentru omul meu de legătură. Acolo ne întilneam. E multă lume şi te pierzi uşor. Dar eu am o mutră prea cunoscută. Şi atunci m-am gîndit la model. Şi am spus cîtorva fete. Să-mi fie model.
- NANA : Mi-ai spus şi mie.
- SOLCA : Ți-am spus şi ție.
(*Un nou val de împuşcături acoperă totul. Zgomotul se retrage.*)
- NANA : Se aude un huruit ! Se aude iar un huruit ! Nu se mai poate transmite. Stația e ţandări.
- DAIA (*incet*) : Ajutor ! Vreau să fiu salvată ! Vreau să fiu salvată !
- RALU (*incet*) : Cînd intră nemţii, să fugim sus. Totul e să scăpăm la început. Pe urmă, ne descurcăm noi.
- DAIA : Chiar crezi că ne descurcăm ?
- RALU : Las' pe mine.
(*Un nou val de împuşcături acoperă totul. Zgomotul se retrage.*)
- NANA (*incet*) : E frumos în vila asta. Cînd e linişte. Toamna, mai ales, nu-i așa ? Prin octombrie.
- SOLCA : Şi vara. Pe arşița mare.
- CONEA : N-am şi eu o Țuică, fir-ar a dracului să fie. Măcar o litră. Şi dacă era un chil ? Ce, era rău ?
- ADAM : Au trecut nemţii de rond. Danciule ! Să apărăm ultima alec.
- DANCIU : Da. Conea ! Ultima alec. Trage ! Trage, mă !
- CONEA : Trag, cum dracu' să nu trag ? Să mă omoare ăştia ? Mare timpit am fost. Nu puteam să mă fac bolnav sau să-mi rup vreo mînă ?
- SOLCA : Adam !
- ADAM : Da.
- SOLCA : Cred că s-a terminat. Nu-i mai putem ţine.
- ADAM : E clar. A fost clar de la început. De cînd au descoperit nemţii vila.
- SOLCA : De asta ai tăcut tot timpul ?
- ADAM : Da. Mă gîndeam la maică-mea. O să rămînă singură. Singură de tot. Cîun numai o femeie poate fi de singură. Maică-mea n-a fost niciodată o femeie emancipată. Şi pentru ea n-au existat decît doi oameni : taică-meu şi eu mine. Taică-meu s-a dus. Şi acum o să mă duc şi eu. Şi asta o să fie tot. Şi ea o să fie obligată să trăiască. Nu ştiu cum făcea rost de permise. Pentru vizite. La închisoare. Dar venea mereu. Şi-mi spunea acelaşi lucru — să nu răcesc. Şi pe urmă pleca. Era o fereastră. Pe coridor. Şi de acolo se vedea o bucată de drum. O vedeam cum pleca. Era o umbră mică. Mică de tot. Se legăna uşor. Şi credeai că o să cadă. Dar ea nu putea să cadă. Trebuia să meargă. Asta e tot.
- SOLCA : Şi cînd te-au arestat ?
- ADAM : Camera aia mare era pustie. Am vrut să facem nişte modificări. Maică-mea stătea în mijlocul camerei. Şi în spatele ei se vedeau nişte urme de tablouri. Nu spunea nimic. Îi curgeau vreo două, trei lacrimi şi atît.
(*Brusc se face linişte. Şi tot așa de brusc se face lumină. Bustul are capul spart. Moloș. Conea se pregătește să tragă cu automatul.*)
- DANCIU : Stai ! Nu trage !
- CONEA : Stau, domn' locotenent. Dar de ce dracu' să stau ?
- ADAM : Se retrag ? Chiar se retrag ?
- SOLCA : O fi vreo escrocherie la mijloc. Nu se poate, mă. Nu se poate să scăpăm.
- DANCIU : Cred că au primit un ordin. Se retrag grupați. Şi caută să-şi acopere retragerea.
- RALU (*din camera cealaltă*) : Ce se-ntimplă acolo ? De ce nu trageți ?
- DAIA (*incet*) : Ajutor ! Ajutor !
- CONEA : Am scăpat, domn' şef ! I-am bătut ! Dacă pune Conea mîna...
- DANCIU : Gura !
- ADAM (*lui Danciu*) : Tu pricepi ceva ?
- DANCIU : Ce pot să pricep ? Mai întii au primit un ordin, pe urmă au primit alt ordin.
- RALU (*din camera cealaltă*) : Am învins ?

- ADAM : Am avut noroc. Pe cuvântul meu că am avut noroc. Hahaha ! Mi-ar fi părut rău. Abia începe o treabă adevărată și eu, haț, sub pământ. La domnii viermi. Să mai aștepte. Solca !
- SOLCA : Am înțeles. Am vin roșu.
- ADAM : După ce se cară nemții, înțelegi ? După ce se cară de tot. Și tot atunci am s-o pup pe Nana. Dacă-mi dă voie. Și dacă nu-mi dă voie. Dar am s-o pizez la cap. Și-o să-mi dea voie. Ca să scape de mine. Hahaha !
- RALU (*din camera cealaltă*) : Victoria e sigură ? Am învins ?
- ADAM : Ce să-nvingem ? Au primit aia ordin să se retragă. Ne-am ținut cât ne-am ținut și asta e tot. Dar trebuie să ai și noroc. Măcar din când în când.
- CONEA : Sintem eroi !
- ADAM (*lui Solca*) : Ascultă, bătrîne. Găsin noi o seară liberă, nu-i așa ? Și mergem la circiuma aia dintre nuci. Aia unde mergeam pe vremuri. Înainte de pușcărie. O iau și pe maică-mea. Să mă trăsnească dacă te mint. Să stea și ea puțin liniștită. Și-l luăm și pe Danciu, ce zici ? Și pe Nana.
- (*Ralu o ia la fugă spre fereastră.*)
- DANCIU : Stai ! Ce faci, imbecilule ? Mai sint nemți în parc !
- RALU (*nu aude nimic, țipă de la fereastră*) : V-am învins ! Porcilor !
- ADAM : Jos ! Lasă-te jos !
- RALU (*continuă să nu audă nimic*) : V-am învins ! Porcilor !
- ADAM : Jos ! Jos, n-auzi !
- (*Adam sare în dreptul ferestrei și-l împinge pe Ralu.*)
- RALU : V-am învins !
- (*Un foc de armă. Adam se agață de gîtul lui Ralu. Ralu, înmărmurit, vrea să-l dea la o parte, dar se răzgîndește.*)
- SOLCA : Adam !
- (*Adam își desface minile de pe gîtul lui Ralu și se prăbușește. Solca se lasă în genunchi lângă Adam.*)
- SOLCA : Adam ! Ce faci, bătrîne ?
- ADAM (*încet*) : Nimic.
- SOLCA : Trăiești ? Trăiește ! Adam trăiește !
- (*Se aude cum cineva se îndepărtează în fugă. Danciu trage un foc, încă unul. Conea trage o rafală din automat.*)
- DANCIU : A scăpat. A scăpat, nemernicul ! E ăla care a tras.
- SOLCA : Să-i rupem cămașa. Nana ! Am niște spirt sus. Și feșe.
- ADAM (*încet*) : Nu mai e nevoie.
- SOLCA : Cum ?
- ADAM : Nu mai e nevoie. S-a terminat. Îmi pare rău. Măcar șase luni. Ce mare lucru... Șase luni. Să văd și eu cum e. Solca !
- SOLCA : Da, bătrîne.
- ADAM : Maică-mea... înțelegi ?
- SOLCA : Da. O să stau cu ea. Dacă o să mă primească. Poate vrei un pic de apă ?
- Adam ! (*E liniște. Din depărtare se aude un huruit.*) Adam ! Gata. S-a terminat. De tot.
- DANCIU (*apropiindu-se de Solca*) : N-ai fost pe front, nu-i așa ?
- SOLCA : N-am fost. Și dacă aș fi fost ? Tu l-ai cunoscut pe Adam ? L-ai cunoscut ?
- Atunci, ce dai din gură ?
- DANCIU : L-am cunoscut. Puțin.
- NANA : Iar se aude lacul. Sau e un alt fișit.
- SOLCA : Ieșiți afară ! Afară ! Toată lumea afară ! Gura !
- DAIA (*lui Ralu, încet*) : Mi-e frică. Mi-e frică de Solca.
- SOLCA : Ralu ! Ți-a salvat viața, nemernicule ! Nu meriți tu asta. Să moară Adam pentru tine.
- DANCIU : Ce porcărie... Să moară așa. Pentru că cineva a avut chef să se apropie de fereastră. După ce totul s-a terminat.
- RALU : Bucuria victoriei, înțelegi ? Și tu ai fost vesel, nu-i așa, Danciu ?
- CONEA (*pus pe taclale*) : Al dracului neamț... Pac — și-a tras.
- NANA : Ar trebui să transmit. Că a murit Adam. Dar aparatul e țândări.
- DANCIU : Nu poți să-l repari ?
- NANA : Să-nccerc. Dar mai durează.
- DANCIU : Solca !
- SOLCA : Ce e ?
- DANCIU : N-ai vrea să pleci ?
- SOLCA : Ești nebun ?
- DANCIU : Să te duci la comandament. Să spui ce-a fost. Au nevoie de știri. O mare nevoie de știri.
- SOLCA : Nu mă interesează. Nu plec de lângă Adam.
- DANCIU : Eu nu pot să plec. Am ordin să stau aici. Și Nana la fel. Și Conea, bineînțeles.
- SOLCA (*nimănui*) : Stau ca o momie. În loc să fac și eu ceva. Să-i fac masca mortuară. Of, Doamne...
- RALU (*lui Danciu*) : Ne-ai uitat pe noi, Danciu. Pe mine și pe Daia.
- DANCIU : Cum dracu' să te uit ? (*Încet.*) Ieși afară !
- RALU (*nu vrea să audă*) : Putem să mergem noi la comandament.
- DAIA (*încet*) : Mi-e frică.
- RALU : Sst !
- DANCIU : Voi ? Ce să faceți acolo ?
- RALU : Să transmitem noi știrile.
- DAIA : Mi-e frică.
- RALU : Sst !
- DANCIU : Voi ? E o idee. E-n regulă. Ați fost tot timpul aici. Să-ți spun ce să transmiți.
- DAIA : Mi-e frică.
- RALU (*Daiei, încet*) : Nu fi proastă. Aducem vestea victoriei, înțelegi ? A victoriei ! Asta e lovitura.
- NANA (*lui Solca*) : Plingi, Solca ! De ce nu plingi ? Trebuie să plingi !

TABLOUL II

Același decor ca în partea I, tabloul I, dar fără reflectoare. De altfel, lipsesc nu numai reflectoarele, ci și Reporterul, Fotograful, Operatorul și Dica. Conea, amețit, își duce pumnul la gură în chip de microfon și se înclină în chip de salut.

CONEA : Stimați telespectatori ! Cine este Conea și ce vrea el ? Cîți a luptat în pașpatru, mă ? Cîți ? Dă-i cu mitraliere, dă-i cu grenade și cînd colo ? Ce-am ajuns, mă ? Responsabil de cîrciumă ? Ambasador la franțuji ? Că ce — nu se găsește o țuică și acolo ? Ce, franțujiu nu e oameni ? Nu, mă. Magazioner, e bine ? Și cînd colo — haț cu inventaru'. Și dă-i și infundă-l pe Conea. Da' eu am scăpat, că mai scapă omu' de un inventar, două. Da' dacă vine și-al treilea ?

SOLCA : Chiar n-ai făcut pușcărie deloc ?

CONEA : Da' ce-s prost ? Tu ești pictor, mă, ce vorbești eu cu tine... Da' de ce să îți tu pictor și eu magazioner ? Că umblu cu sandale ? Da' eu nu mi-am vărsat singele ? Ce, am vagoane ? Sau hectolitri ? Și Ralu să fie consilier ? Bravo lui și să-i trăiască franțuzoica. Da' tu ce crezi, mă ? Că eu nu știu ? Că, adică, Televizia asta a venit singură ? Că e pe roți, nu ? Bravo, mă... Și iar e Ralu erou și iar mai umflă un grad.

RALU : Nu mai spune prostii. Mai bea o țuică și taci din gură. Ți-am spus că te aranjez.

CONEA : Dușmanu' veghează. Da' pe Danciu l-a dat afară. Hahaha ! Vai de capul tău, mă ! Fost director ! Hahaha ! Și cine ți-a umflat locul ? Nana ! Hahaha ! Că tu ai băgat-o în facultate ! Că de ce să nu fie și ea avocat, nu ? Hahaha ! Da' tot mi-e frică de tine, mă. Nu știu ce am, da' tot mi-e frică de tine. Și-o să mai beau o țuică pe chestia asta, că ai fost dat afară, adică. Sau să-ți plîng de milă ? Da' tu ce, mi-ai plîns de milă c-am fost magazioner ? Mi-ai plîns, mă ?

SOLCA : A plîns. A venit odată la mine și mi-a spus — hai, Solca, să plîngem cî e Conea magazioner. Pune-ți, zice, sandalele, că de aia ești pictor, și hai să dăm drumu' la o lacrimă, două.

CONEA (nu se știe cui) : Ei, al dracului... Da' e Nana director... (Nanei.) Tu de ce ești director, mă ? Ca să mă superi pe mine ? N-ai tremurat tu de frica mea ?

Da' mai ții minte cum îmi spuneai „să trăiți” ? „Să trăiți, domn' Conea“-n jos, „Să trăiți, domn' Conea“-sus. Și pe toate le spuneai cu literă mare ! Hahaha ! Hai c-am fost băiat bun. Nana, director ! Hahaha ! Nu e de ris. (Nanei.) De ce ești director, mă ? Tu director și eu magazioner ? Nu ți-e rușine ? Vreau și eu un pic de dreptate, mă. Un gram, două acolo. Să am și eu o leafă mare. Că dacă un erou nu se înțelege cu un alt erou, atunci o dăm dracului de viață, fratele meu. Adică, așa ? Adică, un erou să n-aibă și el un ce profit ? Care ești dușman, mă ?

SOLCA : Bea țuica aia, că se-ncălzește și e păcat de sufletul tău mic și dulce.

CONEA : Beau ! Te cred și eu că beau. Sau, pe de altă parte, îți bați joc de mine și zici că-s beat ? Vai de capul tău de pictor cu sandale. Care ești contra, mă ? (Se îndreaptă spre fotoliu, vrea să se așeze, dar se răzîndește în ultima clipă.) Dar tineretu' ? Nu trebuie să ia și el un exemplu, două ? De unde să-l ia, pe exemplu ? De la Conea ! Privește-mă, neamule ! (Se prăbușește în fotoliu.)

RALU (incet) : Nu mai spune prostii. (Tarc.) Trebuia să rămii în armată. Tu nu ești făcut pentru viața civilă.

CONEA : Dacă m-au dat afară... Mă tot stropeam cu lavandă, ca să am și eu un miros natural. Da' ei a zis că duhnesc a țuică. Așa scrie și la carte : pentru beții repetate.

(Între timp, Danciu și Solca s-au îndepărtat de Conea și Ralu. S-au format trei grupuri : Danciu și Solca, Ralu și Conea, Nana și Daia.)

DANCIU : I-am spus că mi-am predat lucrările. Cînd am venit aici. Ralu a înțeles pe dos. A înțeles că am fost dat afară. Și s-a purtat cu mine ca o jigodie. O să aibă o mică surpriză. Cînd o să afle că el e cel dat afară.

SOLCA : Atunci mi-am vîndut vila. Mi se făcuse silă de ea. Și am vîndut-o lui Ralu. A ținut foarte mult s-o cumper. S-a împrumutat de o groază de bani. În fine,

dă-l dracului... M-am mutat la mama lui Adam. Dar n-a ținut mult. Vreo doi, trei ani.

DANCIU : Nu trebuia să vin aici. Și să particip la ciroul ăsta.

SOLCA : Fleacuri.

DANCIU : Dar am participat la toate reprezentările date de Ralu. Alea cu care începea o treaptă sau sărbătorea o treaptă. Priveam și tăceam. Uneori îmi venea să urlu. Dar nu urlam. N-am urlat niciodată. De ce ? Cred că a venit timpul să-mi pun întrebarea asta.

SOLCA : E un bun jurist ?

DANCIU : Este. De ce să te mint. Este.

SOLCA : Asta e. Ți-ai spus : ei și ce dacă n-are caracter ? E un om de meserie și face carieră pentru că e om de meserie. Dar cariera lui n-a avut nici o legătură cu meseria. Ar fi făcut aceeași carieră. Chiar dacă ar fi fost un jurist prost. Nici pe el nu l-a interesat asta. Cum e ca jurist. A profitat de o crimă. De moartea lui Adam. Și s-a proclamat erou. Iar tu ai tăcut. Pentru că Ralu e un bun jurist. Și eu am tăcut. Dar din alte motive. Tot așa de frumoase. Și a tăcut și Nana. Pentru că a văzut că noi doi tăcem. Și și-a zis că nu înțelege cum devine cazul. Că-n patrușpatru a fost tânără și proastă și n-a înțeles nimic. Noi l-am lăsat să profite. Pe Ralu. Noi doi. Tu și cu mine. Bravo nouă.

DANCIU : Ai zis foarte frumos. Vorbele astea de acum. Dar puțin cam târziu.

SOLCA : Să-i fi dat măcar două palme. Cînd se bătea cu pumnul în piept. Tot ar fi fost ceva.

DANCIU : Dă-i acum.

SOLCA : E stupid, nu-i așa ? Singurul lucru măreț e să taci. Am fost foarte măreți. Tu un măreț, iar eu un alt măreț.

DANCIU : Păcat. Îmi pare rău de Adam.

SOLCA : Nu mai spune vorbe mari. Te rog din suflet. M-am săturat de ele. Hai să bem pe chestia asta. Și să fim mindri de noi. Cine a fost Adam ? Unul care a murit din cauza lui Ralu. Cine e Ralu ? Unul care a profitat de moartea lui Adam. Mai sînt întrebări ?

DANCIU : Nu cred.

SOLCA : Ce-o să fie cu Ralu ? Dacă va fi dat afară.

DANCIU : Nu e nici un dacă. A cheltuit degeaba banii pe reprezentăția asta. E ca și dat afară.

SOLCA : Și ce-o să fie cu el ?

DANCIU : Ce vrei să fie ? O să i se ofere ceva.

SOLCA : Aș vrea să-l văd trăind în' mizerie.

DANCIU : Lasă-l naibii. Mai bem ceva ? Din sticlele lui Ralu ?

NANA (Daiei) : Aici nu-i niciodată liniște, nu-i așa ?

DAIA : Nu. Se aude tot timpul foșnetul.

NANA : Și noaptea cum e ?

DAIA : Uneori mi se face frică. Parcă mă întrebă cineva. Dar nu știu ce măntrebă. Nu-mi place aici. Nu mi-a plăcut niciodată. Foșnesc prea tare pomii ăștia.

NANA : Foșnetul nu e de la pomi.

DAIA : Ei, nu e...

NANA : E de la un curent. Cară tot felul de crengi și de frunze de pe malul celălalt.

DAIA : Mereu mă gîndesc la asta. Că-n patrușpatru nu-ți păsa de nimic. Nici de nemți, nici de gloanțe. Mi-am zis : uite ce proastă, domnule. Nu pricepe nimic. Dar tu nu erai decît fericită. Și un pic gelouasă pe mine.

NANA : Poate. Nu știu. S-au întîmplat atîtea, între timp.

DAIA : Nu ți-a spus nimic ? Cînd te-ai măritat.

NANA : Nu. A fost puțin trist. Poate. M-am gîndit că nu-i plăcea partida. Pe urmă l-am născut pe Grig. Ploua. Era toamna și ploua. Și deodată l-am văzut în ușă. Pe Solca. Nu știu cine i-a deschis. Se cita la mine și nu spunea nimic. Pe urmă a început să ridă și să-i care jucării lui Grig. Își umpluse mașina cu jucării. Pe urmă nu ne-am mai văzut. Ani de zile.

DAIA : Ani de zile ?

NANA : Da. Ani de zile.

DAIA : De ce ?

NANA : Nu știu. Poate n-a vrut să mă vadă. Pur și simplu n-a vrut să mă vada.

DAIA : Și pe urmă s-a schimbat, nu-i așa ? Cînd ai divorțat.

NANA : Ce vrei să știi ?

DAIA : Nimic. N-ai avut noroc.

NANA : Crezi ?

DAIA : Nu trebuia să-l iubești pe Solca.

NANA : De unde știi că nu trebuia ? Pentru că l-ai lăsat ?

DAIA : El m-a lăsat. Dar am făcut să se afle altfel. Pentru Ralu. Să creadă că l-am lăsat pe Solca pentru el. Dar nu mi-a plăcut niciodată Solca. Nici Ralu.

RALU (lui Conea, Solca și Danciu. fără să se uite la nici unul dintre ei) : Da, Conea. Așa e. Mai bei ceva ? (Conea e gata să se trezească, dar se cuibărește mai comod în fotoliu și-și continuă somnul. Ralu continuă să nu se uite la nimeni.) Nu ? Mai bine. Ai băut cam mult, nu crezi ? Asta e cusurul tău. Bei cînd e vorba de lucruri serioase. Noi sîntem elita. Pe noi ne susține istoria. Restul e spanac. Vorbe de clacă.

CONEA (prin somn) : Ce ?

RALU (nu-l bagă în seamă) : Avem dreptul la răsplată ! Trebuie să fim răsplătiți !

DANCIU (lui Solca, incet) : Nu trebuia să vin aici. E ca și cum m-aș bucura de Ralu. Că va fi dat afară.

SOLCA (lui Danciu) : Și nu te bucuri ? Ești un prost. Eu mă bucur.

DANCIU : Da. Dar nu în casa lui.

SOLCA : Ai o idee fixă.

DANCIU : Poate. Și ideile astea fixe sînt bune la ceva.

SOLCA : Să te spinzuri de ele.

RALU : Lumea e rea. Și uită totul. Trebuie zgîndărită. Scuturată. Bătută. Ca să nu uite. Cine e elita.

CONEA (*prin somn*) : Ce ?

(*Conea alunecă și cade din fotoliu. Ralu abia acum îl vede.*)

RALU : Te-ai îmbătat ca un porc. Ai merita să fii împușcat. Măcar și pentru asta. Că te îmbeți ca un porc. Și compromiți totul.

(*Ralu se scoală de pe fotoliul său și se îndreaptă spre Solca și Danciu.*)

NANA (*Daiei*) : N-ai iubit pe nimeni ? Niciodată ?

DAIA : Pe Adam. L-am iubit pe Adam.

NANA : Adam ?

DAIA : Da. Adam. Eu am furat masca mortuară.

NANA : Tu ?

DAIA : Eu. Cred că Solca a bănuțit ceva. Dar nu mi-a spus nimic. Am crezut că am să-l uit. De asta m-am măritat cu Ralu. Țasta e ghinionul meu. Am crezut că e o prostie. Mi-a plăcut și mie un bărbat. Ei și ? Mă mărit cu Ralu, trăiesc bine și gata. Dar n-a fost să fie. Tot timpul n-am făcut decît să-l compar cu Adam. Ca și cum m-aș fi despărțit de el. Și mi-aș fi dat seama că am făcut o prostie. Eu am vrut să-l sărbătoresc pe Adam. Și i-am spus lui Ralu. Că i-ar face bine puțină reclamă, înțelegi ? Îmi pare rău că Adam l-a salvat pe Ralu. Dar nu mai e nimic de făcut. Și-mi pare rău că n-am un copil. Și iar nu e nimic de făcut.

RALU (*lui Danciu*) : Mă-njuri ? Întotdeauna m-ai înjurat. Pentru că sînt mare, mă. Și cînd ești mare, te-njuri lumea. Mai ales prietenii. Tu n-ai ștofă, copilule. Ai tot felul de principii și alte prostii, dar n-ai ștofă. Ce zici, Solca ? Tu nu ești chiar așa de timpit ca Țasta.

DANCIU : Nu trebuia să vin la tine. Am făcut o prostie.

RALU : Pleacă, copilule. Du-te. Ți-ai făcut datoria de figurant. Ți-au plăcut băutu-rile mele ? Nu Ți-au deranjat principiile ?

SOLCA (*lui Ralu*) : Și dacă Ți-aș da două palme ?

RALU (*lui Solca*) : Credeam că ești mai deștept. Iartă-mă că m-am înșelat. Pleacă și tu. Du-te cu Țasta. Fostul locotenent Danciu. Fostul director Danciu. (*Lui Danciu.*) Ai o mulțime de amintiri.

SOLCA (*lui Danciu*) : Poate-i spui ? Să scăpăm de el.

RALU (*n-a înțeles nimic*) : Vax, mă. Nu mă interesează. Ce-mi pasă mie de Danciu ? Vrei să vă mai spun o taină ? Una mare de tot ? Ce-mi pasă mie de Adam ? Sînt mai presus de prostiile astea. Știi la ce e bună istoria ? Ca să cerșească în locul tău. Mai ales că cerșește bine. Prostii, mă. Sînteți plini de timpenii. O să dați în gâl-

benare. Asta o să fie cu voi. Nu dau doi bani, mă. Nici pe Adam, nici pe alte rahaturi.

SOLCA : Mi-am dat seama.

RALU : Tu, Solca, să taci. N-ai drept la replică. Altfel te cîrlesc, ai priceput ? Ți-am luat casa, Ți-am luat femeia și te macină invidia. Cum deschizi gura ta neprecop-sită, cum Ți-o astuz : invidia. Prieteni ! Luați aminte ! E rău și-al dracului ! Îl mîncă invidia ! Și de aia dă într-un om al zilelor noastre ! În mine, adică. E clar, nu ? Haideți să-l blestemăm ! Ce zici de poanta asta ?

SOLCA : Mi-ai dat vorba din gură.

RALU : Te am la mîna, mă. Hahaha ! Tu cum crezi că se trăiește ? Ai vreo doi, trei oameni la mîna și pe urmă faci ce vrei. Cine a fost Adam ? O iluzie. Dai din gură și faci o legendă. Una din care poți să-ți faci un scaun înalt. Cu un spate comod. Și cum latră unu, îi dai peste bot. Ai fost un băiat deștept. Și n-ai prea lătrat. Și nici n-o să latră. Altfel te cîrlesc : priviți, oameni — i-am luat casa, că e istorică și a vrut s-o vindă oricui. I-am luat femeia, că l-a iubit, dar e un depravat. El. Solca. Țasta cu picturile. Și acum l-au apucat principiile. Îl roade invidia, prieteni ! E meschin, e ticălos, e nemernic ! Este ?

SOLCA : Știu cînd Ți-ai făcut textul Țasta. Cred că știu. Cînd a murit mama lui Adam.

RALU : Ești naiv, mă. Cam cu un an înainte. Și-am și răspîndit zvonul. Tiptil — tiptil. Despre invidia lui Solca. Hai, că l-ai auzit. Altfel, ai fi lătrat. Este ?

SOLCA : Ai jucat tare. Foarte tare. Dar acum s-a terminat cu tine. Așa cred.

RALU : Vax.

(*Intră, incet, Operatorul și Dica. Operatorul are ghitara în mîna. Îi face semn Dicăi să vină într-un colț mai ferit.*)

SOLCA (*lui Ralu*) : Mă crezi mai prost decît sînt. Nu mi-am făcut nici o iluzie cu tine.

RALU : Ei, nu... Ai sperat mercu. Dar ai sperat degeaba.

OPERATORUL (*Dicăi. Între timp, cei doi au făcut rost și de niște pahare*) : Și fișitul ? Ce-i cu fișitul ?

DICA : E dinspre lac. Cred că trece un vaporas. Și-atunci apa curge mai repede și fișie.

OPERATORUL : Să nu te uiți deloc la lună. Înțelegi ? Totul e foarte frumos. Dar nu asta te interesează. E clar ? Noroc.

DICA : Noroc.

OPERATORUL : Cauți. Și nu te uiți decît la locurile prin care ai trecut. Alțeva nu te interesează. Cauți obiectul acela pe care l-ai pierdut. Și din cauza asta te întorci pe unde ai venit. Ai venit în treizeci, patruzeci de secunde. Și te întorci în zece minute. Țasta e tot filmul.

DICA : Acum fișitul s-a dus.
 OPERATORUL : Am simțit și eu. Și foșnetul se aude mai tare. Nu-i așa ?
 DICA : Întotdeauna e așa.
 DANCIU (lui Solca) : Hai să plecăm.
 RALU : Duceți-vă. M-am săturat de voi.
 SOLCA : Nu plecăm nicăieri. E casa mea.
 RALU : Hahaha ! Dica ! Băutura pentru ăștia !
 DAIA (Nanei) : Masca e aici. Sus. Într-o cameră. Ralu habar n-are de ea.
 NANA : Am să plec cu Solca. Și-am să-i spun tot. Ce să mai aștept ?
 CONEA (trezindu-se brusc) : Sînt ministru ! Sau am visat ? Am visat, fir-ar a dracului de viață ! Care dai o țuică ?
 RALU : Dica ! Băutura pentru ăștia !
 OPERATORUL (Dicăi) : Să-ți mai toro un pic ?
 DICA : Un pic de tot, da ?
 OPERATORUL : Cred c-au ieșit bine. Profilurile alea două. Mai ales cel de lângă salcîm. O să fie așa : cînd tu, cînd umbra, cînd tu, cînd umbra.
 RALU : Dica ! Băutura pentru ăștia !
 DICA : Hai, cîntă. Cîntecul ăla cu umbrele. Te rog frumos.
 OPERATORUL : Nu te-ai plictisit de el ?
 DICA : Nu.
 OPERATORUL : Bine. (În momentul în care începe să cînte, toată lumea devine atentă, descoperindu-i pe cei doi.)
 Mi-ai spus adio. Și-ai plecat.
 Și eu ți-am spus — cu bine.
 Și ai plecat cu umbra mea,
 Iar umbra ta — cu mine.
 Bătea cineva darabana,
 Bătea cineva darabana,
 Bătea cineva darabana.
 Ți-am spus adio. Și-am plecat.
 Și tu mi-ai spus — cu bine,
 Și am plecat cu umbra ta,
 Iar umbra mea — cu tine.
 Sufla cineva în trompetă,
 Sufla cineva în trompetă,
 Sufla cineva în trompetă.
 O să uit și fața,
 Fața ta subțire,
 O să uit și pragul
 Stors de pașii mei.

RALU : Dica ! Ce faci cu băutura aia ?
 (Dica se întoarce încet spre Ralu și, în aceeași clipă, se vede figura deformată a unui bărbat. Dica e singura care o vede.)
 DICA : Ajutor !
 RALU : Ce-ai înnebunit ?
 (Toată lumea își întoarce capul spre perețele de sticlă.)
 DICA : Ajutor !
 (Figura deformată a bărbatului se vede în continuare.)
 RALU : Adam !
 (Figura dispăre. Se aud niște pași pe pietriș.)

RALU : Ajutor ! Cît dracu' e ceasu' ?
 (În același moment, ceasul începe să bată.)
 RALU (mai întîi ascultă, apoi începe să numere) : Nouă, zece, unsprezece. Gata ! Atît ! Doisprezece ! (Încet de tot.) Ajutor !
 (În același moment, sună soneria. O dată, de două ori, de trei ori.)
 RALU : Nu !
 SOLCA : Deschid eu.
 RALU : Tu ? Crezi că e bine ? Să-l lăsăm să sune. Și pe urmă o să plece.
 (Soneria sună din nou. O dată, de două ori, de trei ori.)
 SOLCA : N-o să plece.
 RALU : N-o să plece ? De ce să nu plece ?
 (Soneria sună din nou. O dată, de două ori, de trei ori.)
 SOLCA : Pentru că o să-i deschid eu.
 (Solca se îndreaptă spre ușă.)
 RALU : Stai !
 (Solca deschide ușa. În pragul ușii e un bărbat cam de 45—50 de ani. Slab. Se uită cu multă atenție la toată lumea.)
 STRĂINUL (lui Solca) : Tomnul Adam ?
 SOLCA : Poftim ?
 STRĂINUL (explicîndu-i) : Herr Adam ?
 SOLCA : Adam ?
 STRĂINUL : Adam. Tumneavoastră Adam ?
 SOLCA : Nu prea. Chiar deloc.
 STRĂINUL : Eu vorbit prost românește. Nu întzeleg.
 SOLCA : Mda.
 RALU : Dă-l afară !
 STRĂINUL (lui Ralu) : Sie sind Adam ?
 DANCIU (lui Ralu) : Hai, că e tare, ce zici ?
 STRĂINUL : Nu întzeleg. Există Adam ?
 SOLCA : Cine ești dumneata ?
 STRĂINUL : Ich ?
 SOLCA : Da. Dumneata.
 STRĂINUL : O, das ist... O poveste forte tristă. Mult melancolie.
 CONEA : Bea o țuică.
 STRĂINUL : Forte bun țzuica. E interzis, țzuica.
 CONEA : Auzi, mă, c-a interzis țzuica. De ce o făcuși, fratele meu ?
 STRĂINUL : Ranit patruzecipatru. Herr Doktor interzis alcool. Nur Bier. Bere. Alcool nebun. Mult melancolie.
 CONEA : Vai de capul tău, mă. Te-a zăpăcit trăscaul, ai ? Dar berea umflă burta, asta e figura.
 STRĂINUL (lui Conea) : Tumneata Adam ?
 CONEA : Zi „Doamne ferește“.
 STRĂINUL : Adam ?
 CONEA (șipînd ca la surzi) : Nu ! Nein, înă, nein ! Nicht Adam, ei, drăcia dracului.
 STRĂINUL (lui Danciu) : Tumneata Adam ?
 SOLCA : Adam nu mai e. Adam e mort.

STRĂINUL : Mort ? O, mein Gott... Eu simțit mult melancolie. Forte melancolie. (*O ultimă speranță.*) Tumneata vesel. Molto gaio. Pardon. Glume. Anecdote. Eu stat ferestre. Ascultat. Auzit Adam. Cineva vorbit Adam.

SOLCA : Imi pare rău.

STRĂINUL : Tumneata ?

SOLCA : Eu. Am vorbit despre Adam.

STRĂINUL : Tespre ? Was ist tespre ? A, tespre ! Intzeleg. Tespre. Adam e mort.

SOLCA : Da. Și astăzi implinește cincizeci de ani. Înțelegi ?

CONEA (*urlînd*) : Aniversăm și noi, pricepi, mă ? Aniversare ! Cincizeci de ani.

STRĂINUL : Cincizeci știu. Aniversaria ? A, ja. Intzeles. Cinci zeci ani. Adam mort. Tumneata plîns, vorbit, beut. Mort ?

SOLCA : Mort.

STRĂINUL : Patruzecipatru ?

SOLCA : Patruzecipatru.

DAIA (*Nanei*) : Mi-e frică de ăsta.

NANA : Și mie.

OPERATORUL (*Dicăi*) : Pricepi ceva ?

DICA : Nimic. Hai să fugim de-aici.

STRĂINUL : Mort, Adam ? Eu avut speranța. Eu criminal.

SOLCA : Poftim ?

STRĂINUL : Criminal. Eu. A fost război. Grosse război aici. Pif-paf parc, alee, pif-paf aici.

SOLCA : Știu. Am fost aici. In patrușpatru.

STRĂINUL : Tumneata ?

SOLCA : Noi toți.

STRĂINUL : Intzeleg. Prieteni la Adam. Adam mort și tumneata toți plîns, vorbit, beut. Mort patrușecipatru ?

SOLCA : Da. În lupta aia grosse.

STRĂINUL : Ja. Criminal. Eu criminal. Ordin nicht pif-paf. O, mein Gott... Eu văzut ein barbat pușca. Și tras. Eu. Pif-paf. Ordin nicht pif-paf, eu pif-paf. Eu bestie. Criminal. Eu marș... avanti... auzit Adam, Adam, Adam... Eu crezut Adam viu. Contiuzion, uitat tot. Mult melancolie, aber mult melancolie. Doktor zis la mine — Adam, Adam, Adam das ist complex. Freud. Complex biblia. Intzelegi ? Aber contiuzion kaput și eu adus aminte Adam. Și venit Rumänien. Pentru Adam. Eu scuze la Adam pif-paf. Aber Adam. mort. O, mein Gott... Eu criminal. Ein grosse criminal. Cine a fost Adam ?

SOLCA : Poftim ?

STRĂINUL : Cine a fost Adam ?

CORTINA

Viața teatrală în „Rampă“

acum 50 de ani

octombrie 1925

„Cărăbușul“ migrează... Tănase se pregătește pentru lungul turneu de toamnă. Cele 120 de persoane care fac parte din ansamblu vor juca repertoriul de... vară. ● Opera Română își deschide stagiunea cu Boris Godunov. George Folescu apare în rolul titular, dublat în celelalte reprezentații de Niculescu-Basu și Edgar Istratti. Au trecut câțiva ani de la înființarea Operei și prestigiul său este deja consolidat. ● La Iași se joacă „pentru a 100-a oară“ o scrisoare pierdută. Miluță Gheorghiu, un Cațavencu... ieșean, are ca partener veteran al teatrului pe C. Vernescu Vilcea. În figurație, toți societarii teatrului. ● Mihail Sadoveanu, iarăși dramaturg. Viitoarea premieră a teatrului Popular — zile vesele după război. ● La ce lucrează dramaturgii? Ion Marin Sadoveanu a terminat o piesă într-un act, în versuri; A. de Hertz dramatizează, tot în versuri, Nastratin Hogea de Anton Pann; A. Moșoiu lucrează pentru Teatrul Național la o comedie cu subiectul localizat în vremea lui Ștefan cel Mare. Decamdată, Amedeu Stinjenel, de Vlădoianu

și Rodan, are un succes „inepuizabil“. ● Pornesc marile turnee! Lică Teodorescu, faimosul impresar, organizează succesul de provincie al Mariei Filotti. Asta ne amintește împlinirea povestii de maestru Sică. La bătrînețe, în urma unei intervenții chirurgicale, lui Lică i se extrag din rinichi trei pietre. Oștind, el explică doctorului sensul „ocult“ al acestor trei prezențe — pe una scrie Marioara Voiculescu, pe alta Maria Ventura, iar pe ultima Maria Filotti! Divele turneelor sale triumfale... ● Cu febrilitate, dar în inexplicabilă tăcere, Puiu Iancovescu repetă la „Mic“ în Tanti Viorica (!) de Scorțescu. Mizează pe o lovitură, răsfațatul nostru Rudy? ● Recrudescență a romanului foileton după care se „innebunea“ Zița: Lucrezia Karnabath publică Dyonisia „roman de voluptate și durere“. Fără comentarii. ● Ion Șahighian a terminat filmul Năbădăile Cleopatrei după o piesă de Labiche. Pelicula, azi prețios document de arhivă, imortalizează pe N. Soreanu, M. Pella, I. Finteșteanu, Gh. Ciprian, Sonia Cluceru... ● Tony Bulandra și Gh. Storin

apar, la faimoasa lor Companie, în Discipolul Diavolului de Shaw; Soare Z. Soare jubilează. Va fi o stagiune a succeselor... pentru el. După două piese clasice, o feerie potrivită imaginației sale arabe, Fata din dafin. Distribuție de aur: Demetriade, Morțun, Manu, Vraca. ● La Naționalul clujean, regizorul V. (Sică) Alexandrescu „își face mina“ pentru comedia bușă, cu Mica ciocolatieră. În roluri, Neamțu-Ottonel, Stănescu Papa, C. Potcoavă. În repetiții, Frații Karamazov și ...Fetița (!) ● Ce actori frunțași are Naționalul craiovean? Premiera Păianjenul de Hertz ne satisface curiozitatea: Nicu Dimăriu, R. Comănescu, Coco Demetrescu, Cezar Rovințescu. ● Pusă în scenă „cu un fast care întrece cele mai somptuoase montări pe care le-a dat Naționalul pînă azi“, se reprezintă Meșterul Manole de Victor Eftimiu. Rar distribuție mai prestigioasă: Notara în Marele Maestru, Manole-Demetriade, Neagoe Basarab-R. Buljinski, apoi N. Soreanu, I. Brezeanu, Agepsina Macri. „Conu Victor“ măsoară cu pași rari piața teatrului, ca în desenul lui Iser. ● Se pare că, în replică, N. Iorga anunță terminarea unui poem dramatic inspirat tot de legenda Meșterului Manole. Au și început repetițiile la Teatrul Popular. Nemuțumirile pentru versiunea de la Național plutesc în aer. ● O companie stabilă la Brăila. Ion Livescu și-a întocmit o trupă de dramă și comedie avînd ca mină dreaptă pe G. Timică. (În atenția posibililor istorici teatrali locali!) ● O știre de senzație: Tony Bulandra îl va juca pe Hamlet în... frac, cum a auzit că s-a jucat de curînd la Londra. Dublura, Ion Manolescu, va păstra linia tradițională. La pupitrul regizoral se află Soare Z. Soare. Va renunța Tony la modernizarea lui Hamlet? Vom vedea luna viitoare...

Ionuț Niculescu

A

Anticlimax

Termenul *anticlimax* nu este folosit exclusiv în referințele critice privitoare la teatru, dar, datorită mai multor caracteristici ale sale, este întrebuintat cu precădere în acest domeniu. Etimologic, prin anticlimax se înțelege un fapt și, cel mai adesea, un efect opus gradației, scării (gr. *climax*) conform căreia este construită o scenă, o situație, o operă.

În retorica generală, prin anticlimax se înțelege o sentenție în care partea ultimă exprimă ceva inferior efectului scontat sau pregătit de prima propoziție. Exemplul clasic este cunoscuta sentenție latină: „Tremantur montes, nascitur ridiculus mus”.

Unul dintre primii care folosesc termenul este Alexander Pope, care, în „Art of Sinking” — 1927, dă și un exemplu de anticlimax. Prin extensie, termenul a ajuns să definească un efect neașteptat, care provoacă risul. Accepția modernă a termenului este legată de implicarea psihică a cititorului sau spectatorului. Accentul nu mai cade asupra efectului produs de un element aberant de la principiul logic al ierarhizării universului, ci pe anihilarea stării tensionale. De remarcă că și în cazul unor ierarhizări logice, anticlimaxul era obținut tot prin transferul brusc al unei stări psihice, de obicei solemne, în opusul ei. Să ne imaginăm o procesiune medievală în care se succed carele alegorice ale Faimei, Timpului și Morții, inculcând spectatorilor ideea perisabilității gloriilor omenești în fața morții și avînd o direcție moralizatoare, iar în urma acestora să ne imaginăm apariția unei căruțe cu paiațe. Fiorul tragic devine rictus dezabuzat. Ierarhizarea, în literatura medievală, era una dintre cele mai uzitate modalități de construcție alegorică. Există o strictă ierarhizare a virtuților și a viciilor, a vâmlor prin care era de presupus că trec sufletele păcătoșilor etc. Erau ierarhizate științele, artele, procedeele pedagogice, lumea animală, lumea minerală. O operă bizantină de mare circulație nu numai în Bizanț, ci și în literaturile slave și în literatura română, este *Scara lui Ioan Climax* (sau *Scărariul*). Ea a avut o influență destul de mare asupra picturii religioase, însă, referitor la *climax*, trebuie să remarcăm că se poate vorbi de o epocă de eflorescență a principiului ierarhizării în arta

medievală, dar că, în orice epocă, ierarhizarea este un procedeu al cunoașterii. Înțeles ca reacție la o schemă logică, anticlimaxul ar putea fi încadrat cu mai multă ușurință între procedeele cunoscute ale comicului. Bergson nu-l pomenește însă în „Le rire” (cf. Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice*). Distincția dintre anticlimax și alte procedee comice care uzează de reacția la schemă (repetiția cu efect comic, Jumea răsurnată etc.) este greu de făcut în acest caz. Trebuie să ținem seama de accepția modernă a termenului și, în acest sens, trebuie remarcat faptul că anticlimaxul și-a cucerit modernitatea mai ales prin folosirea sa în piesele de teatru ale lui Fr. Dürrenmatt, S. Beckett, H. Pinter. El este direct legat de suspense. Eugen Schileru făcea observații pertinente în această direcție („Moralitate și senzațional”, *Secolul XX*, 11/64), considerînd anticlimaxul un „crescendo tensional” urmat de „un catharsis brusc, violent”, care dă însă și o „schimbare retroactivă a valenței crescendo-ului tensional”. Importantă mi se pare, în ceea ce privește anticlimaxul, și reformarea imaginii spectatorului asupra celor întîmplate. Dacă, de pildă, în cazul unui *qui-pro-quo*, spectatorul este avizat asupra adevăratei identități a personajului și efectul comic rezultă din diferența de *avizare* dintre spectator și o parte a personajelor de pe scenă, în cazul anticlimaxului, spectatorul este captat de acțiune, nu i se dă nici un reper în plus față de restul personajelor și este obligat să participe și să fie frustrat. Anticlimaxul este direct legat de teatru și prin faptul că presupune desfășurarea temporală. O pictură reprezentînd ierarhizarea unor elemente, între care apare un element aberant, poate stîrni nedumerirea, dar mai puțin risul. Pentru că privitorul are sub ochi, simultan, întreg tabloul. Spectacolul, prin desfășurarea sa temporală, realizează o implicare mai puternică a spectatorului. Distrugerea retroactivă a imaginii mentale a unei ierarhii fetișizate este, implicit, mai violentă. Legătura procedeeului cu teatrul absurd constă deci și în distrugerea unei ierarhii, nu numai în obținerea unei opinii favorabile ierarhiei de sens contrar. Resursele multiple ale anticlimaxului fac ca el să fie folosit destul de frecvent, nu numai în construcția pieselor moderne, ci și în tratările regizorale ale unor piese mai vechi, fiind legat, în acest caz, de *parodie*.

Mihai Moraru

AL. POPOVICI : Școala spectatorilor p. 67

Cronica TV

DUMITRU SOLOMON : Selecție și calitate p. 68

Antract

VALENTIN MUNTEANU : „Anunțuri” p. 69

Oaspeți de peste hotare

DOINA MOGA : Baletul Rambert p. 70

Leonida Teodorescu
CINE A FOST ADAM ?
piesă în două părți

IONUȚ NICULESCU : Viața teatrală în „Rampa” acum 50 de ani — octombrie 1925. p. 95

Dicționar teatral

MIHAI MORARU : Anticlimax p. 96

Coperta noastră :

*Sus : George Constantin (Grigore Bucșan),
Melania Cîrje (Magda Mînu) și Marin Moraru
(Alexandru Andronic) în Ultima oră de Mihail
Sebastian, Teatrul „C. I. Nottara”*

*Jos : Elena Pop (Lina), Leopoldina Bălănușă
(Lucsita), Miică Popescu (Serviescu) și Dinu
Ianculescu (Ciupici) în Mania posturilor de
Vasile Alecsandri, Teatrul Mic*

Foto : Ileana Muncaciu

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

Redactor șef RADU POPESCU

Colegiul de redacție : AUREL BARANGA, MIHNEA GHEORGHIU,
G. IONESCU-GION, HOREA POPESCU, ALECU POPOVICI, DINU
SĂRARU, NATALIA STANCU-ATANASIU, FLORIN TORNEA (redac-
tor șef adjunet).

ABONAȚI-VĂ

LA

TEATRUL

ADRESAȚI COMENZILE DUMNEAVOASTRĂ PRIN OFICIILE
POȘTALE ȘI FACTORII POȘTALI

PREȚUL UNUI ABONAMENT :

21 lei pe trei luni ;

42 lei pe șase luni ;

84 lei pe un an

Abonamentele pentru străinătate se fac la : ILEXIM — Departamentul
export-import presă, București, Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. 2001
Telex : 011631

